



CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

AMANDA MOURY FERNANDES BIONI

O EMBARAÇO ENTRE A NARRATIVA FICCIONAL E O RELATO DOCUMENTAL: A
REPRESENTAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA EM CONFESIONES DE LA MONJA
ALFÉREZ DE JUANITA GALLARDO

Recife

2023

AMANDA MOURY FERNANDES BIONI

O EMBARAÇO ENTRE A NARRATIVA FICCIONAL E O RELATO DOCUMENTAL: A
REPRESENTAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA EM CONFESIONES DE LA MONJA
ALFÉREZ DE JUANITA GALLARDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito necessário à obtenção do Título de Doutora em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: prof. Dr. José Alberto Miranda Poza.

Coorientador: prof. Dr. David Pessoa de Lira.

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

B615e	<p data-bbox="448 1160 1272 1198">Bioni, Amanda Moury Fernandes</p> <p data-bbox="448 1198 1272 1310">O embaraço entre a narrativa ficcional e o relato documental: a representação autobiográfica em Confesiones de la monja alférez de Juanita Gallardo / Amanda Moury Fernandes Bioni – Recife, 2023. 299f.; il.</p> <p data-bbox="448 1332 1272 1366">Sob orientação de José Alberto Miranda Poza.</p> <p data-bbox="448 1366 1272 1400">Sob coorientação de David Pessoa de Lira.</p> <p data-bbox="448 1400 1272 1444">Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.</p> <p data-bbox="448 1467 1272 1500">Inclui referências e anexos.</p> <p data-bbox="448 1523 1272 1612">1. Literatura. 2. Autobiografia. 3. Romance histórico. 4. Ficção. 6. Catalina de Erauso. 7. Juanita Gallardo. I. Poza, José Alberto Miranda (Orientação). II. Lira, David Pessoa de (coorientação). II. Título.</p> <p data-bbox="448 1657 1272 1688">809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-81)</p>
-------	---

AMANDA MOURY FERNANDES BIONI

O EMBARAÇO ENTRE A NARRATIVA FICCIONAL E O RELATO DOCUMENTAL: A
REPRESENTAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA EM CONFESIONES DE LA MONJA
ALFÉREZ DE JUANITA GALLARDO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito necessário à
obtenção do Título de Doutora em Letras. Área
de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 15/03/2023

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor José Alberto Miranda Poza (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Juan Pablo Martin Rodrigues (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Fabio Marques de Souza (Examinador externo)
Universidade de São Paulo

Professor Doutor Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (Examinador externo)
Universidade Federal da Paraíba

Professora Doutora Silvia Ines Carcamo de Arcuri (Examinadora externa)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Àquelas mulheres que ousaram interferir nos caminhos do destino predeterminado, em um gesto curioso de fé.

O Senhor é a porção da minha herança e do meu cálice; tu sustentas a minha sorte.

Salmos 16:5

AGRADECIMENTOS

Nos estudos linguísticos e literários, há uma conceituação fundamental acerca da *polifonia* e do *dialogismo*, em especial, nas investigações teóricas de Mikhail Bakhtin. E, como eu acredito que o compartilhamento e a sociabilidade constituem partes inerentes à condição e ao desenvolvimento humanos, não poderia deixar de registrar e de reconhecer, em uma tonalidade de significativa gratidão, as vozes que – ao meu lado – perfizeram o desafiador percurso de imersão intelectual e de performance escrita e conceitual que promove a realização de uma tese de doutorado.

Em primeiro lugar, de acordo com a minha orientação de espiritualidade, eu não poderia estar escrevendo esse trabalho se não fosse pela vontade e benevolência divinas, uma vez que, durante o período estabelecido para a confecção desse trabalho eu (e milhares de pessoas ao redor do mundo) enfrentamos os assombros, as incertezas e as dores sentimentais e mentais de uma pandemia. Sendo assim, eu sou imensamente grata a Deus por estar viva, por estar bem e por me considerar apta emocionalmente e psicologicamente para concluir esta tese a contento.

Em segundo lugar, agradeço aos meus familiares – em especial – aos meus pais, Maria de Fátima e Lucilo, os quais me acompanharam por toda a minha jornada existencial, até o presente momento, constantemente – à maneira particular de cada um – me incentivando e me apoiando com relação aos estudos, ao trabalho e a todos os enfrentamentos que surgem e que ressurgem na imprevisível rotina dos sujeitos modernos. Também, não poderia me esquecer do meu único irmão, companheiro das aventuras da infância e dos compartilhamentos de ideias da vida adulta, o qual nunca duvidou da potencialidade dessa pesquisa, uma vez que me considera uma pessoa bastante perseverante: muito obrigada, Lucilo, pelas palavras de incentivo. E, de um modo bastante saudoso, não poderia deixar de agradecer aos meus avós, Germano e Lêda, os quais despertaram em mim o interesse pelo mundo dos livros e a consciência relativa à importância do conhecimento, pelo período em que compartilhamos a existência terrena, eu sinto vibrar um orgulho transcendental, após a conclusão deste ciclo.

Ainda no meu núcleo familiar, eu agradeço aos meus tios (Armando e Rose; Germano e Rosália) e à única prima que compartilha comigo as angústias e o cansaço de uma rotina de estudos e de dedicação de uma pós-graduação: Lêda Maria. Muito obrigada por desejarem o êxito das minhas escolhas.

Agora, encaminhando os agradecimentos para as relações de caráter fraternal, preciso registrar as pessoas, com as quais, as inexplicáveis e inevitáveis circunstâncias da vida, me presentearam com gestos de amizade e palavras de compreensão: aos meus amigos de Recife, Andréa Lima, Elizabeth Christina, Wedja Maria e Raul Colaço, muito obrigada pelos momentos de indispensáveis descansos, de palavras poéticas e de sintonia tão necessárias em um contexto de relações imediatas e desconexas.

Aos meus amigos de João Pessoa, em especial, os meus colegas de profissão, nos quais, encontrei palavras de acolhimento, parceria e muitas xícaras de café compartilhadas: Tamires Santiago, Quésia Leite, Elizabeth Lima, muito obrigada por compartilharem o desafiador exercício da docência de Língua Portuguesa comigo. Também, agradeço ao meu amigo de Belo Horizonte, Augusto Meireles, companheiro de desabafos, conspirações e de ideias estratégicas, especialmente, quando eu me encontrava ansiosa e estressada. Agradeço à coordenação e à direção e à toda equipe da EEEFM Prof.^a Antônia Rangel de Farias pela compreensão e incentivos concedidos nesses anos em que precisei me dedicar ao estudo e ao trabalho simultaneamente. Além disso, gostaria de agradecer aos meus dedicados alunos que me entusiasmam à investigação científica, de maneira que eu possa, cada vez mais, lhes proporcionar experiências mais plenas e significativas de conhecimento.

E, indo ao encontro da esfera acadêmica de agradecimentos, não perderia a oportunidade de agradecer ao meu orientador espanhol – como uma das nacionalidades de nossa ilustre personagem – José Alberto Miranda Poza – por aceitar o desafio de promover uma pesquisa literária, linguística e histórica, com obras, relativamente, desconhecidas no contexto brasileiro, sempre me permitindo a liberdade de pensamento e de escolha, exercendo com maestria a função de mediador do conhecimento: indicando caminhos à proporção que sinalizava os eventuais tropeços. Muito obrigada pela dedicação, pela atenção e pelo tempo investido na leitura dessas páginas. Ainda na comunidade espanhola das gratulações, não poderia deixar de mencionar o professor Juan Pablo, o qual, desde o início dessa pesquisa, demonstrou significativa disposição em ajudar, fornecendo algumas referências bibliográficas, especialmente, durante a disciplina de Literatura Hispano-americana. Ademais, agradeço ao professor Ignácio pela leitura atenta do meu trabalho e pelos significativos apontamentos na ocasião da qualificação da presente tese.

Agradeço também aos professores Silvia Inés Cárcamo de Arcuri e Fábio Marques de Souza pela leitura atenta e pelos comentários valiosos e inspiradores no momento da defesa da tese.

Agradeço ao meu coorientador, David Lira, por aceitar o convite em participar de mais uma clássica epopeia acadêmica, constantemente, fornecendo as indicações e os incentivos pontuais. Também, não poderia deixar de prestigiar o corpo docente e o setor administrativo e pedagógico pertencente à UFPE, especialmente, por todo auxílio relativos às disciplinas, às documentações e aos cumprimentos dos estágios.

E, apesar de no momento presente, eu me considerar pertencente à comunidade de estudantes da UFPE, na ocasião da conclusão de um ciclo deveras importante da minha trajetória existencial, não poderia deixar de reconhecer a relevância da UFPE, especialmente, do corpo docente respectivo ao curso de Licenciatura Letras/Espanhol, o que me permitiu o ingresso ao fascinante mundo da língua e da literatura escritas em Língua Espanhola, além da possibilidade de realização de intercâmbio para a Universidad de Buenos Aires – uma experiência, sem a qual essa investigação não poderia ser implementada e efetivada, uma vez que obtive acesso ao texto autobiográfico de Catalina de Erauso em solo argentino.

Também ofereço as minhas gratulações à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa concedida durante os anos de pesquisa acadêmica.

Por fim, gostaria de recordar, mais uma vez, que a perspectiva poética das conquistas humanas é a capacidade de compartilhá-las, no sentido de ofertá-las ao mundo, à proporção em que se reconhecem e se desvendam as inevitáveis operações colaborativas, nas quais se encontram as diversas vozes em uma interminável e inevitável conversação. E, como professora, eu me sinto extremamente satisfeita por atuar como um agente de compartilhamento de ideias e de conhecimento.

Com gratidão jamais redundante,

Amanda Bioni.

Há quem fale que a vida da gente
É um nada no mundo
É uma gota, é um tempo
Que nem dá um segundo

Há quem fale que é um divino
Mistério profundo
É o sopro do criador
Numa atitude repleta de amor
(...)
Somos nós que fazemos a vida
Como der, ou puder, ou quiser

Sempre desejada
Por mais que esteja errada
(...)
Ah, meu Deus!
Eu sei, eu sei
Que a vida devia ser bem melhor
E será!”¹

(Gonzaguinha)

Estou hoje perplexo como quem pensou e achou e
esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real
por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real
por dentro.

¹ O QUE É O QUE É. [Compositor e intérprete]: Gonzaguinha. Brasil: Caminhos do coração, 1982. EMI (4min).

[...]

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não
pode haver tantos!

[...]

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo,
ainda que tenha razão.

Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.²

(Fernando Pessoa)

A água da minha memória devora todos os
reflexos.

Desfizeram-se, por isso, todas as minhas presenças
e sempre se continuarão a desfazer.

É inútil o meu esforço de conservar-me;
todos os dias sou meu completo desmoronamento:
e assisto à decadência de tudo,
nestes espelhos sem reprodução.³

(Cecília Meireles)

² PESSOA, Fernando. Tabacaria. *In: Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944, p. 252.

³ MEIRELES, Cecília. Medida da significação - IV. *In: Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. p. 303.

RESUMO

A interação melindrosa entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica ainda constitui uma temática recorrente nas mesas de debate entre os teóricos. Por se estabelecerem como escritas que investigam o homem em dado contexto social, muitos estudiosos, críticos literários, historiadores e filósofos não resistiram à provocação de examiná-las, perfazendo, como consequência, uma espécie de comparação a fim de identificar e distinguir suas peculiaridades. Efetivamente, segundo as investigações de Luiz Costa Lima (2006), embora os discursos históricos e literários apresentem certas afinidades, por exemplo, vencer o intolerável filho do tempo, o esquecimento (lethe), as duas narrativas são inconciliáveis quanto à pretensão: a história se preocupa com a divulgação objetiva dos fatos; a literatura com a elaboração estética desses fatos em palavras acentuadas. Sendo assim, em termos de resultados, se poderia dizer que a história colhe os fatos, com a finalidade de verificá-los, a partir do exame minucioso de documentos, ao passo que a literatura reconfigura a representação do mundo, através da reformulação da realidade (LIMA, 2006). Contudo, as fronteiras entre os territórios da ficção e do fato se tornam nebulosas com a iniciativa do romance histórico. Conforme as perspectivas teóricas de Marina Acero (2006), durante o Romantismo, a historiografia e a novela se envolvem em uma espécie de contato conflituoso, dado que tanto uma como a outra se voltavam à análise dos comportamentos humanos e dos costumes sociais – entretanto, o romance parecia atuar como um recurso textual mais eficaz no conhecimento e no reconhecimento das condutas e condições dos homens do passado e do presente. E, é justamente nesse enlace sugestivo entre a escrita ficcional e o relato histórico, entre a realidade arquitetada linguisticamente e a realidade vivenciada, que a obra intitulada *Confesiones de la monja alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005) da escritora chilena, Juanita Gallardo, se encontra, uma vez que, em seu prefácio, já nos adverte de que se trata de uma obra que apresenta um jogo constante entre realidade e ficção. Com relação ao romance histórico mencionado, existe uma manifesta intertextualidade com o texto autobiográfico, intitulado *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (2018), o qual se insere na narrativa por meio de citações em posições estratégicas, contribuindo com a verossimilhança da obra que pretende ser a verdadeira versão da trajetória de Catalina de Erauso. Por conseguinte, ao se relacionar com um relato autobiográfico de perspectiva múltipla, já que apresenta uma indeterminação não apenas quanto ao histórico e ao literário, mas também resguarda oscilações quanto às crônicas de viagem, a novela picaresca e o memorial de serviços; é oportuno observar como a

disposição narrativa de uma vida instaura possibilidades e uma reordenação respectiva a essa vida, no sentido de colaborar com a ideia da encenação como um fator de plasticidade dos seres (ISER, 2013). Finalmente, contemplando a interação entre a realidade e a ficção na trama existencial de uma noviça-soldado, pertencente ao século XVII, se objetiva identificar o entrelaçamento (história-ficção) disponível não apenas no relato autobiográfico, mas também na versão romanceada desse relato, com a finalidade de investigar se a vida pode se configurar em matéria de fabulação. As teorias de Pozuelo (1993), Philippe Lejeune (2014), Bakhtin (2018), Calligaris (1998), Maravall (2009), Silva (1999) y Hatzfeld (1988) foram utilizadas quanto à cultura do Barroco, às características do gênero autobiográfico e à estruturação da novela histórica. Além disso, o presente trabalho também tematiza a trajetória de mulheres históricas que, à semelhança de Catalina de Erauso, foram hábeis com a pluma e as armas em distintos contextos históricos.

PALAVRAS-CHAVE: autobiografia; romance histórico; ficção; Catalina de Erauso; Juanita Gallardo.

RESUMEN

La interacción susceptible entre la narrativa ficcional y la narrativa histórica todavía constituye una temática frecuente en las mesas de discusiones entre los teóricos. Ya que se establecen como escrituras que investigan el hombre en determinado contexto social, diversos estudiosos, críticos literarios, historiadores y filósofos no resistieron a la invitación por examinarlas, realizando, como consecuencia una especie de comparación, a fin de identificar y distinguir sus peculiaridades. Efectivamente, según las investigaciones de Luiz Costa Lima (2006), aunque los discursos históricos y literarios presenten algunas afinidades, por ejemplo, triunfar ante el intolerable hijo del tiempo, el olvido (lethe), las dos narrativas son inconciliables cuanto a la pretensión: la historia se preocupa con la divulgación objetiva de los hechos; la literatura con la elaboración estética de hechos en palabras acentuadas. De ese modo, en términos de resultado, se podría declarar que la historia cosecha los hechos, con el propósito de justificarlos, mientras la literatura reconfigura la representación del mundo, debido a la reformulación de la realidad (LIMA, 2006). Sin embargo, los límites entre los territorios de la ficción y de los hechos históricos se convierten nebulosos gracias a la iniciativa de la novela histórica. De acuerdo con las perspectivas teóricas de Marina Acero (2006), durante el Romanticismo, la historiografía y la novela se involucran en una especie de contacto disfuncional, pues se dedicaban al análisis de los comportamientos humanos y de las costumbres sociales – pero, el romance parecía actuar como un recurso textual de mayor eficacia en el conocimiento y en el reconocimiento relativo a las conductas y a las condiciones de los hombres pertenecientes al pasado y al presente. Es precisamente en ese revoltijo sugestivo entre la escritura ficcional y el relato histórico, entre la realidad orquestada lingüísticamente y la realidad vivenciada que la obra intitulada *Confesiones de la monja alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005), perteneciente a la escritora chilena, Juanita Gallardo, se encuentra, visto que en su prefacio hay una advertencia acerca de que la novela presenta un juego constante entre realidad y ficción. Respectivamente a la novela histórica mencionada, se manifiesta una intertextualidad con el texto autobiográfico intitulado *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (2018), el cual se encuentra introducido en posiciones estratégicas en la narrativa ficcional, mediante citas directas, contribuyendo así para la verosimilitud de la novela histórica que pretende ser la verdadera versión respectiva a la trayectoria existencial de Catalina de Erauso. Por consiguiente, al relacionarse con un relato autobiográfico de perspectiva múltiple, puesto que presenta una indeterminación no solamente cuanto lo documental y lo

literario, sino que también resguarda oscilaciones entre las crónicas de viaje, la novela picaresca y el memorial de servicios; es oportuno observar como la disposición narrativa de una vida instaure posibilidades y una reordenación respectiva a esa vida, en el sentido de colaborar con la idea de la actuación como un factor de plasticidad de los seres (ISER, 2013). Finalmente, contemplando la interacción entre la realidad y la ficción en la trama existencial de una novicia-soldado, perteneciente al siglo XVII, se objetiva identificar el entrelazamiento (historia-ficción) disponible no solamente en el relato autobiográfico, sino en la versión novelística de ese relato, con el fin de investigar si la vida puede configurarse en materia de fabulación. Las teorías de Pozuelo (1993), Philippe Lejeune (2014), Bakhtin (2018), Calligaris (1998), Maravall (2009), Silva (1999) y Hatzfeld (1988) fueron utilizadas cuanto a la cultura del Barroco, las características del género autobiográfico y las características de la novela histórica. Además, ese trabajo también tematiza las trayectorias de mujeres históricas que, a semejanza de Catalina de Erauso, fueron hábiles con la pluma y con las armas en distintos contextos históricos.

PALABRAS-CLAVE: autobiografía; novela histórica; ficción; Catalina de Erauso; Juanita Gallardo.

ABSTRACT

The touchy interaction between fictional narrative and historiographical narrative still constitutes a recurring theme in the round table among theorists. By establishing themselves as writings that investigate man in each social context, many scholars, literary critics, historians, and philosophers could not resist the provocation of examining them, making, therefore, a kind of comparison in order to identify and distinguish their peculiarities. Effectively, according to the investigations of Luiz Costa Lima (2006), although the historical and literary discourses present certain affinities, for example, overcoming the intolerable son of time, oblivion (lethe), the two narratives are irreconcilable in terms of pretension: the history is concerned with the objective reporting of facts; literature with the aesthetic elaboration of these facts in accented words. Therefore, in terms of results, it could be said that history gathers facts, with the purpose of verifying them, from the meticulous examination of documents, while literature reconfigures the representation of the world, through the reformulation of reality (LIMA, 2006, p. 291). However, the boundaries between the territories of fiction and fact become hazy by the initiative of the historical novel. According to the theoretical perspectives of Marina Acero (2006), during Romanticism, historiography and novel were involved in a kind of conflicting contact, since they turned to the analysis of human behavior and social customs – nevertheless, the novel seemed to act as a more effective textual resource as knowing about human condition in different moments of past and present. It's precisely in this suggestive connection between fictional writing and the historical report, between linguistically constructed reality and daily live reality, that the historical novel, entitled *Confesiones de la monja alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005) by the Chilean writer, Juanita Gallardo, is found, since, in its preface, there is a warning about a constant game between reality and fiction. Regarding the mentioned historical novel, there is a manifest intertextuality with the autobiographical text, entitled *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (2018), which is inserted in the narrative through quotations in strategic positions, contributing with the verisimilitude of the novel that intends to be the true version of the Catalina de Erauso's life. As a consequence, realizing the multiple perspective related to autobiographical narrative, as it presents an indetermination not only in terms of history and literature, but also manifests oscillations in terms of travel chronicles, picaresque novels and service memorials; it's appropriate to observe how the narrative disposition of a life introduces possibilities and a respective reordering of that life, in the sense of collaborating with the idea of enactment as a

factor of plasticity of human beings (ISER, 2013). Finally, contemplating the interaction between reality and fiction in the existential plot of a novice-soldier, belonging to the seventeenth century, the objective is to identify the interlacement (history-fiction) available, not only in the autobiographical account, but also in the novelized version of this, by the purpose of investigating if life can be configured in fabulous matter. The theories of Pozuelo (1993), Philippe Lejeune (2014), Bakhtin (2018), Calligaris (1998), Maravall (2009), Silva (1999) and Hatzfeld (1988) have been used to support discussions about Baroque culture, autobiographical genre characteristics, and historical novel structure. In addition, the present work also discusses the trajectory of historical women who, like Catalina de Erauso, were skilled with the pen and weapons in different historical contexts.

KEYWORDS: autobiography; historical novel; fiction; Catalina de Erauso; Juanita Gallardo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	19
2 PREÂMBULO: A CONVIVÊNCIA ENTRE O NOVELESCO E O DOCUMENTAL NA VIDA ESPETACULAR DE MULHERES EM CAMPOS DE BATALHA	32
3 ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA: A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE	38
3.1 O ofício do historiador e o papel do escritor: a pragmática literária	41
3.2 O discurso narrativo e a representação da realidade	45
3.3 Entre o registro e a imaginação no enfrentamento da verdade da condição humana	49
4 A AUTOBIOGRAFIA COMO UM GÊNERO DE FRONTEIRA: ANÁLISE DA OBRA ATRIBUÍDA À CATALINA DE ERAUSO.....	59
4.1 A autobiografia como gênero embaraçoso entre a história e a literatura: perspectivas teóricas.....	64
4.2 As variadas fisionomias de uma narrativa: relato de viagem, memorial de serviço e façanhas incríveis.....	92
4.3 A cultura do Barroco e a autobiografia.....	103
4.4 Perspectivas sobre a escrita de si: a fronteira embaraçosa entre o testemunho e a representação.....	113
5 O ROMANCE HISTÓRICO COMO UM GÊNERO DE FRONTEIRA: ANÁLISE DA OBRA DE JUANITA GALLARDO.....	118
5.1 A representação literária dos fatos históricos: as características do romance histórico.....	123
5.2 Entre os fatos e a ficção na representação romanesca da vida de Catalina de Erauso.....	133
5.3 A produtividade artística de uma vida: Catalina de Erauso como personalidade literária.....	164

6 A AUTOBIOGRAFIA INSERIDA NO ROMANCE HISTÓRICO: INTERPOSIÇÕES E INTEGRAÇÕES.....	182
6.1 A Literatura Comparada como critério de análise.....	184
6.2 Os conceitos modernos sobre a escrita de si: a imagem acrescentada.....	195
6.3 Da autobiografia ao romance histórico: a encenação.....	204
7 ENTRE A CRUZ E A ESPADA: O PROTAGONISMO DA VIDA DE CATALINA DE ERAUSO COM RELAÇÃO ÀS OUTRAS PERSONALIDADES HISTÓRICAS DO CLAUSTRO E DOS CAMPOS DE BATALHA.....	214
7.1 As mulheres oportunas à Catalina: a pluma, as batalhas e as iniciativas sociais.....	220
7.2 Entre a cruz e a espada: a peculiaridade da escrita por mandato da monja- alferes.....	245
7.3 O reconhecimento e o prestígio social de uma mulher espetacular.....	263
8 CONSIDERAÇÕES APARENTEMENTE FINAIS: O LEGADO DE UMA PESQUISA.....	276
REFERÊNCIAS.....	285
ANEXO A - BUSTO DE CATALINA DE ERAUSO EM SÁN SEBASTIÁN.....	294
ANEXO B - BUSTO DE CATALINA DE ERAUSO EM ORIZABA (MÉXICO).....	295
ANEXO C- CRÍTICA RELATIVA AO LANÇAMENTO DO ROMANCE HISTÓRICO CONFESIONES DE LA MONJA ALFÉREZ: LA VERDADERA HISTORIA DE CATALINA DE ERAUSO.....	296
ANEXO D - ENTREVISTA COM JUANITA GALLARDO (ROTA LITERÁRIA).....	297
ANEXO E - RETRATO DE CATALINA DE ERAUSO POR JUAN VAN DER	

HAMEN (1626). FUNDAÇÃO XUXTA (2016).....	298
ANEXO F - MAPA DAS VIAGENS DE CATALINA DE ERAUSO (1600 -	
1622).....	299

1 INTRODUÇÃO

A interação melindrosa entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica ainda constitui uma temática recorrente nas mesas de debate entre os teóricos. Por se estabelecerem como escritas que investigam o homem em dado contexto social, muitos estudiosos, críticos literários, historiadores e filósofos não resistiram à provocação de examiná-las, perfazendo, como consequência, uma espécie de comparação a fim de identificar e distinguir suas peculiaridades. Já é possível perceber, na *Poética* de Aristóteles, uma precípua diferenciação entre as funcionalidades, em termos de representação das ações humanas, poéticas e históricas. Aliás, de acordo com o estagirita, a poesia é mais nobre e mais filosófica do que a história, e, sendo assim, mais universal, à proporção que a história se responsabilizaria pelo particular. Essa diferença entre as duas modalidades de interpretação e registro dos feitos humanos não se estabelece por meio da forma, porém, pelo conteúdo: a historiografia se relaciona com os eventos ocorridos de fato, enquanto a poesia se envolve com os eventos que poderiam ter ocorrido (ARISTÓTELES, 2015).

Ainda que pertinentes e frutíferas, as especulações aristotélicas acerca dos conteúdos, das formas e das atribuições sociais pertencentes à escrita histórica e aos gêneros miméticos não foram conclusivas para os investigadores dos respectivos ramos, especialmente, os ditos modernos. Por conseguinte, delimitar o objeto de estudo da história se consolidou como uma perscrutação constante aos apreciadores de artefatos e documentos antigos, em paralelo, os estudiosos das letras tentavam elucidar os estímulos e as consequências sociais da escrita ficcional. E, os meios de tais incursões ponderativas, geralmente, se baseavam na contraposição entre história e literatura⁴.

Quanto aos aspectos linguísticos, as teorias oriundas do século XX, preconizavam que o discurso literário é conivente ao estranhamento pautado em um aperfeiçoamento da linguagem que, conseqüentemente, a desviaria das enunciações ordinárias e objetivas, caracterizando, assim, a literatura como *uma modalidade específica da linguagem verbal*

⁴ É válido reconhecer que essas discussões ainda são vigentes na contemporaneidade. Apesar de todos os estudos amplamente reconhecidos, as produções humanas, como a história e a literatura, não são imunes aos questionamentos ou à atribuição de novas perspectivas.

(AGUIAR, 1999). Com efeito, conforme as investigações de José Maria Pozuelo (1994), a literatura é um *objeto verbal*, especialmente, porque, ademais de se comportar como um *instrumento sofisticado de comunicação*, a linguagem também é instauradora de mundos imaginados. Dessa forma, se encontra associada à funcionalidade da linguagem poética e à individualização da experiência formal como meio de realizar uma *construção singular do mundo*. Por conseguinte, a utilização literária das palavras, disposta na representação da realidade, é, inevitavelmente, propositiva e reformulativa.

Efetivamente, segundo as investigações de Luiz Costa Lima (2006), embora os discursos históricos e literários apresentem certas afinidades como, por exemplo, vencer o intolerável filho do tempo, o esquecimento (*lethe*), as duas narrativas são inconciliáveis quanto à pretensão: a história se preocupa com a divulgação objetiva dos fatos; a literatura com a elaboração estética desses fatos em palavras acentuadas. Sendo assim, em termos de resultados, se poderia dizer que a história colhe os fatos, com a finalidade de verificá-los, a partir do exame minucioso de documentos, ao passo que *a literatura desorganiza a representação do mundo, através da reformulação da realidade* (LIMA, 2006, p. 291).

Contudo, as fronteiras entre os territórios da ficção e do fato se tornam nebulosas com a iniciativa do romance histórico. Conforme as perspectivas teóricas de Marina Acero (2006), durante o Romantismo, a historiografia e a novela se envolvem em uma espécie de contato conflituoso, dado que tanto uma como a outra se voltavam à análise dos comportamentos humanos e dos costumes sociais – entretanto, o romance parecia atuar como um recurso textual mais eficaz no conhecimento e no reconhecimento das condutas e condições dos homens do passado e do presente.

De maneira semelhante, François Hartog (2017) reconhece o século XIX como um período entusiástico tanto para a escrita da história, quanto para a escrita ficcional, uma vez que ambas as empreitadas se destinavam a revelar as tonalidades da realidade, porém, há uma ressalva: o historiador, mais uma vez, se restringe ao particular domínio do verificável, devido ao seu compromisso com a verdade – por outro lado, o romancista, liberto dos encargos da divulgação de uma verdade comprovável, proporciona imagens e percepções ampliadas dos momentos e dos personagens históricos e, assim, pode ser mais convincente que o historiador.

Portanto, não é à toa que David Lowenthal (1998) admite que os romancistas históricos ofertaram uma apreensão ampliada do passado, no que toca à sondagem sugestiva das consciências – por intermédio das nuances psicológicas das personagens ficcionais – ademais de disponibilizar o detalhamento relativo às circunstâncias dos momentos históricos, viabilizando, assim, relevantes e inusitados componentes de compreensão histórica: as obras ficcionais. Quanto à margem factual dessas instâncias de interpretação e de representação da condição humana, ocorre certo comedimento relativo ao ofício do historiador frente à esperada licença poética dos romancistas, uma vez que há algumas dúvidas e indisposições atribuíveis à objetividade das narrativas documentais: devido aos rigorosos critérios da historiografia, o historiador estaria impedido de interpretar e de, conseqüentemente, elaborar a sua versão dos fatos? O historiador estaria isento de qualquer parcialidade criativa? Ou, existe uma proximidade entre o romancista e o historiador?

Talvez, seja o que Hayden White (1974) tentou comprovar ao defender que as narrativas históricas são tão passíveis de invenção quanto as tramas literárias, instituindo-se, assim, como: “[...]ficções verbais cujos os conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.” (WHITE, 1974, p. 98). A premissa do historiador americano se traceja segundo o *modo* pelo qual o historiador profissional compõe e harmoniza a narrativa, conferindo-lhe um sentido particular.

Obviamente, essas ponderações receberam (e recebem) muitas considerações. Uma das mais oportunas foi a de Lima (2006), que ainda que reconheça o empenho intelectual de Hayden White, discorda de que o discurso histórico seja equipotente ao discurso poético, pelo simples motivo de a escrita documental pretender desvendar o que é e foi, e consistir, dessa maneira, como uma *aporia*; já a ficção, por sua vez, se desobriga com o compromisso de veracidade, sendo, portanto, *porosa*⁵. Outrossim, o estudioso brasileiro assume a existência de uma atitude interpretativa por parte do historiador, responsável pela concessão de um sentido particular à trama dos acontecimentos – contudo, o ponto de vista atribuído ainda se limita a um fato assentado na realidade, ao

⁵ Um pensamento, que também confere um caráter poroso à narrativa literária, seria o de Peter Burke (1992): “[...] é provável que os historiadores possam aprender algo a partir das técnicas narrativas” (p.340)”. O autor também sinaliza que os historiadores não possuem a liberdade de criar personagens ou os pensamentos destes, o que é algo bastante recorrente na narrativa literária: porosa e permissiva.

passo que a proposta ficcional se realiza na elaboração de seu próprio objeto, por meio do estabelecimento da “aparência de realidade”.

Não obstante os propósitos comunicativos dessas duas esferas textuais, a narrativa factual e a trama ficcional convergem por intermédio do manuseio da linguagem como modo de expressão e de registro relevante à avaliação do homem no transcorrer dos tempos. Entretanto, essa confluência é meramente tangencial, particularmente, se consideramos a sutileza entre o *fato* e o *evento*. Os fatos se definem e se integram pelo que ocorreu, ou seja, ao que não se é lícito, ou não se deve desacreditar, uma vez que se trata do território da comprovação documentada. Já o vocábulo “evento”, derivado de *eventum*, supino de *evenire*, se familiariza com o que está por acontecer, dessa maneira, abrange as nuances imprevisas e enigmáticas da realidade, o acaso, o acidente, as surpresas, ou seja, instaura propostas de ruptura com as conformações consolidadas.

Então, ao vincularmos os fatos à escrita documental e o evento à composição ficcional, teríamos, de certa forma, uma retomada relativa ao pensamento aristotélico: ainda que se constituam por narrativas, uma se submete à implementação da credibilidade e persegue a veracidade; a outra não delimita fronteiras, porém instaura caminhos sinuosos: não é menos verdadeira, entretanto, ocasionalmente, estreia suspeitas. Por consequência, a ficção se apresenta como uma audaciosa tentativa de verificação da validade do real, à proporção que inverte a relação entre modelo e vida, entre o livro e a realidade (SEGRE, 1985).

E, é justamente nesse enlace desconfortável entre a escrita ficcional e o relato histórico, entre a realidade arquitetada linguisticamente e a realidade vivenciada, que a obra intitulada *Confesiones de la monja alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005) da escritora chilena, Juanita Gallardo se encontra, uma vez que, em seu prefácio, já nos adverte de que se trata de uma obra que apresenta um jogo constante entre realidade e ficção: “[...] Al igual que en las vidas que vivimos, en las páginas siguientes hay un juego constante entre realidad y ficción.” (GALLARDO, 2005, p. 09). Efetivamente, os estudos de Vítor Aguiar (1999) apontam a crise e metamorfose do romance moderno, caracterizadas pela renovação temática, pela modificação das técnicas de narrar, de construir a intriga e de apresentar as personagens. Com relação ao romance histórico citado, existe uma manifesta intertextualidade com o texto autobiográfico, intitulado *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*

(2018)⁶, o qual se insere na narrativa por meio de citações em posições estratégicas, contribuindo com a verossimilhança da obra que pretende ser a verdadeira versão da trajetória de Catalina de Erauso.

Dessa maneira, ao se debruçar sobre um relato autobiográfico que, além de se configurar como um gênero fronteiro entre o documental e o imaginário, resguarda indeterminações quanto ao próprio gênero textual, dado que a narrativa *oscila* entre os relatos de viagens, a novela picaresca, o memorial de serviços e a própria autobiografia; a autora parece haver adotado a concepção de Antoine Compagnon (2010) de que a narrativa literária disponibiliza forma à sucessão informe e silenciosa dos acontecimentos, porque, talvez, haja compreendido que a iniciativa literária é capaz de manusear o *caos da existência* (LIMA, 2006), ainda mais de uma conformação de vida tão ambígua como a da noviça espanhola. E, não é por acaso que Catalina de Erauso se encontra, de modo mais frequente, em produções estéticas, como peças de teatro, filmes e romances e, raramente, nos livros de história: a trajetória existencial da noviça se harmoniza, de maneira eloquente, ao universo ficcional, por isso, que o romance se arvora como o verdadeiro relato da vida da protagonista, estabelecendo a ironia e o embaralhamento entre fato e ficção.

Com efeito, o moderno romance histórico se construiu a partir de “uma montagem adequada de fragmentos históricos e de uma eficaz combinação dos distintos estratos de realidade, conseguindo “revelar” a imagem da totalidade ou o sentido verdadeiro da História do período pelo qual se interessasse o romancista” (ACERO, 2006, p. 172 tradução minha)⁷. Dessarte, a autora chilena parece haver pretendido tensionar ao máximo o fio entre a realidade e a ficção, por meio de uma irreverente versão estética dos fatos que atribui à sua obra, a responsabilidade pela veracidade da trajetória extraordinária e controversa de Catalina de Erauso. Logo, se configura uma sensação de “alargamento do real”, característico de uma mimese produtiva (LIMA, 2003).

Finalmente, quanto ao tema, essa investigação se encontra pautada nas seguintes hipóteses:

⁶ Se trata da sétima edição da obra realizada por Ángel Esteban, como consta nas referências desse trabalho.

⁷ Informo que alguns trechos teóricos em língua estrangeira foram traduzidos ao Português. Contudo, considerando a dimensão deste trabalho e a expressiva fundamentação teórica oriunda de outras línguas, optou-se por deixar alguns trechos no idioma original.

(1) Reconhecido o caráter fabuloso da vida de Catalina de Erauso, é plausível defender que a ficção ofereceria, com um maior convencimento, orientações coerentes e adequadas à compreensão de sua extraordinária existência, o que se justifica na significativa produtividade literária e artística que envolve a freira-soldado, em contraposição à sua comedida repercussão histórica;

(2) Se o primeiro ponto é válido, então, também é permitido reafirmar as teorias de Segre (1985); Lowenthal (1998); Lima (2003,2006); Acero (2006) de que a produção literária se institui como um meio eficaz de ordenação e de convencimento não apenas das existências conturbadas, mas também, da especulação e da percepção acentuada relativas aos momentos e as personalidades históricas, de modo específico, nas obras estudadas;

(3) Por conseguinte, a intertextualidade entre a autobiografia (gênero fronteiro) e o romance histórico adquire contornos de incorporação irônica, uma vez que o romance (forma literária) se propõe como a verdadeira confissão de uma vida e, a verdadeira autobiografia (documento, convencionalmente, aceito como o relato da vida de Catalina de Erauso) recebe um papel acessório na trama, atuando somente como a narrativa de um personagem literário destinada não apenas aos leitores textuais, ou seja, aos personagens ficcionais, mas também aos leitores contemporâneos, oportunizando, assim, uma reinterpretação da história em variadas posições;

(4) Novamente, quanto à mescla entre fato e ficção existe também um reflexo difuso entre a autobiografia e o romance, uma vez que a autobiografia de Catalina de Erauso, pertencente ao período do barroco espanhol, resguarda indefinições quanto ao caráter novelístico e o caráter documental, de modo similar, portanto, ao romance que se apropria dos fragmentos da autobiografia (documento histórico) como uma maneira de arquitetar a verossimilhança da obra;

(5) Finalmente, a obra, ao ajustar a autobiografia à forma do romance, aparentando ser a verdadeira confissão autobiográfica, parece questionar os limites e a especificidade do próprio relato autobiográfico quanto à credibilidade factual e o inevitável processo criativo de uma escrita de si voltada à retrospectiva, ou seja, ao passado. E, especialmente, no caso de Catalina de Erauso, o encaixe entre as duas formas narrativas parece arvorar a ambiguidade existencial da personagem.

Desse modo, entendendo a narrativa autobiográfica como uma iniciativa textual, em que o sujeito se posiciona defronte à própria vida, com a pretensão de se colocar diante da realidade circundante, é pertinente identificar, no texto autobiográfico:

(1) a projeção e a reflexão de imagens, principalmente, de imagens que ilustrem o embaraço do indivíduo barroco que, ao tentar organizar o mundo à sua maneira, exagera, transcende e escapa. Ações, aliás, distinguíveis na vida relatada da noviça afeita a duelos de espada e a combates heroicos;

(2) A nublada distinção entre o verídico, ou seja, o atestado por meio de documentos, o que legitima o caráter da confissão autobiográfica; e, o imaginário, caracterizado pela projeção de imagens não comprováveis no mundo real, o que permite o tratamento ficcional do texto, como uma melhor via de compreensão e de apresentação da personagem.

Discutamos, primeiramente, acerca da confissão. A confissão pode ser entendida como uma maneira de interpretar e de esclarecer aspectos da própria existência – e, desse modo – se congrega ao ato autobiográfico, embora confessar exija um compromisso com a verdade. Aliás, a prática de se confessar exigia um exame de consciência, como modo de reivindicar a verdade sobre si mesmo e, sob a influência do cristianismo, a autobiografia se aproximou da confissão no processo de revelação espiritual diante de Deus, figurando, nesse contexto, como um interlocutor privilegiado, como aconteceu com as *Confissões* de Santo Agostinho (conforme é discutido no segundo capítulo).

Por seu turno, a autobiografia possui uma dimensão embaraçosa entre o fato e a ficção, tendo em vista que o “eu” autobiográfico pode ser ficcional, dado que projeta uma imagem favorável e publicável de si mesmo, mas isso não impede que o relato autobiográfico se estabeleça como uma proposta de veracidade, sendo, portanto, lida e reconhecida como um discurso com atributos de verdade. E, assim, a autobiografia se afirma como um texto na fronteira da ficção, entretanto, marcando diferença com esta, graças à perspectiva pragmática de autenticidade inerente à prática autobiográfica (POZUELO, 1993). Sendo assim, a narrativa autobiográfica possui um estatuto pragmático de autenticidade, mesmo que admita as noções de impostura e de mentira: espera-se, em termos discursivos e sociais, um compromisso com a verdade levado a cabo pelo narrador; de maneira oposta, o romance é convencionalmente ficcional, tendo em

vista que possui uma intencionalidade estética, o que autoriza a experimentação formal e a liberdade imaginativa ao autor.

Pois bem: ao elaborar um romance histórico, baseado nos relatos autobiográficos de uma personalidade também histórica, sob o título de “Confissões”, Juanita Gallardo interpõe fato e ficção, reposicionando e questionando os limites entre essas duas instâncias de investigação relacionada à condição humana. Primeiramente, a pretensa verdade coerente ao ato de confessar-se já é questionada no primeiro capítulo da obra, intitulado “confissão”, em que a personagem principal vacila durante o processo de escrita, se perguntando se deve escrever o que realmente aconteceu com a sua vida, com respeito aos vinte anos passados, ou se deve escrever o que o seu confessor, na dada situação, o bispo de Guamanga, gostaria de ler, pois teme as possíveis e consequentes retaliações de assumir a verdade.

Logo, a personagem se põe a *seleccionar* o que é mais e o que é menos conveniente ao autorretrato que quer construir, buscando o favorecimento, à medida que tenta “calibrar a periculosidade de cada palavra.” (GALLARDO, 2005, p. 15). Dessa forma, é identificável o intento de acrescentar ou de ocultar para convencer o espectador, o que resulta em um processo criativo, inserido em uma tarefa procedimental e objetiva. Essa é a maneira pela qual o romance histórico questiona a autenticidade do relato autobiográfico, sinalizando o seu *caráter bifronte*: como um ato de consciência (um “eu” que inventa e constrói sua própria identidade) e como um ato de justificação do “eu” frente aos outros, por meio da publicação de sua trajetória para fins práticos, o que exige, de modo simultâneo, *a projeção de uma imagem e a verificabilidade dos sucessos narrados* (POZUELO, 1993).

Ainda sobre o tema da confissão e o seu paralelismo com a autobiografia, a personagem se confunde entre as escritas de si: memórias, confissão e autobiografia, dado que se relacionam com o esforço de resgatar o passado e de presentificar ausências. E, com relação a essas três vertentes de retomada do passado, é oportuno realizar um adendo sobre as *autobiografias por mandato*. Conforme Sanabria Viejo (2011), essas narrativas contribuíam para descarregar as consciências das freiras enclausuradas, à medida que as aproximavam de Deus e das fundadoras de sua ordem, tendo em vista que se tratavam de uma escrita memorialística, que viesse a registrar experiências de arrebatamento e de arrependimento, e assim, servir de testemunho para o fortalecimento da influência católica (conforme é visto no capítulo cinco).

Vale dizer também, que essas narrações eram conduzidas e apreciadas por um confessor, o que em certa medida, desvirtuava a espontaneidade do relato, devido à necessidade de corresponder às expectativas. Então, nessa prática de escrita, convergem as três vias de discurso de si: memória, confissão e autobiografia, o que também é perceptível na imersão de escrita da noviça-alferes na obra analisada.

No entanto, o procedimento de composição é diverso: Catalina de Erauso escreve sua história de vida por petição, com o objetivo de divulgar suas façanhas e suas conquistas na América, e, assim, adquirir alguns privilégios. Destarte, a autobiografia seria uma redenção? Ou, um adequado registro elogioso de feitos? E, apesar de na apresentação da *Historia de la monja alférez escrita por ella misma* haver uma atribuição de verdade ao relato, se conhece que a autobiografia é um gênero fronteiro entre o sistema referencial e o literário. Segundo Philippe Lejeune (2014, p. 75): “[...] como se pode pensar que, na autobiografia, a vida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!”, de modo similar, conforme os estudos de Pozuelo (1993), na escrita autobiográfica, o sujeito da enunciação se utiliza de artifícios para compor uma imagem convincente ao público, através de seleções, acréscimos e ocultamentos, por conseguinte, há uma elaboração de vida concisa e coerente com os interesses dos envolvidos nesse inusitado pacto autobiográfico: a *imagem ideal*, ou seja, a heroica e a espetacular é a que deve prevalecer e conquistar o apoio das massas.

Deveras, há o intento de justificativa no texto atribuído à Catalina de Erauso, dado que põe em evidência os admiráveis serviços prestados à Coroa Espanhola, durante a Conquista do Novo Mundo, com a finalidade de pleitear a pensão e as permissões imprescindíveis por sua insigne atuação, desempenhada com tanto empenho e bravura. Sendo assim, a narrativa adquire uma funcionalidade aparentada a um objeto de barganha, seja para enfatizar e incentivar a manutenção da obediência e da fidelidade às instituições de poder, seja como uma inusitada forma de exaltação da fé católica: apesar de protagonizar uma vivência aventureira e desviante, a monja-alferes ainda se apresenta como uma nobre católica, portanto, seu relato se torna uma apreciação relativa à condição de ambivalência da cultura do Barroco (conforme apontado no capítulo 2).

À vista disso, a narrativa autobiográfica da *Monja Alférez* é ajustada a determinados interesses, ainda que retrate o desconcerto de uma trajetória existencial que, por sua vez, espelha o desajuste de uma sociedade em crise. Sendo assim, a manipulação e a condução do texto se conformam tanto por critérios seletivos (o que divulgar e o que

omitir), quanto por adornos confeccionados pela criatividade (a imagem aperfeiçoada de si, objetivando o convencimento social), afinal de contas: o sujeito barroco é operativo, pois perante os paradoxos existenciais, intenta projetar uma imagem menos insatisfatória de si mesmo, particularmente, aquele que conta a própria vida e, assim, possui a oportunidade de se tornar um objeto de apreciação e de promoção públicas. Logo, a autobiografia entrega uma versão ampliada do ser que escreve: se o texto produz a vida, a imagem construída é inexoravelmente acentuada com relação ao objeto de contemplação.

É pertinente reforçar que a acentuação da imagem concernente à *Monja Alférez*, respectiva à conduta de intrepidez – seja na função militar, seja na atitude de defesa da honra diante de calúnias e de injustiças – assume consequências práticas: a aquisição de uma pensão, por parte do monarca espanhol; a concessão do perdão por suas faltas e desvios cometidos e da anuência para continuar em trajes masculinos, ou seja, exercendo funções tipicamente masculinas, por parte da Igreja Católica e, a confecção estratégica de um imaginário épico ao redor da figura heroica de Catalina de Erauso, porque, por esse artifício, poderia ser inscrita, na história, como uma personalidade espantosa, digna de especulações e homenagens, em um modo produtivo e eficiente de comoção e de entretenimento das massas. Mais uma vez, se manifesta o caráter multifacetado de uma vida posta em narrativa, a negociar, de maneira simultânea, com o registro histórico e à moldabilidade ficcional.

Dessarte, é propício refletir sobre as integrações de documentos e personagens históricos nas tramas literárias, assim como o gesto contrário: os procedimentos relativos ao manuseio de palavras, ao recorte e ao acréscimo à realidade, indicativos da tessitura ficcional, desfrutados pela escrita factual, particularmente, aos termos em vista que o romance, gênero literário dos tempos modernos, há se empenhado em desmentir a verdade autobiográfica (LEJEUNE, 1986). Para tanto, é estrutural perceber até que momento esse entrecruzamento é proveitoso para garantir o efeito de verossimilhança, ou se se trata de uma estratégia retórica, por parte da romancista, indispensável à defesa de que as “palavras articuladas” (BOSI, 2000) não podem se reduzir à categoria de epifenômeno da história, uma vez que, considerando um romance histórico, pautado numa escrita autobiográfica: “[...] dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário.” (LEJEUNE, 2014, p. 77).

Esse imaginário se impulsiona pelos acentos e descontinuações dispostos na escrita sobre si, seja pela recorrência ao ato mnemônico, seja pelo caráter extraordinário da personagem referenciada, o qual também se entrepõe nos limiares entre a realidade e a imaginação, afinal de contas, uma freira-soldado não é alguém que se encontrava com frequência, ainda mais em pleno século XVII. Além disso, a literatura também escapa à precisão do relato histórico, porque os historiadores não possuem a liberdade de inventar seus personagens e o pensamento dos seus personagens (BURKE, 1992, p. 340).

Entretanto, o cenário se torna melindroso quando lidamos com a narrativa autobiográfica, visto que: “[...] a autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística.” (LEJEUNE, 2014, p. 121), uma vez que narrar-se é entender-se por outros modos e, assim, elaborar alguma versão mais ou menos tendenciosa de si, visto que a narrativa da própria existência implica uma invenção apropriada da vida, já que *o ato autobiográfico é constituinte do sujeito e de seu conteúdo* (CALLIGARIS, 1998), o que também pode ser entendido como uma ressignificação da existência por uma *transubstanciação da própria imagem de vida* (JOSEF, 1998).

E, é, talvez, por esses motivos que a experiência de se contar seja “parecida como avistar o infinito sobre a superfície de um espelho” (GALLARDO, 2005, p. 16), uma vez que há diversas possibilidades de se inserir historicamente e de se projetar de modo acentuado, ainda mais em uma situação em que se escreve por petição e por convencimento e, desse modo, o indivíduo modula sua própria identidade, considerando que a identidade particular é também uma ficção conveniente (BERNARDO, 2010). Por conseguinte, em um gesto reflexivo, conferido ao “narrar-se”, a identidade pessoal se projeta como identidade narrativa (RICOEUR, 2006), à proporção que um ser de existência atestada se converte em um ser de papel. Essas interposições e negociações entre o texto autobiográfico e o texto ficcional são tratadas nos capítulos terceiro e quarto, nos quais, em linhas gerais, aproximam a vida irreverente de Catalina de Erauso à compreensão de *matéria fabulativa*.

O entrelugar e a ambivalência da escrita autobiográfica, são realocados na escrita ficcional de Juanita Gallardo, de um modo que o externo se converte em interno (CANDIDO, 2006) no processo de apropriação de um relato pretensamente testemunhal como um recurso literário: Catalina de Erauso, personalidade histórica, dá subsistência à

freira-soldado homônima, personagem configurada literariamente, em um jogo entre realidade e ficção, que insinua que a escrita imaginativa é o meio viável de perscrutar a totalidade oculta da vida (LUKÁCS, 2015). A totalidade da vida se oculta também pelo resgate impossível do passado em sua plenitude, o que caracteriza uma escrita voltada à memória. Com relação a esse aspecto, mais uma vez, a exigência referencial e verificativa da história se perturba, uma vez que o passado se constitui como ficção do presente (CERTAU, 2011), dado que é impossível se apoiar à memória, devido ao seu caráter deformante (HARTOG, 2011), assim, a memória não é confiável, e mesmo que seja objetal, se constitui como uma província da imaginação (RICOEUR, 2007).

Logo, a confissão autobiográfica, entendida como uma escrita tributária de recordações é não só passível de criação, mas também propulsora de uma realidade redescoberta (LEJEUNE, 2014), a qual o romance vislumbra e testemunha, porque também é uma produção histórica, e, talvez, por isso, não forneça respostas cabais, porém eficientes: “[...] o ficcional é um instrumento limitado, pois não oferece respostas cabais e plenas. É nisso mesmo que está o seu limite e sua maior qualidade”. (LIMA, 1988, p. 309), dessa forma, a literatura é o lugar das possibilidades e da sugestão, pois utiliza a linguagem em todo seu potencial significativo (POUND, 2006), como é apontado no capítulo terceiro.

Especialmente, com relação ao experimentalismo formal do romance histórico Marina Acero (2006, p.174, tradução minha) declara o seguinte: “a imaginação do novelista parece não possuir mais limites, além daqueles exigidos pela organização funcional do texto”, por consequência, o romance é eficaz em oferecer novos sentidos e novas perspectivas capazes de não apenas refutar, mas também de usurpar o convencimento inerente à História oficial dos fatos. Por conseguinte, sem se submeter às exigências da veracidade, o romance, ao promover sugestivas análises psicológicas e sociais, à proporção que passa por um processo de renovação temática e de modificação das técnicas de narrar, se constitui como uma “singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem” (SILVA, 1999, p. 684), se estabelecendo, assim, como a forma literária mais abrangente e perturbadora de nosso tempo, uma vez que a ficção pode desorganizar a cômoda percepção da realidade.

Em suma: ao misturar continuamente o mundo real com o mundo possível, a narrativa ficcional nos assombra com uma impetuosidade reveladora: em lugar de propor mundos possíveis, apresenta o nosso mundo como impossível (SEGRE, 1985), tornando

mais evidente que a palavra criativa, articulada e motivada é capaz de subverter a práxis e fabricar a realidade (BLIKSTEIN, 2003), estabelecendo, dessa maneira, uma versão mais convincente e harmoniosa dos acontecimentos: prevalece o constante embaçamento de uma distinção categórica entre história e ficção que pode ser indicada, inclusive, na própria forma narrativa que atesta o entrelaçamento de gêneros, em que ocorre a diluição das fronteiras entre a historiografia, a autobiografia e a ficção, caminhando em direção à aporia do pós-moderno (ALVES, 1997).

Por fim, há no quinto e último capítulo desse trabalho, um retorno à personagem histórica de Catalina de Erauso, observada como uma mulher pertencente ao século XVII, à proporção que se realiza uma abordagem comparativa entre a noviça-soldado e outras personalidades históricas da Espanha e da América Latina, considerando a prática da escrita, a desenvoltura nos campos de batalha e o protagonismo feminino.

2 PREÂMBULO: A CONVIVÊNCIA ENTRE O NOVELESCO E O DOCUMENTAL NA VIDA ESPETACULAR DE MULHERES EM CAMPOS DE BATALHA⁸

— Senhor pai, senhora mãe,
 Grande dor de coração,
 Que os olhos do conde Daros
 São de mulher, de homem não.
 — Convidai-o vós, meu filho,
 Para convosco feirar,
 Que, se ele mulher for,
 Às fitas se há-de pegar.
 A donzela, por discreta,
 Uma adaga foi comprar.
 — Oh, que bela adaga esta
 Para com homens brigar!⁹

Mulheres envolvidas em práticas militares? Para uma significativa parcela da população ainda pode parecer algo extraordinário ou surpreendente, haja vista a arraigada concepção de que mulheres se encaixam ao âmbito doméstico, em que se encontram resguardadas de eventuais perigos, ao envolver-se pelos gestos que contribuem para a harmonia do lar, a delicadeza atribuída à condição feminina se mantém preservada e reluzente.

Entretanto, essa conveniente conduta feminina não retumbou nos corações abrasados pelo ideal de liberdade e de autonomia vislumbrado por algumas mulheres que se fizeram excepcionais nas tortuosas linhas da historiografia oficial. Por exemplo, se

⁸ A classificação de “mulheres” presente no título do preâmbulo se justifica pelo caso de Catalina de Erauso, apesar de haver se disfarçado de homem, durante expressiva parte de sua trajetória existencial, alcançou fama e benefícios ao revelar a sua real condição feminina, surpreendendo a todos.

⁹ GARRET, Almeida. Donzela que vai à guerra. In: _____. *O Romanceiro* III. Lisboa: Fundação Nacional para a alegria no trabalho- Gabinete de etnografia, 1963.p.71-81.

considerarmos o contexto político, permeado pela luta emancipatória do Brasil contra o domínio português, encontraremos o papel insigne de Maria Quitéria de Jesus (1792-1853). Atualmente, são conhecidas as diversas homenagens que Maria Quitéria recebeu por seu notório desempenho militar: sendo considerada a primeira mulher brasileira a ingressar nas Forças Armadas, foi condecorada, por D. Pedro I, como heroína, com a insígnia de cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro, posteriormente, foi reconhecida como uma das patronas do Quadro Complementar do Exército, convertendo-se em uma heroína da pátria¹⁰.

Contudo, como costumava ocorrer com as mulheres pertencentes a este período histórico, a aptidão para o serviço militar manifestada por uma jovem senhorita não entusiasmava aquiescências, muito pelo contrário: nossa heroína da pátria escutou do próprio pai que o exercício bélico era algo exclusivo da esfera masculina de conduta e que as mulheres deveriam se dedicar aos bordados e aos serviços domésticos¹¹. Diante desse contexto avesso às suas aspirações pessoais enfáticas, a jovem baiana mobilizou os artifícios da astúcia pertencentes àqueles que não consentem com o conformismo perante uma ordem social estabelecida: assim, Maria Quitéria se disfarçou de homem e, como o valente soldado Medeiros, fez história nos campos de batalha da Bahia, ao conduzir-se com habilidade e bravura, adquiriu um imaginário relativo à atuação militar de uma mulher afeita à aventura e à imprevisibilidade dos conflitos armados, em lugar de corresponder à tranquilidade e à preservação do lar, como era o pressuposto de sua condição feminina. Não foi à toa que, em 1953, durante o governo de Getúlio Vargas, um monumento foi inaugurado em sua homenagem, na cidade de Salvador.

Outrossim, o que resulta extraordinário na trajetória existencial da heroína brasileira é justamente o prodígio de ir de encontro ao papel social preestabelecido de mulher – no qual, provavelmente, não assumiria uma postura de destaque – com a finalidade de ir ao encontro de um desejo particular de promoção da liberdade em todos os aspectos, tornando-se, assim, uma figura admirável e lendária, o que favorece uma tonalidade novelesca ao encaminhamento histórico de sua vida.

¹⁰ Informações que podem ser encontradas em uma recente matéria proposta na página virtual da BBC News Brasil, em Janeiro de 2022, ademais de também constar informações relativas a essa personalidade histórica na página oficial do Exército Brasileiro e da Câmara Legislativa Brasileira.

¹¹ Conforme consta no livro de Pereira Reis Júnior (1953).

Dessarte, não é acidental que no prefácio da obra *Maria Quitéria (1953)* de Pereira Reis Júnior se verifique o reconhecimento de uma experiência de escrita intercalada pela objetividade documental e por um sentimento lírico que agracia de uma auréola romântica à personalidade baiana. É precisamente em um enredo existencial composto por documentos comprobatórios, homenagens e lances novelescos que a vida de Catalina de Erauso, nossa *monja-alferes*, se encontrou submetida.

À semelhança da heroína brasileira, Catalina de Erauso não se conformou com um destino preestabelecido pelos seus pais. Nascida na vila de San Sebastián, em Guipúzcoa, no país basco, filha de nobres espanhóis e católicos, respectivamente: Dom Miguel de Erauso e Dona María Pérez de Galarraga y Arce, com apenas quatro anos de idade ingressou na rotina monástica, no convento de monjas dominicanas, dirigido por sua tia, Úrsula de Sarasti. Conforme é declarado em um relato com feições autobiográficas atribuído à futura heroína da Conquista espanhola, com apenas quinze anos de idade, Catalina de Erauso decidiu tomar as rédeas do seu destino, pouco tempo depois de se desentender com uma freira mais velha, chamada Catalina de Aliri: após discutir com a religiosa que a maltratou, a adolescente, em um gesto que consubstanciou obstinação e astúcia, arquitetou um plano de fuga pautado na simulação, uma vez que fingiu que estava doente, com a finalidade de ter acesso às chaves do convento, a utensílios de costura e a algum dinheiro, enquanto todas as habitantes do claustro estavam distraídas com suas tarefas rotineiras.

E, dessa maneira, a jovem noviça – porque ainda não havia professado – abriu as portas para um mundo novo, repleto de andanças e de aventuras inimagináveis para uma senhorita que viveu, até então, no ambiente enclausurado. E, por isso, a primeira impressão que a personagem nos oferece na narrativa de sua própria vida é o desnortamento, ao manifestar que não sabia em que lugares ir e o que fazer diante da expressão indiscreta de um mundo inexplorado. Entretanto, em seguida ao espanto inicial, a jovem noviça – com o propósito de não ser reconhecida e encontrada – decidiu confeccionar trajes masculinos e se chamar Francisco de Loyola. E, ao comportar-se como um jovem rapaz, a fim de não levantar suspeitas, se tornou ajudante do catedrático Francisco de Cerralta, dado que sabia ler e escrever em latim, depois se tornou pajem de Dom Juan de Idiáquez e Dom Carlos de Arellano, respectivamente.

Em linhas gerais, é permitido reconhecer que posteriormente à fuga do convento, Catalina de Erauso adotou uma conduta errante e pouco exemplar para a sua existência

disfarçada: protagonizou roubos, participou de vários duelos, assassinatos e combates sangrentos, ademais, era adicta a jogos e deveras temperamental, o que lhe rendeu muitos aprisionamentos durante a sua tumultuada vida. Porém, apesar de haver sido uma mulher irreverente e inesperada para os padrões vigentes do século XVII, a noviça – até então – sob a envergadura do valoroso alferes Dom Alonso Díaz Ramírez de Gusmán, se converteu em personagem famosa, heroica e exemplar, especificamente, após revelar sua verdadeira condição feminina às autoridades eclesiásticas da época, em pleno continente americano, com a intenção de escapar das prováveis condenações das instituições de poder operantes na época (a Igreja e o Estado), uma vez que é mencionado, na autobiografia, que a noviça-alferes estaria disposta a fazer o que fosse, desde que se salvasse.

Dessarte, após se envolver em um conflito em Guamanga, província do Reino do Peru, o destemido soldado se encontra em uma situação-limite: está sendo perseguido pelos representantes da lei, à proporção que é auxiliado pelo bispo Augustín de Carvajal e, com o intuito de conseguir sair ileso dessa situação embaraçosa, opta por confessar o seu segredo ao religioso: a sua real condição de mulher, detalhando que, ademais, era uma mulher casta. Se essa revelação pode causar alguma impressão ao leitor contemporâneo, não sucedeu diferente com respeito à audição da época: quase de modo súbito, Catalina de Erauso, a monja-alferes se converteu em celebridade, em figura heroica, sendo aclamada pelos religiosos, pela população e até por governantes e príncipes.

E dessa maneira, a noviça retorna temporariamente à rotina conventual, por orientação do bispo, enquanto aguarda a resposta oficial sobre o fato de não haver professado antes de efetivar a fuga do convento de San Sebastián. Ao observar o percurso existencial dessa personalidade barroca e teatral, é distinguível um delineamento pendular, uma vez que Catalina de Erauso transitou por instâncias e ambientes que resguardam uma relação de adversidade entre si: esfera feminina e esfera masculina de atuação social, rotina monástica e exercício militar, virtude e adequação aos jogos e práticas ilícitas na sociedade, condenação pelos meios da lei e salvação por ordem política e religiosa; de tal sorte que a noviça-alferes por ir e vir no entrelugar se ergue como uma personagem resistente a definições e julgamentos precisos – e, sob essa perspectiva de vacilação respectiva à categorização, a monja confunde e relativiza as iniciativas de culpabilidade ou condenação, escapando mais uma vez, ademais de obter o perdão, o

apoio e as permissões necessárias para uma vida em liberdade outorgada pelas instituições de poder.

Por conseguinte, ao desembarcar na Europa, em 1624, Catalina de Erauso é agraciada por Felipe IV que lhe concede uma pensão por seus prodigiosos feitos militares e pelo Papa Urbano VIII que, além do perdão por sua conduta errante, obtém a permissão para continuar se vestindo como homem e – conforme relatam – a autoridade eclesiástica afirmou que se houvesse outra freira-soldado, haveria concedido o mesmo. Após acertar a sua situação perante o Estado e a Igreja, a heroína basca retorna à América sob a alcunha de Antonio de Erauso, trabalhando como transportista de mercadorias, até chegar o momento de se despedir de sua existência intrigante: por volta de 1650, é acometida por uma doença fatal e, segundo relatos, recebeu sepulcro honorífico. Posteriormente, foram construídos monumentos no País Basco e na América em sua homenagem, ademais na época do Franquismo, Catalina de Erauso figurou como símbolo patriótico.

Outrossim, a vida espetacular de Catalina de Erauso, ao passo que entusiasmou suspeitas quanto à credibilidade do relato autobiográfico, também inspirou uma constelação imaginária orientada à representação e readaptação poética de seu percurso existencial imprevisto para a época. Não é à toa que a *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* se articulou com diversas linguagens artísticas: cinematográfica, literária, dramática e, até mesmo, musical. Consequentemente, é oportuno averiguar a condição novelesca e teatral de sua vida posta em narrativa, sugerindo – devido aos ajustes constantes às diversas manifestações artísticas – o atributo de matéria fabulativa a essa existência histórica, entretanto, significativamente, propensa à elaboração ficcional por distintas vertentes.

Finalmente, mais do que as interposições entre a historiografia e a literatura na escrita e nas reescritas de uma trajetória existencial atípica, conforme os modelos sociais e culturais estabelecidos na época, é válido enfatizar a perseguição por um ideal de autonomia e de liberdade respectivos à eleição dos rumos de uma existência própria – o que, de acordo com os exemplos acima citados – é diferente de uma conduta existencial *apropriada* às normas e aos papéis sociais estabelecidos. Então, é propiciado declarar que, cada uma à sua maneira e resguardadas as tonalidades sociais e culturais dos momentos históricos vigentes, tanto Maria Quitéria, quanto Catalina de Erauso se constituíram como mulheres que se apropriaram das armas necessárias, com o intuito de

protagonizar uma vida própria – ainda que, para algumas opiniões circundantes do período histórico, parecesse, fundamentalmente, inapropriada.

3 ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA: A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

“A arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância.”¹²

No prefácio de seu romance histórico, intitulado “Confissões da freira-soldado: a verdadeira história de Catalina de Erauso”, Juanita Gallardo realiza uma intrigante advertência ao leitor: “[...] de igual modo, nas vidas que vivemos, nas páginas seguintes, há um jogo constante entre realidade e ficção” (GALLARDO, 2005, p. 09 Tradução minha)¹³. Por conseguinte, é perceptível que a obra literária se pautou na disposição habilidosa entre dois pares, aparentemente, antinômicos: a realidade e a ficção, os quais se relacionam com o fato e com a imaginação respectivamente. Com efeito, a concorrência entre o discurso histórico e as narrativas literárias, com respeito à representação dos contextos sociais e das condições humanas não é empreendimento dos contemporâneos, uma vez que Aristóteles, na sua *Poética*, efetuou a célebre distinção entre os construtores de enredos trágicos e os registradores dos grandes feitos humanos, entre os poetas e os historiadores.

De acordo com o estagirita, a poesia é mais nobre e mais filosófica do que a história, uma vez que as tragédias representam a universalidade das ações e condições humanas; já o relato histórico, seria mais objetivo e particular, dado que se referiria aos eventos que, de fato, ocorreram. Assim, os poemas trágicos se relacionariam ao que poderia haver ocorrido, à proporção que a composição do historiador se constrói a partir

¹² LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p.72.

¹³ No texto original: “[...] Al igual que en las vidas que vivimos, en las páginas siguientes hay un juego constante entre realidad y ficción.”

dos eventos verificáveis¹⁴. Logo, o primário discernimento entre a iniciativa literária e as investigações históricas se estabeleceu a partir das funcionalidades específicas e sociais de cada ofício. Conforme as palavras de um historiador da Antiguidade:

A história e a tragédia tendem, com efeito, a fins diferentes e mesmo opostos. O poeta trágico deve cativar seu auditório e encantá-lo no momento mesmo por palavras que lhe deem o mais possível a ilusão da realidade, enquanto o historiador deve se ater à única verdade (afirmada) pelos fatos como pelas palavras e assim oferecer documentos próprios a satisfazer, em toda a sequência dos tempos, a curiosidade das pessoas desejosas de se instruir. Na arte do primeiro, é a verossimilhança que mais importa, mesmo se o fundo é falso, e isso porque se trata de seduzir os espectadores. Na arte do segundo, é a verdade que comanda, pois se trata de ser útil aos espíritos estudiosos. (POLÍBIO: II, III, I I-2 *apud* Costa Lima).

É observável que, segundo as perspectivas de Políbio, a história e a poesia trágica mantêm as divergências quanto às finalidades sociais: a primeira promove o encanto e a ilusão da realidade, através da verossimilhança; a segunda é oportuna aos estudiosos, pois se dedica à catalogação de documentos e de testemunhos, com a proposta de restaurar e de registrar a verdade dos memoráveis acontecimentos humanos, antes de que eles se desvançam perante a inevitabilidade do tempo e da morte. Por outro lado, ainda, consoante ao entendimento de Aristóteles, o poema trágico é capaz de instruir os espectadores, por meio da catarse, ou seja, da purificação das paixões e das emoções humanas, à medida que demonstrava a relevância inescapável de obedecer a vontade dos deuses e de perseguir o equilíbrio e a harmonia em suas escolhas e pensamentos. Dessarte, os versos trágicos não podem ser reduzidos à mera sedução posta em cena, em virtude de que há uma verdade, uma proposta de conhecimento humano intrínsecas e dispostas na ludibriante trama poética.

Com efeito, se tanto a palavra do historiador quanto a palavra do poeta constituem modos de promover conhecimento e reflexões humanas: qual seria o mais eficiente? No contraponto entre história e ficção, alguns historiadores e estudiosos modernos parecem encontrar mais pontos de convergência do que pontos de divergência entre um discurso e outro, à revelia do historiador do Mundo Antigo. Outrossim, no contexto contemporâneo, encontramos em Hayden White (2014) a concepção de que a historiografia e a literatura

¹⁴ V. Poética, 1451a37-1451b7 [Informe que a obra consultada se trata da tradução de Paulo Pinheiro, conforme consta nas referências deste trabalho].

resguardam mais semelhanças que diferenças, visto que o discurso historiográfico também é passível de *ficções verbais*, à semelhança das narrativas românticas.

Em outras palavras, conforme a concepção do historiador narrativista, a atividade e as produções historiográficas não são tão confiáveis ou verificáveis como se costuma pensar, pois: [...] a natureza é essencialmente provisória e contingente das representações históricas e sua suscetibilidade a uma revisão infinita dos problemas à luz de novos testemunhos ou de uma conceituação mais elaborada (WHITE, 2014, p. 98). Sendo assim, o relato histórico adquire um caráter fragmentário e indefinido: devido a sua natureza essencialmente provisória, a aclamada verdade historiográfica é posta em xeque, seja porque não há imparcialidade na conduta do historiador (os historiadores são tendenciosos, de acordo com o teórico norte-americano), seja porque a obra historiográfica se conserva aberta a novas perspectivas e a eventuais correções. E, assim, a história, de maneira irônica e inusitada, é convencida pelos atrativos e sedutores modos do fazer literário, se convertendo em arte:

A história é uma ciência ao coletar, buscar, investigar; ela é uma arte porque recria e retrata aquilo que encontrou e reconheceu. Outras ciências satisfazem-se simplesmente registrando o que foi encontrado; a história requer a habilidade para recriar. Como ciência, a história é parecida com a filosofia; e como arte, com a poesia (RANKE, 2010, p. 141).

É indiscutível que a consonância de métodos e de posturas entre a ciência histórica e as especificidades literárias estabeleceu (e estabelece) muitas considerações e contraposições. Entretanto, o que parece haver de inquestionável é a evidência de que história e literatura, apesar das particularidades, compartilham e se apropriam da linguagem como maneira de expressão, de apreciação e de compreensão da vida e das decisões dos homens. Por conseguinte, a linguagem é o elemento primordial do jogo que compreende a representação verificável ou criativa da existência humana. E, é através da destreza com as palavras e com os silêncios que poetas e historiadores elaboram as intrigas existenciais mais convincentes ou mais perturbadoras, a depender de seus propósitos comunicativos.

Com relação à proposta pertencente ao romance histórico estudado, temos a seguinte indagação: com relação à existência e às confissões de Catalina de Erauso, qual seria o lado vencedor desse jogo? A ficção ou a história? Qual discurso seria mais verdadeiro à sua existência? Discutiremos, um pouco mais, nos tópicos seguintes sobre

os posicionamentos e as estratégias dos agentes e das obras envolvidos nesse embaraçoso jogo.

3.1 O ofício do historiador e o papel do escritor: a pragmática literária

Anteriormente, comentamos que, como práticas de linguagem, a historiografia e a literatura possuem pressupostos sociais distintos: a narrativa histórica não pode prescindir da objetividade e da precisão de um projeto comunicativo referencial; as narrativas literárias, por sua vez, são mais permissivas à imaginação e à sugestão constante de novas interpretações e de novos sentidos. Assim sendo, a comunicação literária adquire contornos de universalidade e de imprevisibilidade, convenientes a um projeto comunicativo simpatizante à virtualidade.

Essa predisposição ao virtual, pertencente ao discurso literário, reverbera na dimensão porosa das obras ficcionais. Efetivamente, conforme Luiz Costa Lima (2006), a investigação historiográfica se propõe a desvendar os acontecimentos, demonstrando a veracidade e a conseqüente verificabilidade dos fatos, logo, persegue a credibilidade e se constitui como uma aporia. A iniciativa literária, por seu turno, não possui compromisso com a verificabilidade, porém, com a verossimilhança, ao passo que não se subordina a credibilidade, contudo, estreia suspeitas e condiciona suspensões das experiências comprováveis; logo, é porosa e transfiguradora da realidade: “[...] o escritor, ao emitir o seu texto, não só transfigura o real nomeado ou aludido, mas reinventa e instaura o próprio real, o real absoluto [...] com a urdidura encantatória do seu discurso” (SILVA, 1999, p. 334). Dessa maneira, é inerente à Literatura o texto que engendra o próprio objeto (LIMA, 2006), por meio da reinvenção linguística dos referentes, as narrativas literárias possuem o dever pragmático de instituir realidades paralelas propícias ao “desencantamento do mundo” (p. 58).

Por conseguinte, como se caracterizaria a pragmática literária? Nas palavras de Vítor Aguiar (1999), encontramos a seguinte reflexão:

A comunicação literária e os seus textos constituem meio e instrumentos privilegiados de conservação e de contínuo renovamento da informação sobre o homem, a sociedade e o mundo, tanto sob a perspectiva da instância de produção como sob a perspectiva das suas inúmeras e historicamente diversificadas instâncias de recepção [...] A comunicação literária atualiza e potencia todas as virtualidades da linguagem verbal, genericamente

considerada, e daquela língua histórica, em particular, que funciona como seu sistema modelizante primário, possibilitando por isso mesmo[...] a revitalização e a dinamização da língua natural na qual e com a qual a realidade antropológica, social e cosmológica é primariamente conhecida, analisada e valorada (SILVA, 1999, p. 333).

Então, é perceptível a capacidade propositiva e instauradora das obras literárias, entendidas como práticas de linguagem socialmente estabelecidas e compartilhadas: as palavras, em uso poético, se põem à disposição da individualidade criadora, com a finalidade de participarem da renovação e da ressignificação dos componentes reais, fundamentais à insurgência de inusitadas perspectivas de mundo e de existência. Logo, a palavra poética comunica criações e recriações dos contextos verificáveis e comprováveis. Contudo, seria apenas a literatura capaz de construir e de renovar ópticas de realidade, através de um préstimo criativo e transgressor dos componentes linguísticos? As narrativas históricas não poderiam, à sua maneira, lançar uma concepção engenhosa da realidade, graças a uma manipulação linguística eficiente?

Segundo Hayden White (2014), a realidade que se apresenta ao nosso discernimento não é simplesmente dada, porém construída por operações intelectuais e interpretações salientes postas em forma narrativa. Logo, as estruturas linguísticas também desempenham um papel primordial em recategorizar os eventos, ofertando-lhes outras perspectivas, devido aos procedimentos figurativos e metafóricos também eficientes na urdidura de romances. Finalmente, a literatura e a história empatam nessa disputa, uma vez que ambas se constituem como *artefatos verbais*, sujeitas ao manejo inventivo da individualidade que investiga e reflete sobre a realidade: a literatura, assim como a história, são *ficções verbais*, mesmo que possuam responsabilidades sociais divergentes. Ademais, compreendendo que o discurso histórico não se compromete em eliminar a perplexidade, porém em ampliá-la, o historiador norte-americano pondera: “[...] se há um elemento do histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo” (WHITE, 2014 p. 114).

Com efeito, a ficção não é exclusividade da escrita literária. Entretanto, a ficção é condição indispensável para a efetividade da proposta literária de “reformulação de mundo” (LIMA, 2006). A realidade apenas pode ser reinventada quando o real se “desrealiza” por intervenção eminente da *imaginação transladada*, porque, dessa

maneira, as ausências são presentificadas¹⁵ à proporção que “a verdade poética” se consolida como indeclinável, apesar de improvável: as circunstâncias da narrativa literária ficcional se encontram no papel, uma vez que são imaginárias, ou seja, não existenciais. E, mais uma vez, a literatura desempata e vira o placar do jogo: a representação e a reapresentação de mundo, obtida através da composição literária, é mais irrestrita do que as representações históricas, as quais mobilizam estratégias linguísticas apenas para uma melhor correspondência às expectativas pertencentes aos acontecimentos indubitáveis:

Embora a mimesis se mostre na atividade historiográfica, em decorrência de o seu agente sentir, reagir e pensar o mundo, a partir do lugar que nele ocupa, essa resposta ao mundo é menos uma mimesis como princípio de construção do que como inevitabilidade; uma mimesis por decorrência da cena da enunciação, tanto mais viva quanto menos a atividade historiográfica dispõe de conceitos [...] a escrita da história supõe um papel subalterno concedido à mimesis porque o fio de prumo da história é a aporia da verdade (LIMA, 2006 p. 155).

Observa-se, portanto, que a representação historiográfica é amparada pela noção de conveniência e de justificativa, afinal de contas, a escrita da história não ambiciona a desrealização das experiências humanas, ao desfrutar das possibilidades e impossibilidades do imaginário; muito pelo contrário: o historiador organiza e simula os eventos do passado, com o fito de melhor compreendê-los, ou seja, de melhor interpretá-los e, nesse sentido, operar intelectualmente com eles, à medida que propõe meios de tornar o real explicável, através do encadeamento de ações e reações inerentes às transformações sociais, provenientes dos fatos históricos. Em consequência, os relatos históricos obtêm uma feição norteadora: “[...] em síntese a narração histórica gera a orientação da vida prática no tempo” (RÜSEN, 1987, p. 48).

Ademais, as obras históricas cumprem a função de “tornar a realidade *totalmente* disponível e assimilável” (MALERBA, 2016, p. 13 grifos meus), em que se constata a aporia da verdade requisitada pela pragmática pertencente ao discurso histórico: documental, verificável e, especialmente, previsível, uma vez que confere com os vestígios dos fatos; dito de outra maneira, as declarações históricas são sitiadas pelas

¹⁵ De acordo com Wolfgang Iser (2013), nos atos de fingir, que constituem um recurso fundamental à organização e eficiência da ficção, o imaginário adquire um atributo de realidade; assim, é transladado e determinado, com a finalidade de irrealização do real, ou seja, de presentificação de uma ausência: “[...] o mundo presente no texto é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por essa presença” (ISER, 2013, p. 36).

muralhas do certificável. Todavia, seria imprudente renegar à atividade historiográfica a viabilidade de provocar objeções oriundas das representações do passado: a história, como qualquer ciência dedicada ao desvendamento da condição humana, favorece ou desfavorece propostas de entendimento e, sendo assim, é transformadora da realidade e dos indivíduos (por isso, a dimensão norteadora do conhecimento histórico), embora, as renovações e revisões estabelecidas pelas reflexões dos historiadores sejam apenas ressonância dos entraves relacionais dos entes existentes e, por consequência, comprováveis.

Dessarte, a iniciativa historiográfica é incapaz de fabricar o próprio objeto de especulação, de dedicação e de definição, dado que os acontecimentos são concedidos e contornáveis. Aliás, a literatura é a personagem, nesse jogo, hábil em compor seus objetos em palavras eficientes e articuladas.

Se examinarmos a ficcionalidade, ou seja, “[...] o traço pretendido, voluntário e geral para toda expressão literária” (POZUELO, 1994, p. 82 Tradução própria), encontraremos o artifício de forjar realidades paralelas (entidades fictícias e não comprováveis), graças à força do discurso, entusiasmada pela imaginação:

As entidades fictícias são aquelas às quais é atribuída existência por força do discurso, ainda que tal atribuição não decorra da verdade e da realidade. A linguagem, por conseguinte, deixa de ser entendida como uma simples mediadora para se tornar engendradora; não de ilusões, mas, antes delas, de... ficções (LIMA, 2006, p. 264).

Então, é adequado reconhecer que as narrativas literárias atribuem e conformam existências, espaços, tempos e mundos, por meio da linguagem poética que excede as expressões e os registros mediadores, assimiláveis e disponíveis às vivências factuais. Mais uma vez, nos deparamos com a virtualidade outorgada pelas realizações imaginárias da performance do discurso literário. O realizar-se sob a supervisão do imaginário, por mais paradoxal que possa parecer, é o preceito substancial à manutenção dos mundos ficcionais, os quais são autossuficientes e subordinados apenas à verdade poética.

É preciso haver a suspensão da realidade, efetivamente, vivenciada para que a verdade poética manifeste uma totalidade criada e articulada em palavras; isto é, um mundo que, apesar de não ser comprovável e contornável, é possível, persuasivo e convincente, justamente, porque a familiar oposição entre o falso e o verdadeiro não é mais suficiente à impetuosidade das existências conferidas ficcionalmente: o escritor

literário não testemunha, mas também não engana; apenas promove um mundo projetado que justifica a si mesmo.

Se com a diligência historiográfica, a realidade se torna palpável e apreensível; com a literatura a realidade se torna transponível, ou melhor, porosa e insatisfatória. É por isso que ao reformular o mundo (propiciando outras formas e medidas), a literatura provoque o desconfortável e necessário efeito de *suprimir a certeza do conhecimento* (LIMA, 2006). Portanto, se os historiadores registram as presenças memoráveis provenientes dos acontecimentos marcantes, os escritores ficcionais sugerem como o mundo e as existências poderiam ser de outro modo, por meio de proposições de mundo, ou seja, de presentificação de realidades ausentes das gavetas dos arquivos. Afinal de contas, “[...] a essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize” (BLANCHOT, 1984, p. 210), desse modo, a narrativa autobiográfica de Catalina de Erauso parece se ajustar, de modo significativo, à ambiência literária, tendo em vista que, a essência do relato configura o ensaio de conversão do improvável em provável, *se individualizando como experiência formal ou como construção singular* (POZUELO, 1994, p. 39). E, como se comporta a representação de uma realidade inusitada em um discurso narrativo peculiar? É o que veremos no tópico seguinte.

3.2 O discurso narrativo e a representação da realidade

Não é recente o consenso de que contar histórias é uma atitude inseparável da efêmera condição humana. Os homens possuem a carência inevitável por imaginação e projeção, uma vez que habitam uma precária parcela de tempo e de espaço perante o universal infinito. Diante desse impasse invencível, os mortais se utilizaram da racionalidade e da criatividade, como propostas de enfrentamento da realidade e de si mesmos; assim, se desenvolveram as pinturas, os símbolos e, finalmente, as palavras. As estruturas linguísticas, em alternância com as modalidades oral e escrita, propiciaram esclarecimentos dos eventos naturais, registro de guerras e de personalidades históricas, manuais de conduta e de sabedoria, expressões versificadas dos sentimentos das impressões e, finalmente, representações de mundos e de personagens imaginados, perante as quais, os entes referenciais ressaltaram a sua insuficiência e a sua incoerência.

Dessa maneira, os efêmeros atestaram que “a linguagem é o meio pelo qual o mundo é formulado. No que concerne ao estrito mundo humano, não há interesse em saber como materialmente o mundo fora formado. Importa saber que sem a linguagem ele é, para nós, indisponível” (LIMA, 2006, p. 263). Com efeito, a mudez é companheira do esquecimento e da resignação, ao passo que a conformação do mundo e da vida é rumorosa e dinâmica, logo, reclama por palavras para se preservar frente à instabilidade da memória em acomodar a turbulência das ações dos homens que tentam acompanhar e compreender a insubordinação do recurso que habilita a existência de tudo: o tempo. Eis a ironia dessa conjuntura inescapável: a vida é estrangida pelos braços desconfortáveis do tempo, apesar disso, as narrativas que representam a condição humana pretendem burlar a imposição temporal atribuída ao homem, na medida em que propõem a recondução e a reavaliação das intervenções temporais. E, assim: “a narração, portanto, é o processo de atribuir sentido à experiência do tempo” (RÜSEN, 2016, p. 47).

Considerando que tanto a história quanto a literatura se utilizam de narrativas para representarem e rerepresentarem a realidade, como se dá a ressignificação das experiências temporais em cada discurso?

Em primeiro lugar, reconhecendo que há uma atividade criativa da mente humana, associada aos processos de pensamento e de reconhecimento histórico, dispostos em operações mentais, Jörn Rüsen (2016, p. 47) pontua que: “a narração é um processo de *poiesis*, de fazer ou produzir uma estrutura de experiência temporal tecida de acordo com a necessidade de orientar-se no curso do tempo. Sendo assim, nos deparamos entre duas vertentes da iniciativa de elaborar e de organizar histórias de vida e de acontecimentos: a construção e a indicação. A orientação predispõe a convivência com o habitual, à proporção que a produção pressupõe a recepção à novidade. Embora, de modo aparente, pareçam opostos, na realidade são complementares: é imprescindível à eficiente conduta norteadora, a inauguração de novos caminhos; ainda mais se a narrativa histórica pretende driblar o esquecimento e atenuar os efeitos corrosivos do tempo: de fato, é preciso um pouco de imaginação para concluir essa façanha com a coesão e a coerência necessárias: “o fator artístico fundamental utilizado para construir e ligar a narrativa, tanto em suas dimensões vertical e horizontal, é a imaginação do autor e o sentido de obviedade experimentado pelo destinatário” (TOPOLSKI, 2016, p. 64).

Dessarte, é perceptível que há um recurso imaginativo nos relatos historiográficos, especialmente, na estruturação da narrativa: com a finalidade de propor sentidos

indicativos à experiência do tempo, é preciso ser engenhoso. Contudo, há o limite da expectativa do leitor e da conformidade com as diversas narrativas existentes, baseadas nas mesmas pesquisas e nos semelhantes vestígios disponibilizados: as proposições históricas são reféns da reverência e da referencialidade, por isso, são óbvias. E, dessa forma, a ressignificação das experiências temporais está pautada nas interpretações dos historiadores situados e sitiados pelo tempo e pelo compromisso. Logo, as estruturas de experiências temporais se mantêm firmes, graças aos relatos narrativos simultaneamente produzidos e ajustados, ou melhor dito, produzidos para serem ajustados, ao passo que o esquecimento é destituído pelos registros convenientes.

À vista disso, qual seriam as distinções entre as narrativas históricas e literárias quanto à ressignificação das experiências do tempo, ou seja, da realidade? Em termos de funcionalidade e de proposta, temos o seguinte:

A historiografia requer do historiador uma disposição mental ética que não existe no campo da ficção. E a razão é relativamente simples, porque o romance, por exemplo, lida com o conceito de verossimilhança e não de veracidade; e se por acaso os elementos de uma representação ficcional dos fatos coincidirem com os de uma narração de sucessos históricos, não se deverá pensar que o romancista quis aderir a um preconceito verdadeiro da mesma maneira como o faz o historiador (BERNUCCI, 2000, p.12).

Por conseguinte, mais uma vez, o discurso histórico é mais cerceado que a voz poética, porque precisa corresponder aos preceitos éticos e à prescrição do que se estabeleceu como verdade; assim “a narrativa histórica é uma estrutura persuasiva” (TOPOLSKI, 2016, p. 64), dado que é tracejada através das estratégias e das exigências de um convencimento atrelado à noção preestabelecida de verdade. Nesse sentido, as representações históricas são modestas, porque são regradas pelas impressões de um tempo passado e comprovado.

E, finalmente, o que dizer sobre a Literatura? Em primeiro lugar, é oportuno conferir que o discurso literário não pretende provocar um *necessário sentido de obviedade* a quem se depara diante de um romance, ainda que seja um romance histórico, pois: “todas as obras de arte e a arte em si são enigmas” (ADORNO, 1982, p.142), outrossim, são constantemente enigmáticas, convidando aos processos de recifração, entendida como a “criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas (BARBOSA, 1986, p. 14). Dessarte, as narrativas literárias, depositárias da verossimilhança, também desfrutam de um grau de persuasão; contudo,

se trata de uma persuasão capciosa, uma vez que de acordo com a estruturação linguística, o discurso literário comporta uma linguagem plurissignificativa em seu mais alto grau de significação, como propôs Erza Pound (2006).

Em paralelo aos sentidos inusitados das construções linguísticas, também há outro fator que provoca a vacilação diante das representações e das rerepresentações propostas pelas obras ficcionais: diferentemente dos romancistas, não é permitido aos historiadores a criação de personagens, de espaços descontraídos no mapa ou de um tempo psicológico e subconsciente, em virtude de que aos perseguidores de fatos são autorizadas operações mentais e uma imaginação comedida; aos escritores de ficção, porém, é outorgada a imaginação substancial à reordenação das assimilações dos eventos da realidade, por meio do estabelecimento de mundos e seres de papel, ou seja, improváveis, entretanto, por vezes, tão convincentes e tão fascinantes. Logo, as narrativas literárias são mobilizadoras, assim, ao inverso da história, investem no presente e se empregam em um futuro desconhecido, sob uma enigmática transição constante entre reflexões e insinuações suspensas: eis a transtemporalidade literária, por meio da arte do declarar pelas entrelinhas, enquanto múltiplos significados podem ser acolhidos. Assim, Peter Burke (1992, p. 340) foi ponderado ao reconhecer que: “[...] é provável que os historiadores possam aprender algo a partir das técnicas narrativas”, visto que alguns aspectos pertencentes à notória habilidade narrativa dos romancistas podem ser adotados na prática historiográfica, desde que se assegurem de representar os eventos existentes e documentáveis, afinal de contas, tanto o historiador quanto o escritor são bons contadores de histórias e de estórias, respectivamente, cada qual com a sua especialidade.

E, com respeito à autobiografia da freira-soldado? Qual seria a abordagem mais pertinente para contemplar a narrativa de sua vida? De acordo com Theodor W. Adorno (1982, p.145): “[...] as obras de arte partilham com os enigmas a ambiguidade do determinado e do indeterminado. São pontos de interrogação [...]. E como nos enigmas, a resposta é silenciada e estrangida pela estrutura.”. Ora, é inquestionável o caráter de indeterminação da obra autobiográfica de Catalina de Erauso: as conhecidas produções estéticas posteriores atestam a vacilação de significados e de interpretações acerca do relato, como tentativas de ofertar uma versão satisfatória da vida enigmática da freira espanhola, o que nos conduz ao argumento de que a verdade de sua existência, apesar de verificável, a partir dos documentos existentes, é solucionável na esfera artística.

3.3 Entre o registro e a imaginação no enfrentamento da verdade da condição humana

O discernimento relativo à noção de verdade constitui um acervo de indagações constantes, dispostas nas diferentes esferas do conhecimento humano. Se por um lado, há vertentes filosóficas e científicas que advogam em favor da relatividade e da impermanência da verdade; por outro, os estudos teológicos optam pelo caráter absoluto e permanente de verdades inquestionáveis, sob o efeito de manutenção da crença. Com respeito às investigações literárias, o entendimento relativo à presença ou à ausência da verdade em uma obra ficcional não é menos melindroso.

Com efeito, os pormenores etimológicos já insinuam as sutilezas das conceituações relativas ao componente estético: existe uma diferenciação entre os vocábulos *fingere*, *fictus* e *inventio*. De acordo com Cesare Segre (1985), o primeiro significa “plasmar”, “imaginar”, “formar”, “figurar-se” ou “supor”; já o segundo possui uma acepção mais negativa, uma vez que está associado à falsidade e ao fingimento; e o terceiro, por fim, se relaciona com as estratégias de convencimento das obras artísticas, ou seja, a verossimilhança. Ao reconhecer as especificidades de cada termo, é perceptível que a imaginação é indispensável ao efetivo alcance dessas ações, uma vez que é inescapável ao fingimento, à figuração e à verossimilhança: a realidade é suspensa e ultrapassada, ainda que permaneça em resquícios pontuais, necessários à coerência interna e externa das obras ficcionais. Por conseguinte, haveria um componente de verdade resultante desse imbricado entre o real e o imaginário?

Já na Antiguidade Clássica, Platão ponderou sobre as produções dos poetas, não atribuindo verdade, confiança ou sensatez aos seus cantos: “[...] tal poesia não deve ser tomada a sério por não ser ela própria coisa séria nem achegada à verdade” (PLATÃO, 2014, p.348), assim, os poetas lunáticos e desmedidos não poderiam permanecer na *República ideal*, por não se apresentarem capazes à busca e à implementação do “bem comum”. Em contrapartida, Aristóteles, em sua *Poética*, aponta uma perspectiva pedagógica e norteadora pertencente às poesias miméticas, uma vez que as tragédias ofertavam imagens das condutas humanas necessárias e verossímeis, das quais a plateia poderia depreender os ensinamentos relativos ao caráter e às escolhas do herói trágico, dispostos em cena, por meio da comoção e da conseqüente purificação das emoções.

Sendo assim, é notório que, já na Antiguidade Clássica, as obras poéticas eram verdadeiramente sentidas, contempladas e consideradas como uma via eficaz de conhecimento e de reconhecimento dos homens, ainda que não fossem verificáveis. Consequentemente, desde os primórdios da civilização, o valor de verdade se apresenta nas obras literárias de modo furtivo e cauteloso, configurando uma espécie de verdade:

O poeta inventa ou preserva a seu modo o mundo épico, e estamos inteiramente à sua mercê. O que é, de fato, transmitido não é o relato do passado, mas relatos provenientes do passado. [...] Enquanto o mentiroso nos conta falsidades acerca do mundo real, o bardo nos conta a verdade (uma espécie de verdade) acerca de um mundo que se torna irreal. [...] Dentro da cultura arcaica, os poetas eram figuras centrais, integradoras; mantiveram essa posição entre os gregos até por volta do início do século IV a. C., quando foram forçados a ceder seu lugar aos filósofos (REDFIELD, 1975, p. 37 apud COSTA LIMA, 2006, p. 171).

Então, de acordo com essa perspectiva, os poetas não eram representantes nocivos e alucinados da sociedade ou, simplesmente, mentirosos: eram aqueles capazes de fornecer relatos provenientes do passado, por meio de uma espécie de verdade constituída linguisticamente. Aqui, é conveniente distinguir, mais uma vez, as condutas dos homens dos fatos e dos homens das letras: os poetas inventam mundos, personagens e dilemas, heroicos ou não, através da imaginação permitida e aconselhada; os historiadores, por seu turno, perseguem documentos e fontes, dado que são imprescindíveis ao registro, ou seja, aos relatos pertencentes e correspondentes ao passado.

Ainda que os historiadores se utilizem de escolhas, renúncias, operações mentais, interpretações e destreza linguística, o seu ofício não autoriza invenções, ao passo que exige comprovações confiáveis. Logo, devido ao critério de verificabilidade, a verdade historiográfica é mais tangível que a verdade literária, mesmo que fatos e poesia conformem *artefatos verbais* e, esporadicamente, a história se encontre em um poema e um poema se encontre na história:

Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais [...] vistos apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis uns dos outros. Não podemos distinguir com facilidade entre eles, em bases formais, a menos que os abordemos com pré-concepções específicas sobre os tipos de verdade de que cada um supostamente se ocupa. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade” (WHITE, 2014, p. 137- 138).

Ademais da afirmação polêmica do teórico norte-americano, relativa à indistinguibilidade entre os romances e as histórias, é oportuno considerar a ressalva posterior: a distinção entre o discurso histórico e as narrativas literárias desponta nos tipos

de verdade, perseguidos e constituídos respectivamente. Por conseguinte, mais uma vez, o critério pragmático é categórico na compreensão e na demonstração dessas verdades tipificadas, sobretudo, se recorrermos às expectativas e às ambições do leitor.

Não é surpresa que, ao lidar com o romance, o leitor possua o discernimento de que está lidando com seres de papel e com eventos imaginários; portanto, não pensará que seria disparate do narrador se, por ventura, encontrar fantasmas, seres com habilidades sobre-humanas, ou dragões: a experiência do insólito é bem-vinda, caso esteja articulada com a coerência e com as estratégias internas da narrativa. Por outro lado, seria uma blasfêmia para um exímio leitor se deparar com tais seres e eventos em um respeitável livro de história.

Enfrentados desse modo, parece que a verdade histórica se dissipa quando a verdade literária se estabelece, em termos de especificidade pragmática, porque os fatos se intimidam diante da audácia imaginativa; em outras palavras: o conhecimento histórico é validado pelos documentos, pois a concordância entre as fontes e os registros é o que conforma a coerência narrativa ao leitor; já o conhecimento literário não prescinde da habilidade ficcional de irrealizar o real, ou seja, de possibilitar o impossível, de uma forma coesa, coerente e convincente. Por isso, por mais mirabolante que um capítulo de um romance possa se apresentar a um leitor mais cético, não restam dúvidas de que se trata de uma manifestação intrigante de uma verdade, de uma realidade estabelecida linguisticamente, uma vez que “[...] recorrer à ficção é [...] ampliar, por um momento, o espaço do real, é avançar por zonas normalmente proibidas (SEGRE, 1985, p. 03 Tradução própria).

Se a ficção desbrava zonas normalmente proibidas, a narrativa dos fatos percorre os espaços explorados pelas experiências dos homens, ou seja, regiões seguramente disponíveis e consentidas. E, uma vez mais, se identifica que discurso literário é mais abrangente que os relatos historiográficos ou, simplesmente, que a poesia é mais nobre e mais filosófica do que a história, conforme propôs o anteriormente mencionado teórico grego. A maior nobreza e filosofia da palavra poética também pode ser compreendida como a condescendência ao refinamento e à experimentação linguísticos, o que auxilia e efetiva a instauração, a renovação e a ressignificação dos conceitos e das realizações humanas. Assim, a literatura promove uma oscilação entre o real e o imaginário, dado que transita entre os dois polos, perfazendo um trajeto sinuoso e imprevisto, porque é de

sua natureza ser propositiva: a iniciativa literária produz simulacros de realidade, decorrentes das imitações verbais do real, em consequência, providencia modelos da vida humana (SEGRE, 1985).

É justamente nessa específica capacidade de suspender as limitações da realidade que o percurso literário é mais vasto que os caminhos constantes e alinhados da história: o discurso literário transcende os fatos, a história os delimita e os divulga. É por isso que os romances não podem ser equiparados às histórias, ainda que possam se comportar como “artefatos verbais”, visto que as narrativas históricas não escapam à prestação de contas de um passado experimentado e registrado; a literatura, por vezes, disponibiliza uma versão mais convincente de um passado, ao passo que inaugura um desenlace mais pertinente de um futuro, porque ao invés de dar satisfações aos acontecimentos passados, a experiência ficcional abre caminhos – não nos esqueçamos, é propositiva: “[...] o fictício poético se acerca da verdade não por se manter próximo da realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real (LIMA, 2006, p. 269).

Ao inaugurar perspectivas relativas à compreensão do real, o fictício poético não apenas se aproxima da verdade, mas também se torna uma espécie subversiva de verdade, fundamental à ilustração intempestiva sobre a condição humana, porquanto as revelações literárias correspondem diretamente à realidade arquitetada linguisticamente e, fortuitamente e indiretamente à realidade experimentada:

O texto literário não reflete nem justifica conformistamente o real estabelecido, mas corrói e anula, pelo seu poder de negatividade, esse mesmo real, manifestando no seu mundo [...] de ilusão, “a verdade subversiva” questionadora da ideologia dominante e antecipando, no plano da utopia, um horizonte de libertação (SILVA, 1999, p. 335).

Então, diferentemente das narrativas históricas, os romances possuem a alternativa e a habilidade de corroer e em negar os fatos, devido à necessária manutenção sistemática do excepcional, ou seja, do infactível: “[...] assim, o que, compreendido em si mesmo, constituiria um absurdo e não teria validade comunicativa, se insere em um sistema de valores. As convenções literárias são a gramática do impossível” (SEGRE, 1985, p. 05 Tradução própria). Por esse prisma, nota-se que a subversão da verdade emitida pelas narrativas literárias se demonstra pela sua autonomia; eis o horizonte de libertação: a não obrigatoriedade à reverência à realidade institucionalizada, ademais o postulado literário também é propositivo, uma vez que questiona e antecipa.

Dessarte, em lugar de serem nocivas às sociedades, as ficções são auxiliares, úteis e indispensáveis ao entendimento da realidade (LIMA, 2006) e à investigação da condição humana, pois: “[...] saindo da realidade, a ficção torna mais refinada e sensível a nossa percepção do real, corrobora nossas faculdades críticas, revela, através do paradoxo, forças e motivações” (SEGRE, 1985, p. 07 Tradução própria). O paradoxo, ao qual o teórico alude, está associado ao movimento pendular realizado entre a ficção e a realidade: há o distanciamento do real, mas também há o regresso a esse real, com uma pontual revelação, ou seja, uma perspectiva inusitada sobre a realidade; eis o conhecimento derivado das inquirições ficcionais: uma espécie substantivada de verdade:

Esta específica correlação semântica do texto literário com o real é que permite falar [...] na *verdade* substantiva dos textos literários - uma verdade que não se funda na correspondência com o real, com o mundo empírico, como acontece no discurso referencial, mas na *modelização* desse mundo, do homem e da experiência vital [...] E por isso a poesia, que é mais *verdadeira* do que a história, como reconheceu Aristóteles, pode ter efeitos perlocutivos mais profundos e duradouros do que qualquer discurso referencial (SILVA, 1999, p. 646, grifos do autor).

Assim, a verdade poética é, mais uma vez, instauradora por ser substantiva: conforma a identidade de mundos, dos homens e das experiências vitais, ou simplesmente, da condição humana, sob um prisma modelizante e não satisfatório à realidade, ainda que esteja associado a esta. De acordo com esse entendimento, à proporção que a empreitada historiográfica pretende registrar o que foi e é, a imaginação literária opta por insinuar o que não foi e nem será, se dispondo a deformar a nossa percepção do real, como se, graças à sua renomada autonomia, viesse a inverter a lógica do jogo: a vida poderia ser um epifenômeno da literatura, assim como a realidade se projetaria como sombra de ficções convincentes; desse modo, o discurso ficcional poderia nos assombrar com uma brutalidade reveladora – apresentar nosso mundo como impossível (SEGRE, 1985, p. 08).

Sobre os aspectos esdrúxulos da realidade, não é rara a identificação dos absurdos do cotidiano, os quais parecem haver saído da imaginação malcriada de algum escritor; entretanto, para a perplexidade de todos se tratam, efetivamente, de eventos e de pessoas reais, se inserindo, portanto, nas páginas dos livros de História. Exemplos da impossibilidade do mundo real não faltam: guerras mundiais, ditaduras, posicionamentos político e civil idólatras, uma crise sanitária negligenciada e – mais recentemente, indivíduos, cada vez mais, dependentes de uma existência virtualizada e validada pelas

redes sociais, às custas de medicamentos contra a ansiedade e a depressão que parecem estar generalizadas na contemporaneidade.

É manifesto que, diante de dados tão caóticos e desencantadores, algumas pessoas busquem refúgio nas obras ficcionais, talvez, desejando que o mundo real se assemelhasse ao mundo imaginado, em sua coesão, coerência e em seus finais toleráveis. Talvez, a verdade poética seja mais confortável que a verdade literal – porém, já que uma não pode corresponder à outra, justamente, porque não possuem a mesma medida (recordemos que o discurso poético é mais vasto que o historiográfico), pelo menos, nos resta a iniciativa de harmonizar a nossa trajetória em narrativa – e, quem sabe, descobrir, finalmente, uma poética existencial, ou verdades subversivas e substantivas; afinal de contas, nós todos somos personagens de uma trama, até então, indecifrável: somos narrados, narradores e narrativas imanentes. Sendo assim, o exercício da escrita pode ser conveniente, terapêutico, oportuno, revelador ou desestabilizador.

Considerando que – resguardadas as características e particularidades históricas e sociais de cada momento – Catalina de Erauso vivenciou uma época de conflitos, contradições e de crises, não é difícil supor que ela haja se utilizado do desempenho da escrita como uma maneira de enfrentar os impasses da própria existência. Não é surpresa que Catalina de Erauso possuiu uma conduta existencial, no mínimo, irreverente: filha de nobres fidalgos, pertencentes à alta camada da aristocracia basca, conveniente aos valores tradicionais de patriotismo e de religiosidade católica, o que nos levaria a presumir uma trajetória existencial plácida e convergente; entretanto, a determinação de clausura conventual não viria a encaixar com o temperamento aventureiro da freira que se tornou militar.

Dessarte, o excepcional se instaurou através do apelo ao contraditório: em lugar da irremediável tranquilidade de um convento, inúmeros conflitos protagonizados na América Espanhola; em lugar de subserviência, audácia; em lugar do terço, a espada empunhada, em lugar da passividade notória, movimentos pendulares e imprevisíveis; em lugar das consagradas orações, uma polêmica autobiografia – assim, se poderia caracterizar a tendência divergente em Catalina de Erauso, em que é patente o deixar de ser para tornar-se. Essa estratégica suspensão de si é análoga ao processo de mascaremento, uma vez que diante do drama da condição humana, em pontuais circunstâncias é fundamental encenar e, dessa forma, vestir-se de outro mais conveniente ou mais convincente à situação posta.

E, perante contextos embaraçosos, uma cultura gesticulante é implementada, porque o indivíduo precisa tornar-se outro, caso possua a finalidade de transgredir as molduras sociais. Esse gesto insurgente é substancialmente barroco. De fato, ao esclarecermos que o Barroco “[...] é uma cultura que consiste na resposta dada, em torno do século XVII, por grupos ativos pertencentes a uma sociedade que entrou em dura e difícil crise” (MARAVALL, 2009, p. 65), as resoluções disponibilizadas pelos sujeitos em cenários de desajuste e de incomodidade não poderiam ser comedidas e exemplares como os manuais de prescrição clássicos. Por outro lado, defronte da angústia existencial, desafiada pela indobrável consciência de sua habilidade de intervenção social, o indivíduo barroco se põe a projetar uma realidade alternativa, por meio de artifícios artísticos e, dessa maneira, desorganiza as concepções lineares sobre o mundo circundante, à proporção que instaura a própria poética existencial.

Disposto em outras palavras: as transformações sociais abruptas, ocasionadas por uma profunda crise social e econômica, entusiasmaram a confiança na capacidade de reconfiguração e de rerepresentação da realidade pelas iniciativas intelectuais e artísticas dos sujeitos: eis o homem operativo “capaz de corrigir ou criar uma nova realidade natural ou econômica” (MARAVALL, 2009, p.78). Na medida em que a freira militar se constituiu como um exemplo do espírito contraditório inerente à cultura barroca (ESTEBAN, 2018), é auspicioso avaliar os meios pelos quais ocorre a tentativa de harmonização do desajuste existencial em forma narrativa, em razão do relato autobiográfico existente. Ademais de uma fisionomia histórica, a autobiografia da freira-soldado também dispõe de uma faceta novelesca, de outra faceta relativa aos memoriais de serviço e de uma intrigante faceta variante das tradicionais *autobiografias por mandato*; logo, trata-se de uma narrativa multifacetada.

O hibridismo pertencente ao texto é o que potencializa a sua indefinição não apenas com respeito aos aspectos estruturais, mas também com relação à postura irresoluta da obra em sua dimensão temática. Como um exemplar da estética barroca, a autobiografia da noviça militar carrega o estigma do esboço, ou seja, de uma trama sujeita a constantes intervenções e a pontuais refinamentos: “[...] a assimetria e as tensões compositivas, na arte barroca, criam uma ideia de instabilidade, de obra *in fieri* (SILVA, 1999, p. 447 grifos do autor).

Sendo assim, não é à toa que o texto autobiográfico em questão se finalize de uma maneira abrupta: após uma troca de insultos com duas donzelas italianas desaforadas,

Catalina de Erauso parece seguir o seu caminho, mesmo após o fim da narrativa. Talvez, porque seja o embargo da autobiografia ser menor do que a vida que sempre continua, apesar dos pontos finais. Ou, talvez, porque a autora já houvesse escrito o que precisava, de acordo com suas pretensões. De uma maneira ou de outra, a verdade da autobiografia, com relação à plenitude existencial é meticulosa e tangencial e, ocasionalmente, por isso mesmo que o escrito autobiográfico de Catalina de Erauso haja entusiasmado distintas produções estéticas no seguir dos anos.

Seja por meio de peças teatrais, como a comédia de Juan Pérez de Montálban, intitulada *La Monja Alférez, comedia famosa* (1626)¹⁶, a popularidade da peça é justificada pela contemporaneidade entre a encenação e a realidade:

Sua fama corria de boca em boca e até mesmo em papeis impressos, como aquele, em Sevilha de 1618, que recorre um *Capítulo de uma carta de Cartagena de Índias*, dando conta de uma freira que, vestida com roupas de homem, foi soldado em Chile e Tipoán, papel que apregoou seu caso já antes do seu regresso à Península (MUNÁRRIZ, 1986, p.05-06 Tradução própria).

Apesar da proximidade cronológica, a comédia de Montálban é significativamente divergente do relato autobiográfico, devido aos anacronismos, fantasias e invenções (ESTEBAN, 2018, p. 41), disponibilizando, dessa forma, uma versão acrescentada e criativa da vida e dos sucessos da famigerada freira. Um pouco mais tarde, em 1785, Carlos Coello elabora uma zarzuela, com o título de *La Monja Alférez*; em 1789, a vida de Catalina de Erauso é mais uma vez dramatizada, dessa vez, pelo dramaturgo Juan A. Mateos, com a peça também intitulada *La Monja Alférez*; o escritor inglês Thomas de Quincey desenvolve um romance também alcunhado de *La Monja Alférez*, de 1847. Já no século XX, nos deparamos com o romance *La asombrosa historia de doña Catalina de Erauso, la Monja Alférez y sus prodigiosas aventuras en Indias* (1602-1624), publicado em 1992, por Lucas G. Castillo Lara; e, com mais uma peça teatral *La Monja Alférez*, dessa vez, escrita por Domingo Miras Molina, em 1986.

No século XIX, temos um *best-seller* que também retoma ficcionalmente a trajetória existencial de Catalina de Erauso, trata-se de *Catalina, la fugitiva de San Benito*:

¹⁶ Conforme os estudos de Ángel Esteban (2018, p.40), a comédia de capa e espada foi produzida mais ou menos por essa época. De modo semelhante, Jack H. Parker (2016, p. 03 Tradução própria) afirma que “[...] Juan Pérez de Montálban escreveu sua comédia sobre umas façanhas verídicas e fictícias de Dona Catalina de Erauso em 1626.” Os dois teóricos levantam a suspeita de que Catalina chegou a conhecer o dramaturgo, tendo em vista que no já mencionado ano, a monja alferes se encontrava em Roma.

La asombrosa huida de una joven marcada por la Inquisición (2008), por Chufo Lloréns. O autor, aliás, realiza uma nota que parece mais uma advertência aos estudiosos do tema, em que admite que mudou, conforme à própria conveniência, algumas datas, a fim de que os fatos de sua história se enquadrem melhor, ademais de haver tentado reproduzir, de modo inteligível o castelhano da época, ao passo que aplicara, na narração, um verniz do tempo em que esses personagens viveram, com o fito de conformar uma maior propriedade.

Um pouco antes, em 2005, Juanita Gallardo também decidiu ofertar a própria versão do espantoso percurso existencial da freira espanhola, por meio do seu romance histórico, intitulado *Confesiones de la monja alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005), o qual também possui a já mencionada advertência ao leitor sobre o embaraçoso jogo entre realidade e ficção. Em face de tantas iniciativas de complementação e de resolução criativa do relato autobiográfico original, verificamos, mais uma vez, a transigência e o descerramento relativo à ambígua e mutável trajetória existencial de Catalina de Erauso, arrumada em narrativa *in fieri*.

Outrossim, a constante mescla entre dimensões opostas como realidade e ficção; liberdade e clausura; guerra e paz; freira e soldado é o que parece desembrulhar o fascínio da personagem histórica e da personalidade ficcional: a destreza na convivência com o entrelugar, por isso que a nossa heroína de guerra pouco exemplar não conseguiu se fidelizar a limitações geográficas ou conceituais, dado que se colocar por entre os lados é mais aproveitável aos espíritos dinâmicos e impetuosos. Por conseguinte, o movimento pendular perfaz e assegura a substancialidade da vida da monja: o escape e o retorno constante, a transgressão da realidade para o protagonismo de façanhas improváveis e a justificativa de uma existência através de um registro autobiográfico, autenticado pelas ilustres autoridades que delegam as experiências dos homens.

A oscilação pendular é simpática aos lances de ataque e de defesa, de lançamentos e de recuos estratégicos presentes, não apenas nos conflitos bélicos, como também nos jogos sociais pertencentes aos dramas da existência humana. Com respeito à vida de Catalina de Erauso, a alternância entre o novelesco e o factual é o estratagema crucial à sedução da intriga: foi uma obra posta e é uma obra retomada e refinada por diferentes olhares e formas, em outras palavras, por se tratar de uma existência dissonante, a produtividade de formas é compatível.

Tendo em vista que, como comentamos anteriormente, a diligência historiográfica é limitada a comprovações, verificabilidade e correspondências entre os distintos relatos circulantes acerca de indivíduos ou de episódios deveras existentes, o prisma ficcional é mais afeito aos imprevistos das vacilações inerentes ao entrelugar. Dessa maneira, disperso no inevitável passatempo entre realidade e ficção, o romance histórico de Juanita Gallardo procura se encarregar da verdadeira história de Catalina de Erauso, viabilizando, assim, uma forma estética e coerente de harmonização do inconclusivo relato autobiográfico.

A autobiografia em questão pode ser considerada pendente, dado que pretende refletir uma existência prófuga e propositiva, porque a freira-soldado foi uma mulher operativa de uma sociedade em crise: em constante deslocamento e intervenção. Por esse ângulo, “[...] o texto é força subversiva que excede todos os gêneros e as convencionais hierarquias e é uma realidade paradoxal que combate os limites” (POZUELO, 1994, p. 147), reclamando por uma colocação de sugestibilidade – o que admite mediação ficcional. Se, por um lado, a transgressão e a transcendência, que arvoram a ambiguidade e o enigma existencial da noviça militar, não compactuam com a verdade verificada, por outro lado, se acomodam à verdade substantivada de uma postura poética perante o mundo: ao invés de se conformar com a fatalidade das circunstâncias históricas, ou com um destino imposto e premeditado por outros, a monja alferes (in)concretizou a própria existência.

4 A AUTOBIOGRAFIA COMO UM GÊNERO DE FRONTEIRA: ANÁLISE DA OBRA ATRIBUÍDA À CATALINA DE ERAUSO

“Mi historia, y las ocasiones de tales transformaciones, y casos tan increíbles con atención escuchad, que en ellas conoceréis de la novedad que veis el engaño, o la verdad.”¹⁷

Se, de acordo com as perspectivas contemporâneas do estudioso francês, Philippe Lejeune (2014), somos *homens-narrativa*, porque narrar é simplesmente viver; o que pensar sobre uma mulher que se esquivou de condenações sociais e institucionais, à proporção que alcançou a imortalidade, graças à fama associada ao inédito descompasso de sua existência posta em narrativa no decorrer do século XVII? Por certo, os questionamentos, as surpresas e as suposições acerca da vida de Catalina de Erauso não são escassas. E, não poderia ser de outro modo: como não se inquietar perante a trajetória existencial de uma singela noviça que se tornou uma astuciosa comerciante e um intrépido soldado na Conquista espanhola em terras americanas?

Um dos mais notórios perscrutadores da irreverente vida de Catalina Pérez de Erauso foi Joaquín María Ferrer (1777 – 1861). Durante o exílio, o político e bibliófilo de origem basca, decidiu editar e publicar, pela primeira vez, um manuscrito intrigante que lhe fora apresentado por um amigo, Felipe Bauzá y Cañas (1764 – 1834), assim, em 1829, surgiu a edição príncipe (publicada pela imprensa de Julio Didot) e, em 1838, a segunda edição (publicada pela imprensa de José Tauló), intitulada *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*.

Ao se deparar com o insólito manuscrito, o apreciador de livros basco ficou atônito, como revelam partes do prólogo da obra: “acreditava que sua história deveria ser publicada; sua memória transmitida à posteridade, como um novo exemplar que aumenta

¹⁷ MONTALBÁN, Juan Pérez de. **La Monja Alférez, comedia famosa** (citado pelo exemplar T-14786/21 de la Biblioteca Nacional de Madrid, h. C3 r-v).

a coleção desses raros fenômenos” (FERRER, 2020, p. 11 Tradução própria)¹⁸. Então, entusiasmado por uma impetuosa curiosidade, o homem público basco empreendeu uma extensa investigação sobre a mulher assombrosa e peregrina que narrava, mediante expressivo laconismo, sua vida pouco exemplar:

Eu, por certo, gostaria de que minha heroína houvesse merecido esse nome por suas virtudes; que ela houvesse utilizado as grandes qualidades de que a natureza a dotou; que de seu entendimento claro, daquelas disposições felizes com as quais, nas várias situações de sua vida, mostrou toda a extensão de sua capacidade, houvesse feito um uso sábio e nobre, ilustrando seu sexo pela superioridade de sua razão, que seu ânimo esforçado e varonil, isento da mancha dos delitos [...] Mas, por desgraça, Doña Catalina de Erauso está muito distante de ser um modelo de imitação. Mescla estranha de grandezas e de funestas inclinações, seu valor é, mais vezes, a irascibilidade cega e feroz seu engenho travesso e, sem merecer o nome de grande, precisa se contentar com o de mulher extraordinária e peregrina (FERRER, 2020, pp. 11 Tradução própria).

Com efeito, se, por um lado, a noviça basca protagonizou batalhas heroicas em favor da pátria e da Igreja, por outro, cometeu uma série de assassinatos e crimes, fosse por consequência de seu temperamento irritadiço, fosse por defender a honra própria e a alheia, Catalina de Erauso chegou a ceifar, conforme exposto na narrativa, a vida de cerca de, pelo menos, sete homens, incluindo o seu próprio irmão, Miguel de Erauso, sem registrarmos as mortes perpetradas nos campos de batalha. Ademais, a audaciosa noviça cometeu uma série de roubos, com a finalidade de obter, por meios ilícitos, financiamentos para as suas constantes fugas. Por conseguinte, a noviça militar seria uma heroína ou uma fugitiva da lei? Uma porta-voz da harmonia social e espiritual ou uma conformação irônica e representativa do desequilíbrio, da instabilidade e da ineficácia dos padrões sociais pertencentes ao século XVII?

De acordo com os estudos de Belén Castro Morales (2000, p. 229 Tradução própria), a ambiguidade e a inexatidão de sua existência configurada em trajetória narrativa “é o resultado de uma inteligência posta em marcha para a conquista e a realização de uma vida própria, livremente eleita, e, finalmente, autorizada pelas autoridades máximas de sua época: o rei da Espanha e o Papa de Roma”. Todavia, Joaquín Ferrer, apostando em seu caráter político, efetuou um apelo aos legisladores, em favor da perspectiva resolutiva de todos os males e vícios sociais, por intermédio de uma

¹⁸ Informo que se trata da versão atualizada e digital da edição de Ferrer (1829), realizada pela Bravas Literatas, disponibilizada no formato e-book Kindle.

educação filosófica e moral considerável, à qual, de acordo com o seu entendimento, Catalina de Erauso não obteve acesso, uma vez que passou por situações extremas, como viagens longas, batalhas sangrentas, lugares inóspitos e uma espécie de convivência banalizada com a morte – o que contribuiu para a intensificação de uma personalidade brutal e de condutas deploráveis, afinal de contas, a implacável necessidade de sobrevivência se abstém dos bons modos.

Em contrapartida, ainda sobre a escolarização e a utilização eficiente do intelecto, Eva Mendieta (2010), ao reconhecer a nossa personagem singular como uma nobre basca do seu tempo, aponta não apenas o domínio linguístico do Euskera, mas também do Latim e do Castelhana, demonstrando que, Catalina de Erauso obteve acesso às línguas sociais, de cultura e de trocas comerciais, e por consequência, poderia dispor de uma educação moral e de um conhecimento filosófico e histórico significativos.

Consequentemente, uma vez mais, persiste o desconforto diante da imprecisão de mais um aspecto de uma personalidade peculiar tão afeita ao entrelugar, de uma forma tão imprevista que, como observou a teórica anteriormente citada, é inevitável não se deixar seduzir pela vida posta em relato da monja-alferes. Nem mesmo o exigente e cartesiano Joaquín Ferrer resistiu ao enigma inebriante dessa existência histórica com feições literárias, convertendo-se, apesar das reprovações contundentes, em “pai adotivo” de Catalina de Erauso (MENDIETA, 2010), ao empreender uma exaustiva pesquisa, com o propósito de comprovar a existência histórica da noviça, ademais de se empenhar em esclarecer as lacunas e as incongruências que envolvem o desacertado manuscrito – e, em meio à árdua investigação, de modo surpreendente e controverso, o político espanhol parece se afeiçoar à personagem histórica, caracterizando-a com adjetivos favoráveis, como é perceptível nas categorizações “mulher extraordinária”, “heroína semelhante”, “mulher interessante”, “mulher singular”, ademais de reconhecer, por fim, que, apesar dos vícios dessa personagem singular, não conseguiu evitar o surgimento de um fascínio por sua história.

Sendo assim, em que vida se baseia essa narrativa aliciante? Verifiquemos, em primeiro lugar, as origens de um manuscrito pertencente a várias mãos. Na Tabela 1, é apresentado um detalhamento referente ao percurso cronológico do relato autobiográfico:

Tabela 1 – Breve percurso cronológico do manuscrito atribuído à Catalina de Erauso.

Data	Versão Correspondente
1625	<p>Suposto manuscrito original do texto, entregue ao editor Bernardino de Guzmán, pela própria <i>Monja Alférez</i>, para a sua publicação, em Madrid. Porém, a partir de então, o manuscrito original se perde. José Maria Heredia (1918) assegura que a freira militar começou a escrever ou ditar sua autobiografia em setembro de 1624 e, em 1625, Bernardino de Guzmán publicou uma relação das memórias da monja em Madrid e Simón Fajardo fez o mesmo em Sevilha, contudo, não se conservam exemplares dessas edições. De forma semelhante, segundo os estudos de Diana Galindo Cruz (2010), entre 1618 e 1625, foram publicados quatro relatos breves das aventuras de Catalina de Erauso, em Madrid e Sevilha, porém, hoje, são dificilmente localizáveis, embora, costumem ser citados com certa frequência.</p>
1784	<p>A cópia mais antiga do texto, intitulada <i>Vida i sucesos de la Monja Alférez, o Alférez Catarina, doña Catarina de Araujo [sic] doncella, natural de San Sebastián, Provincia de Guipúzcoa. Escrita por ella misma en 18 de septiembre 1646 bolviendo de las Yndias a España em el galeón San Josef, Capitán Andrés Otón, em la flota de Nueva España, General, don Juan Benavides, general de la armada, Tomás de la Raspuru, que llegó a Cádiz en 18 de Noviembre de 1646</i>, foi realizada pelo historiador e cosmógrafo, Juan Bautista Muñoz y Ferrándiz, a partir de um manuscrito de propriedade do poeta e dramaturgo Cándido María Trigueros, o poeta, por sua vez, o copiou do manuscrito de Domingo de Urbizu. Essa cópia se encontra, hoje, depositada na Biblioteca da Real Academia de História de Madrid, com a sequência XXVIII, A-70.</p>

1829 É lançada a *editio princeps* da obra, por Joaquín María Ferrer, baseada no manuscrito anterior, contendo uma série de documentos que buscavam comprovar a existência histórica de Catalina de Erauso. Essa obra foi baseada em uma cópia do manuscrito de 1784, pelo deputado Don Felipe Bauzá que a entregou ao seu amigo, Joaquín María Ferrer.

1838 É lançada a segunda edição da obra, intitulada *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, por Joaquín María Ferrer.

1992 A edição crítica e comentada do texto, por Rima de Vallbona, é depositada na Academia de História. É oportuno destacar que, após sucessivas investigações, a autora acredita que, na base do texto, se encontra subjacente o original autógrafo de Catalina de Erauso, ou o relato oral de suas aventuras, feito por ela mesma, ainda que ampliado por interpolações de sequências narrativas incríveis.

2000 É publicada, em Madrid, pela Hiperión, a *Historia de la Monja Alférez escrita por ella misma*, com apresentação e epílogo de Jesús Munárriz, que realiza uma advertência à leitora ou ao leitor referente à inevitável frustração se o propósito de leitura é encontrar as belezas da literatura, uma vez que o insólito e o caráter aventureiro é o que prevalecem nessas memórias.

2018 Segunda edição crítica e comentada por Àngel Esteban da *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, em que se baseiam as citações desse trabalho. A primeira edição foi publicada em 2002.

Ao averiguarmos as informações referentes à trajetória cronológica e composicional do relato referente à vida de Catalina de Erauso, nos deparamos com distintas versões de um suposto escrito ou discurso original, proferidos pela Monja Alférez, com vistas à publicação ou à edição. Por conseguinte, é notório e frequente o desassossego propositivo que essa narrativa existencial costuma provocar naqueles que ambicionaram entender, comprovar e validar um perfil histórico de uma personalidade substancialmente literária, como a da autora da vida posta em narrativa.

E não é injustificada a perplexidade diante dos imprevistos caminhos existenciais de uma noviça de quinze anos que, ao ludibriar a própria tia, após uma discussão no convento, adquire uma nova identidade, ao se disfarçar de homem e, após alguns anos, servindo a vários amos, se converte em um dos soldados mais valorosos da Conquista espanhola no Novo Mundo, até chegar o quase fatídico dia da revelação de sua verdadeira condição. Trata-se de um percurso de vida assombroso e inusitado que, de certa forma, entusiasma leituras, descobertas, suposições e versões, uma vez que, se Catalina vivenciou várias vidas em uma só vida, não é aleatória a existência de várias cópias, de vários relatos de um presumível manuscrito original: apenas uma opção cabal não faria justiça ao enigma e às lacunas regulares de sua vida errante, dado que a impermanência se assevera como a constante basilar do relato autobiográfico que reflete um amálgama singular de condutas contrastantes tão afinadas à estética barroca. Ainda assim, o texto relativo à vida da freira-soldado não trata de reflexões ontológicas relativas às atitudes da mulher ou do soldado, porém, de um registro histórico de batalhas, relatos de viagem, memorial de serviços e de façanhas incríveis. Contudo, por ora, antes de discutirmos sobre as características relativas à obra de cunho autobiográfico atribuída à monja-alferes, é necessária a realização de uma breve imersão teórica e histórica respectiva ao gênero intitulado autobiografia.

4.1 A autobiografia como gênero embaraçoso entre a história e a literatura: perspectivas teóricas

Em sua teorização voltada ao entendimento do romance, como gênero literário, Mikhail Bakhtin (2018) optou por realizar uma ressalva de cunho histórico: rerepresentar as formas biográficas e autobiográficas pertencentes à Antiguidade. Sendo assim, em sua

investigação, o autor distingue duas espécies de autobiografia: as que se enquadram no tipo platônico e as que se fundamentam no encômio. As primeiras se encontram pautadas nos obras de Platão, como *Apologia de Sócrates* e *Fédon* e estariam direcionadas à procura pelo autêntico conhecimento, ou seja, pela busca da “verdade” e do “bem”, proposta na *República*, em que: “[...] o caminho passa por uma ignorância presunçosa, por um ceticismo autocrítico e pelo conhecimento de si mesmo no sentido verdadeiro do conhecimento” (BAKHTIN, 2018, p. 72). Por conseguinte, estaria disposta uma trajetória ascensional em que o espírito poderia contemplar às ideias, ou seja, o que existiria de substancialmente verdadeiro e elevado, fundamental a implementação do bem-comum.

Já as segundas espécies de relatos autobiográficos estariam orientadas às lamentações e às homenagens ofertadas na ocasião de falecimento de alguma personalidade ilustre e, segundo o teórico, “a forma do encômio determinou a primeira autobiografia antiga: o discurso defensivo de Isócrates” (BAKHTIN, 2018, p. 73). E, sobre a reverência social de relatar aspectos biográficos com a finalidade de enaltecimento relativo a uma vida de exemplaridade, se organiza um traço fundamental ao funcionamento da sociedade clássica: a noção de coletividade e de públicas repercussões políticas e sociais, conforme Bakhtin (2018, p. 73):

Essas formas clássicas de autobiografia e biografia não eram obras de natureza livresco-literária, dissociadas do acontecimento político-social concreto de sua ruidosa publicação. Ao contrário, eram inteiramente determinadas por esse acontecimento, eram atos cívicos-políticos verbalizados de louvação pública ou autoprestação pública de contas de homens reais. Por isso, aqui importa não só e nem tanto o cronotopo interno (isto é, o espaço-tempo da vida representada) como, e acima de tudo, aquele cronotopo externo real no qual se realiza essa representação da vida de alguém, ou do próprio falante, como ato cívico-político de louvação pública ou autoprestação de contas. É justamente nas condições desse cronotopo real em que se revela (publica-se) a vida do próprio ou a do outro, que se lapidam as faces da imagem do homem e da sua vida, em que se opera certa elucidação destas.

Por consequência, as biografias e as autobiografias provenientes do mundo clássico já se instauravam como operativos instrumentos de comoção e de satisfações sociais e políticas. Ainda sob esse viés de prestação de contas cultuada na ágora, o estudioso russo elenca dois tipos de formas autobiográficas maduras concernentes à época helenístico-romana: as energéticas e as analíticas. A primeira espécie se pauta no conceito aristotélico de energia, conforme o qual “o pleno ser e a essência do homem não são um estado, mas uma ação, uma força ativa (energia). Essa “energia” desdobra-se em atos e expressões” (BAKHTIN, 2018, p. 83), logo, a vida do homem não deveria ser

representada por intermédio da enumeração relativa às virtudes e aos vícios dos indivíduos; entretanto, pela representação dos *atos*, *discursos* e outras *manifestações* dessas personalidades, dado que à proporção que as características relativas às virtudes e aos vícios pertencem ao âmbito pessoal e particular; os gestos e as palavras proferidas se encontram dimensionadas na esfera pública de ação social.

Quanto à segunda espécie, ou seja, as biografias analíticas, estas priorizam determinados tópicos, conforme os quais se organizam o material biográfico: a vida social, a vida familiar, o comportamento na guerra, a relação com os amigos, virtudes, vícios, aparência, entre outros, de maneira que se torne possível a elaboração de indícios conformadores do caráter do indivíduo biografado. Assim, se pretendia um esboço acentuado de alguma ilustre personalidade da época mediante a investigação de tópicos conformativos dessa existência. Portanto, graças a essas duas modalidades de registro simbólico da vida de alguém ocorria a revelação e a revisão direcionadas à vida do cidadão, à medida que promovia a verificação público-civil. Por isso, Mikhail Bakhtin (2018, p. 73) apresenta a seguinte constatação: “[...] foi na praça que pela primeira vez se revelou e se enformou a consciência autobiográfica (e biográfica) do homem e de sua vida em base clássica antiga”.

Contudo, quem eram as pessoas que deveriam e que poderiam se rerepresentar à praça pública com o intuito de prestação de contas e de verificação de seus grandes feitos existenciais? Peter Burke (1997, p.97) afirma que, em sua maioria, seriam indivíduos de notória ressonância social: “[...] no mundo antigo predominaram governantes e filósofos, mas havia também um pequeno espaço disponível para generais e literatos”. Ademais, o historiador britânico realizou a seguinte colocação etimológica respectiva ao vocábulo “biografia”:

O termo *biographia* foi cunhado na Grécia no fim do período antigo. Antes disso, falava-se em escrever ‘vidas’. Em sua biografia de Alexandre o Grande, Plutarco faz uma distinção importante entre escrever história narrativa e escrever “vidas”, como ele mesmo estava fazendo. Nas “vidas” havia espaço para abordar tanto a esfera privada quanto a pública, para descrever a personalidade individual através de pequenas pistas (BURKE, 1997, p.91, grifos do autor).

Logo, já no texto de Plutarco há uma diferenciação entre história narrativa e a escrita relativa às “vidas” de personalidades notórias, uma vez que havia a investigação e a consideração relativas à descrição necessária à conformação dos indícios de caráter, os quais eram cronológicos, uma vez que suas manifestações eram deslocáveis no tempo:

“[...] o próprio do caráter não nasce nem muda, apenas *se completa*: no início ele não é pleno, não foi revelado, é fragmentário, mas torna-se *pleno* e harmonizado no fim” (BAKHTIN, 2018, p. 85, grifos do autor). Dessa maneira, o tipo biográfico de Plutarco admitiu uma perspectiva de caráter gradativamente construído e interpretado, por meio de pistas específicas associadas às esferas pública e privada, com a finalidade de elaboração de uma imagem plena e harmonizada ao final do processo, ou seja, um retrato acentuado do indivíduo a ser homenageado e contemplado pelo texto biográfico. E, talvez, esse seja um dos motivos da discriminação entre história narrativa e a atividade de escrever sobre vidas de personalidades de reconhecida relevância social: a primeira tarefa exigia objetividade e distanciamento, a segunda, por sua vez, implicava uma maior aproximação e uma atitude procedimental de harmonização dos rastros e das informações encontradas.

Outrossim, Peter Burke, em seus estudos, também mencionou as características atribuídas aos textos biográficos pertencentes ao Renascimento:

Quando lemos as biografias do Renascimento, ao invés de apenas consultá-las em busca de informações ou citações, é difícil evitar uma sensação de estranhamento, um desconforto gerado pela frustração de nossas expectativas. O problema é que essas biografias não são (ou não são inteiramente) biografias no sentido que damos ao termo. Elas não discutem o desenvolvimento da personalidade, frequentemente ignoram a cronologia e em geral introduzem materiais aparentemente irrelevantes, dando uma impressão de ausência de forma (BURKE, 1997, p. 84).

Sendo assim, os relatos biográficos renascentistas se estruturavam de modo bastante surpreendentes à audiência contemporânea, habituada com as revelações concernentes ao universo interior e intimista, contribuindo com um entendimento e uma revelação da própria personalidade – entretanto, as biografias renascentistas se ajustavam à contemplação de vidas de pessoas famosas, obedecendo a um critério de exemplaridade que se configurava a partir da observação e da categorização de algumas marcas de perfil moral (prudência, coragem, moderação, clemência, entre outros) e até mesmo médicas (melancolia, cólera, caráter sanguíneo). Além disso, também havia a concepção de que a personalidade é estática, ou seja, “o produto fixo de um equilíbrio de humores e, para alguns escritores, o resultado inevitável de uma constelação de fatores ligados ao nascimento” (BURKE, 1997, p. 95), o que se constitui, com efeito, algo significativamente estranho à sensibilidade moderna, imersa na percepção relativa a mudanças abruptas e constantes entre indivíduos e sociedades, em que a escrita de si pode

se converter em um recurso terapêutico e revelador à manifestação da vacilante consciência de si.

Por outro lado, se a organização interna dos textos se pautava em entendimentos rígidos acerca da personalidade, a seletividade de histórias de vida a serem contadas e divulgadas adquiriu um aspecto inclusivo:

A escolha de capitães de soldados mercenários como heróis pode parecer estranha hoje em dia, mas as biografias de Gattamelata por Donatello e de Colleoni por Verrocchio nos lembram que os *condottiere*, como os príncipes, mereciam estátuas em lugares públicos. O repertório agora se expandia para incluir mulheres e artistas (BURKE, 1997, p. 87, grifos do autor).

Dessa maneira, a perspectiva relacionada com a exemplaridade se torna um pouco mais abrangente, uma vez que não somente os heróis ou os filósofos seriam aptos a ações e a discursos de expressiva comoção social, porém também os mercenários, as mulheres e os artistas também se tornavam qualificados a protagonizar feitos dignos de memória registrada em um relato biográfico. Como exemplo, há a coleção de Boccaccio de vidas de mulheres famosas *De claris mulieribus* (1374), ademais do livro de Foresti acerca de mulheres afamadas (1497), incluindo as humanistas Isotta Nogarola e Cassandra Fedele (BURKE, 1997). Portanto, é observável a flexibilidade quanto à seletividade de narrativas existenciais que merecem ser contadas e dispostas como modelos de conduta e de admiração social, apesar de, conforme dito anteriormente, nesse período ainda não havia uma preocupação direcionada à expressão da subjetividade e da individualidade, basilar à compreensão do desenvolvimento de uma personalidade. Contudo, será que ocorreu nas sociedades mais remotas alguma nuance de escrita intimista sobre a personalidade em um relato sobre a vida de alguém? De acordo com Mikhail Bakhtin (2018, p. 86, grifos do autor):

Todas as formas até agora mencionadas, tanto as autobiográficas como as biográficas (entre essas formas não havia diferenças principais no enfoque do homem), têm um caráter essencialmente público. Agora devemos abordar aquelas formas autobiográficas em que já se manifesta a desintegração dessa exterioridade pública do homem, onde começam a abrir caminho a autoconsciência desenvolvida do homem isolado e solitário e a revelar-se as esferas privadas de sua vida. No terreno da Antiguidade, encontramos no campo da autobiografia apenas o início do processo de privatização do homem e de sua vida. Por isso, aqui ainda não haviam sido elaboradas novas formas de expressão autobiográfica da *autoconsciência solitária*.

A indisposição relativa à expressão da autoconsciência solitária nos períodos remotos se deveu à exigência relativa à prestação pública de contas, à divulgação de padrões de condutas exemplares e às tentativas de vigilância e de controle – o que

perseguia atitudes suspeitas de solidão e de afastamento das massas, especialmente, nas sociedades medievais, em que os indivíduos que se distanciavam dos centros para as florestas costumavam ser interpretados como excêntricos ou feiticeiros, à proporção que a manutenção de segredos era percebida como um potencial pecado, uma vez que nada deveria se ocultar às autoridades eclesásticas. Por outro lado, é a partir da trajetória de alguns personagens pertencentes às novelas de cavalaria que uma atitude solitária adquire uma conotação mais positiva: os personagens recorriam à solidão como um recurso necessário à superação de adversidades e de tentações.

E, conforme esse aspecto vitorioso de um pontual isolamento social, a contemplação autodirecionada, com a finalidade de um reencontro espiritual com o divino, permitiu a elaboração, em tonalidade retrospectiva, da famosa obra de Santo Agostinho, as *Confissões*. Agostinho de Hipona (354 d.C – 430 d.C) foi um renomado filósofo e religioso que exerceu expressiva influência na propagação da fé católica; nascido em Tagaste (África), desde cedo dispôs de um ambiente familiar propício às reflexões de cunho religioso, uma vez que a sua mãe (que, em breve, se tornará Santa Mônica) era cristã e seu pai, por sua vez, era pagão. O autor das *Confissões* começou seu percurso intelectual aos dezesseis anos, ao estudar e lecionar retórica. Significativamente influenciado pelas teorias neoplatônicas, Aurelius Augustinus propôs uma reforma quanto à compreensão e demonstração da fé: para o filósofo, a fé não deveria se separar da razão, uma vez que, sob uma perspectiva colaborativa, os mistérios divinos poderiam ser contemplados de uma maneira racional, isto é, por intermédio de uma reflexão profunda. Surge, assim, o platonismo cristão, de que Santo Agostinho se constituirá como principal representante. Contudo, como essa diferenciada maneira de avaliar as relações entre Deus e os homens poderia induzir uma inédita contemplação autodirecionada, por parte dos indivíduos participantes daquela sociedade?

Em sua célebre obra, as *Confissões* – a qual também costuma ser considerada a primeira autobiografia da literatura ocidental – há uma proveitosa aproximação entre literatura e filosofia em um exercício de narrativa retrospectiva, em busca do entendimento relativo às pontuais revelações divinas em uma particular trajetória existencial, o que promove, simultaneamente, a complexidade e o prestígio concernentes ao texto, permeado, ao mesmo tempo, por uma argumentação consistente e por uma sofisticação retórica. Ademais de uma atividade de reminiscência necessária ao registro e a divulgação de eventos importantes pertencentes ao próprio percurso existencial;

especialmente, no Livro X, o relato adquire um aspecto, fundamentalmente, introspectivo, à proporção que indica a amplitude doutrinária de uma confissão:

Mas então qual o proveito, meu Senhor a que todo dia minha consciência confessa, confiando mais na esperança de tua misericórdia do que em sua inocência, qual o proveito, digo, de confessar também, por esses escritos, aos homens e diante de ti, o que eu sou agora, e não apenas o que fui? De confessar o que fui vi o proveito, e já o lembrei. Mas muitos desejam conhecer também o que sou agora, neste momento mesmo de minhas confissões — pessoas que me conhecem e que não me conhecem, que me ouviram falar ou ouviram falar de mim —, mas seus ouvidos não têm acesso a meu coração, onde eu sou o que sou. Querem, então, ouvir de mim a confissão do que sou por dentro, onde nem os olhos, nem os ouvidos, nem a mente podem enxergar; mesmo assim, querem acreditar em mim: mas me conhecerão? (AGOSTINHO, 2017 p. 182).

Dessarte, a partir desse fragmento, se conforma o impasse respectivo à hesitação provocada pelas constantes tentativas de autoconhecimento e de autorrevelação mediada pela linguagem. Em primeiro lugar, o gesto de confessar implicaria uma rememoração honesta de eventos vivenciados, com o propósito de reconhecimento e de remediação das falhas; contudo, até que ponto a seletividade e a nebulosidade do ato memorialístico seriam confiáveis e convincentes? Nesse sentido, até que ponto poderiam corresponder à realidade do que, de fato, ocorreu? Sendo assim, se confessar se converteria em um gesto de fé, porque também se afirmaria na confiança da onisciência divina: se a memória dos homens pode ser traiçoeira, o conhecimento de Deus acerca da vida e dos tropeços dos homens é axiomático. É por isso que o autor manifesta vacilação quanto ao próprio procedimento confessional.

Em segundo lugar, ocorre uma preocupação relativa à representação confessional das versões de uma vida: o passado (o que foi) e o presente (o que está sendo) sob uma intencionalidade de apresentação, uma vez que o autor se interpela: “mas, me conhecerão?”, isto é, ainda que o filósofo recorra ao trânsito entre as dimensões temporais de sua existência e, por mais que busque a clareza de uma autorrevelação representada em narrativa com uma tonalidade autobiográfica, a cisma com a autorrepresentação permanece, dado que é, inevitavelmente, insuficiente, pois não é permitido aos efêmeros homens o pleno conhecimento de seus corações, ou seja, de suas essências, porque essa atribuição metafísica pertence, em sua plenitude, ao divino. É por esse motivo que, posteriormente, Santo Agostinho admite em tom categórico:

Certamente, vemos em espelho e por enigma, não ainda face a face. [...] Confessarei então o que sei de mim, confessarei também o que não sei de mim, porque, o que sei de mim, o sei pela tua iluminação, e o que não sei de mim,

não o saberei até que minhas trevas se tornem como o meio-dia no teu rosto (AGOSTINHO, 2017, p. 184).

Por conseguinte, os mistérios da natureza e da alma humana não podem ser integralmente revelados aos homens, porque seres finitos conservam uma visão limitada: é por esse motivo que a compreensão é desafiada por enigmas constantes, à medida que pontuais revelações são permitidas e alcançadas por intermédio das providências divinas. Outrossim, o religioso manifestava suspeitas com relação à linguagem: conforme o seu pensamento, as palavras seriam insatisfatórias no constante ofício de entendimento dos mistérios divinos e na revelação da alma humana, uma vez que os signos linguísticos, apenas, poderiam propiciar uma aproximação representativa de um conteúdo propriamente indecifrável. Diante dessa constatação, Santo Agostinho se conforma com a imperfeição de sua própria atitude confessional, optando por confessar o que conhece e o que desconhece, até que o norteador encaminhamento divino estipule esclarecimentos provisionais. Sobre esse aspecto, Lorenzo Mammi (2017, p. 12 grifos do autor) pontua o seguinte:

Agostinho sempre manifestou certa desconfiança em relação à linguagem [...] A fala surge como expressão imprecisa, porque mediada por convenções, dos desejos interiores, com o fim de impô-los aos outros. É um retrato da interioridade, porém já deformado por um intuito de dominação. A instrução acentua esse aspecto, ensinando a manipulação da linguagem para fins práticos. Afinal, cria-se um hábito linguístico que encobre e deforma a alma que deveria revelar [...] a palavra mental, o pensamento no ato de se verbalizar, *o verbum mentis* — e deste remontar à Palavra absoluta, o Verbo divino que ilumina a mente e permite a intuição imediata, eterna e universal das verdades últimas [...] Mas, se não pode dizer plenamente objeto tão sublime, a fala pode pelo menos apontar para ele pelo esforço de transcender a si mesma.

À vista disso, a imagem concernente à interioridade possuiria uma tonalidade destoante, com respeito à verdadeira essência interior, porque é manipulada por intermédio dos signos linguísticos. A suspeita relativa à expressão linguística se encontra justificada na crença de que o conhecimento humano é limitado e parcelado, ou seja, imperfeito. Logo, se a linguagem é uma atribuição humana, somente poderia disponibilizar uma aproximação interpretativa perante as manifestações divinas. E, essa linguagem habitual dos homens estaria fadada a fornecer reflexos disformes e encobertos da “intuição universal das verdades últimas”.

Sobre esse horizonte de aparentes semelhanças ocasionadas por um desvio inevitável entre a palavra divina e a palavra humana, especialmente, considerando a nascente postura de introspecção patente na obra agostiniana, na obra intitulada *Le miroir*:

naissance d'un genre littéraire (1995), o historiador Einar Mar Jónsson explora as teorizações acerca do simbolismo catóptrico, à proporção que concebe as narrativas especulares como um potencial instrumento de visão indireta, dado que suportam uma perspectiva de *falsa semelhança*, com respeito aos objetos reais submetidos à reflexão. Conforme os preceitos teóricos, os *specula* medievais se constituiriam como um gênero textual depositário de esclarecimentos indiretos e parcelados, por intermédio de uma experiência de contemplação autodirecionada. Nesse sentido, o *Speculum Scripturae* (as Sagradas Escrituras) e o *Speculum mentis* (textos voltados à meditação interior) se comportariam como refletores de revelações enigmáticas – por isso, indiretas – às ponderações, inquietações e questionamentos humanos, em virtude de uma proposta de imagens transcendentais e acrescentadas, com relação ao objeto em contemplação, mediadas pela representação linguística, uma vez que se apresentam e se registram em narrativa.

Assim, o *Speculum Scripturae* disponibilizaria imagens modelares e norteadoras à condição humana, à medida que o *Speculum mentis* entusiasmava uma introspecção profunda, pretendendo o vislumbre de ordem superior, aproximando-se, assim, da iluminação mística. Ademais, também havia as narrativas-espelho de cunho político, o *Specula Principum* (os espelhos de príncipe), os quais se pautavam no direcionamento didático dos governantes. Ao compreender as narrativas especulares como gêneros literários, Jónsson (1995) distingue duas vias refletoras de conhecimento indireto: o espelho modelar e o espelho espiritual. Os primeiros se incumbiriam do ofício de promover perspectivas orientadoras, mediante a disposição de imagens idealizadas e aperfeiçoadas; os segundos se responsabilizariam reflexão do espírito, sob uma ensimesmação profunda. Por conseguinte, esses textos se relacionariam com o *Speculum Scripturae* e o *Speculum mentis* respectivamente. E, retomando o que foi afirmado anteriormente, as narrativas-espelho demonstram a desconfiança agostiniana concernente à indisponibilidade dos signos linguísticos em retratar, de modo absoluto e transparente, tanto as revelações divinas, quanto os melindres dos espíritos. Dessa forma, seja a iluminação divina, seja algum momento de epifania da alma, o esclarecimento, posto em linguagem, correlato a essas experiências permaneceria enigmático, disforme e indireto. Consequentemente, seria imprescindível, à língua dos homens, uma transcendência constante, porque, em virtude do aprimoramento da comunicação dos homens, a língua dos efêmeros poderia tangenciar o verbo ideal e eterno.

E, quanto à representação de uma vida, é oportuno perceber que a discórdia entre o objeto representado e o texto se mantém, dado que a confissão de uma existência é inexoravelmente sintética em relação à realidade vivida entre o presente e o futuro desconhecido, afinal de contas, as metamorfoses oriundas das experiências humanas, ou seja, as mudanças nas permanências, somente seriam parcialmente contempladas pelas palavras escritas. E, isso, talvez, explique a preocupação de Santo Agostinho em escrever sobre seu percurso existencial, ao passo que pretendia uma correspondência honesta entre o vivido e o representado – o que resultaria impraticável, pois a vida não cabe nas seletivas entrelinhas de uma confissão, por isso, se questiona: “ainda assim, me conhecerão?”, ou seja, a representação linguística e fragmentária de si seria suficiente para um julgamento pleno acerca de sua essência? A saída desse impasse se deu por uma atitude intermediária: registrar o que conhece e o que não conhece sobre si, pois apenas a iluminação divina e perfeita poderia dar conta da totalidade de sua essência e, assim, reorientar as percepções relativas aos indícios dos desígnios divinos materializados em seu percurso existencial. À vista disso, o gesto de reminiscência orientado à introspecção profunda também ressignificaria uma aproximação, um reencontro com *a intuição universal das verdades últimas*, uma vez que:

Tanto na tradição neoplatônica quanto na cristã, era bastante comum afirmar que Deus só pode ser conhecido por seus efeitos, e principalmente pelo que proporciona à alma humana. Novidade é a maneira como Agostinho utiliza esse conceito para reconfigurar, em poucos parágrafos, um gênero literário [...] Se Deus está dentro de nós, é lá que devemos procurá-lo. Ele será aquilo que, em nós, não podemos atribuir a nós mesmos (MAMMI, 2017, p. 15).

Por consequência, a autocontemplação é inevitável à intenção de compreender os efeitos divinos concernentes ao itinerário existencial dos homens, uma vez que as revelações divinas se depositam, de maneira indireta, no espírito dos homens: o divino é tudo aquilo que está na essência dos homens, ainda que não se contenha na limitada percepção desses, pois as *verdades últimas* são, inescapavelmente, transcendentais. Sendo assim, a meditação retrospectiva acerca das vivências aliada ao discernimento sobre si mesmo estabelecem profícuos reencontros com os desígnios divinos, compostos por epifanias parcialmente reluzentes, entusiasmando outros gestos de introspecção, com o objetivo de imergir nos mistérios espirituais, ao passo que os embaraçosos meandros da condição dos homens são parcialmente esclarecidos.

Essa orientação introspectiva seria inviável nas sociedades clássicas, pois a mundividência grega está vinculada ao princípio de exterioridade plena: todas as ações e os pensamentos dos homens são sonoros e visíveis à exposição e verificação realizadas em praça pública, uma vez que ainda não se expressara a perspectiva interior dos indivíduos e, é por isso que:

No próprio homem não existe nenhum núcleo mudo e invisível: ele é todo visível e audível, todo externo [...] E por isso estava ainda mais distante da cosmovisão clássica grega situar os centros direcionais basilares da vida humana em centros mudos e invisíveis. É isso que determina a admirável e total exterioridade do homem clássico e de sua vida (BAKHTIN, 2018, p. 76).

Então, na pólis grega, não havia espaço para experiências particulares orientadas à contemplação silenciosa de si mesmo: os cidadãos se conheciam e se reconheciam mediante o recurso da apresentação e validação pública e coletiva de uma existência, posta em uma imagem para exaltação e homenagem. Além disso, a plena exteriorização de uma vida aponta a dimensão de conclusão respectiva às representações de sociedade e de vida: se a trama existencial de alguém era cognoscível e compartilhada por todos, não havia espaço para rumores, suspeitas ou divagações acerca da compreensão alheia relativa à imagem existencial posta à prova – em outras palavras – Agostinho de Hipona, se fosse um homem clássico, não estaria predisposto à dúvida, questionando-se “mas, me conhecerão?”.

Dessa forma, “[...] É característico que ainda não se possa ler “para si mesmo” as *Confissões* de Santo Agostinho, devendo-se declamá-la em voz alta” (BAKHTIN, 2018, p. 77, grifos do autor), uma vez que a declamação, na Ágora, seria o método de leitura coerente com o paradigma de coletividade e de democracia clássicas: os excepcionais gestos humanos se constituem como patrimônio de todos e se tornam exemplares para todos, à proporção que promovem o bem-estar social. Trata-se, portanto, de uma cosmovisão que tende ao *encerramento* de suspeitas ou cismas, pois tudo é, simplesmente, exteriorizado plenamente; assim, harmonia e o equilíbrio podem se estabelecer. Conforme Georg Lukács (2015, p. 26):

Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia.

Por conseguinte, no afortunado tempo pertencente à era das aventuras de Ulisses, não se configurava a angustiante e melindrosa vacilação do espírito, com respeito à compreensão sobre si mesmo, suas ações, seus pensamentos e suas maneiras de perceber a realidade, já que, graças à unidade harmônica pautada na exposição plena de modelos e códigos de conduta, os indivíduos possuíam um horizonte delimitado para orientar a sua trajetória pessoal. Sendo assim, o interior dos homens repousa tranquilo, devido ao desconhecimento de outras nuances e outras parcelas atribuíveis aos espíritos humanos em aguda introspecção, em que é fundamental o jogo de descobrir-se e desconhecer-se por intermédio de revelações ocasionais.

Ainda sobre o entorpecimento quanto à fragmentação entre o interior e o exterior relativo à cosmovisão grega, Bakhtin (2018, p. 77 grifos do autor) acrescenta o seguinte:

O grego desconhecia exatamente nossa divisão em externo e interno (mudo e invisível). Para o grego, nosso “interior” na imagem do homem situava-se na mesma série do nosso “exterior”, ou seja, era tão visível e audível e existia *externamente*, tanto *para os outros*, quanto *para si*. Nesse sentido, todos os elementos da imagem eram homogêneos. [...] Tudo isso determina a originalidade singular da imagem do homem na arte clássica e na literatura. Nela, todo o corpóreo e o externo é espiritualizado e intensificado, todo o espiritual e interno (de nosso ponto de vista) é corpóreo e exteriorizado.

À vista disso, a imagem ofertada como reflexo de um percurso existencial, de acordo com os parâmetros clássicos, era integralmente exposta, ou seja, sem consentimentos para incertezas ou conjecturas que viabilizassem alguma forma de hesitação: o indivíduo era, simplesmente, o que mostrava ser, concretamente, diante de todos. Consequentemente, ocorria a indisposição quanto à vacilação respectiva à representação das camadas da interioridade – viabilizadas por um exercício de introspecção espiritual – como ocorreria na Idade Média, na obra confessional agostiniana. Com efeito, a perspectiva cristã se constituiu como um elemento importante na estipulação de fronteiras entre o interior e o exterior, na medida em que a descoberta da interioridade se fazia imprescindível à identificação e à efetivação das manifestações divinas em uma trajetória existencial particularmente marcada pela conversão:

Frente a una cultura como la clásica que marginó del género toda expresión de privacidad e intimidad, y frente a culturas primitivas que habían rehuido el espejo y la representación de la propia imagen, la nueva espiritualidad a que da origen el cristianismo y singularmente el fenómeno de la confesión,

proporcionó al examen de conciencia ante Dios un carácter a la vez sistemático y obligatorio (POZUELO, 1993, p. 221)¹⁹

Nesse sentido, o cristianismo detém um papel importante na conformação testemunhal do gênero autobiográfico, uma vez que a apreensão relativa aos meandros interiores é institucionalizada. Agora, o indivíduo se depara com uma perspectiva de mundo irresoluta, devido ao livre arbítrio na tomada de decisões, as quais o encaminharão ao céu ou ao inferno. Dessa forma, em um contexto arriscado e permeado por tentações, o homem precisa buscar a sabedoria, não apenas nas Sagradas Escrituras, mas também em um dedicado exame de consciência, a fim de interpretar os desígnios e as demonstrações divinas em seu percurso existencial.

Acerca do recomendado ensimesmamento, com a finalidade de obtenção de pontuais lampejos de ordem divina, nas *Confissões* agostinianas se elabora uma forma de cisão quanto à imagem alusiva às nuances de sua vida, dado que parecem coexistir: a imagem de si, a imagem que Deus conforma para si e, finalmente, a imagem que os outros percebem de si – de maneira que, no período medieval, já se salienta a fragmentação do espírito dos homens, tracejada conforme as exigências das esferas interiores e exteriores, respectivamente, com vistas ao intento de convencimento, simultaneamente, particular e social. E, ao apresentar as suas próprias experiências em narrativa, o indivíduo se disponibiliza à apreciação social – e, especificamente, no caso de Santo Agostinho – a apreciação se estende ao âmbito eclesiástico:

Y en esa presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen [...] En toda autobiografía hay un principio de autojustificación ante los demás [...] De hecho el gesto autobiográfico implica una desnudez de sí mismo, que no tiene más remedio que ser la construcción de una imagen -y obliga a una discursividad, selección narrativa, etc. (POZUELO, 1993, p. 221).

Dessarte, mais uma vez, a inquietação manifesta por Santo Agostinho: “mas, me conhecerão?”, ademais de suas suspeitas relativas às limitações da linguagem dos homens – o que incentiva o refinamento da discursividade, da forma narrativa e de seleções lexicais, a fim de que, mediante a transcendência do signo linguístico, o homem possa se aproximar do Verbo perfeito e de suas respectivas imagens e revelações imprevistas – preconizam a exposição honesta de si próprio, com o objetivo de reivindicação social específica. No caso específico de Agostinho de Hipona, a motivação pela confecção de

¹⁹ Trata-se da edição digital da obra em formato e-book Kindle.

uma imagem de si, posta em narrativa, é profundamente marcada pela religiosidade: a confissão pretendia testemunhar a grandeza de Deus para a convicção e o engajamento de si mesmo e dos fiéis. E, considerando essa peculiaridade de justificativas e reivindicações sociais e institucionais, pertencentes à intencionalidade da escrita autobiográfica, é oportuno reconhecer que os gregos, à sua maneira, também não escaparam desse fio condutor inerente à representação de uma vida exposta em praça pública, com o objetivo de ofertar homenagens e prestar contas de uma existência notável.

Dessa forma, atrelada ao aspecto de exemplaridade identificável tanto em textos da Antiguidade Clássica, quanto em um consagrado relato medieval, há uma nota pedagógica nesses gestos autobiográficos, sintetizada em uma prescrição simbólica: se determinada personalidade ilustre alcançou a virtude e a sabedoria, seria interessante que os ouvintes da Ágora se guiassem por esses passos existenciais; de modo semelhante, se um religioso alcançou uma iluminação divina, é recomendável que os fiéis se espelhem no seu exemplo existencial de conversão, a fim de que possam experimentar as próprias revelações.

Contudo, nem sempre a exposição de tonalidade autobiográfica pretendeu a exemplaridade ou à sedução das massas, por intermédio do compartilhamento de vivências pessoais. Em pleno século das luzes, uma personalidade francesa atormentada pelas perseguições e calúnias sociais, opta por narrar seu percurso existencial, com a finalidade de driblar críticas e se justificar socialmente: tratam-se das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), publicadas, postumamente, em 1782. Graças ao texto autobiográfico e aos rumores sociais, se conhece que a vida do filósofo suíço foi sinuosa e tumultuada, permeada por desencontros, perdas e intrigas. Órfão de mãe e abandonado pelo pai, Jean-Jacques precisou encontrar rotas alternativas de enfrentar os desafios e os desarranjos da vida em sociedade. A ilustração pareceu o caminho mais conveniente, de maneira que o autor se converteu em figura política e filosófica de seu tempo, publicando obras de caráter doutrinário e filosófico: *Discurso sobre a desigualdade* (1765), *Contrato Social* (1762) e *Émile ou da Educação* (1762), em que é possível encontrar suas teses principais acerca da bondade natural dos homens e a crítica à corrupção das instituições.

Por desconfiar obstinadamente da lisura das instituições sociais, à proporção que parecia nutrir certa aversão à civilização, Jean-Jacques atraiu o rótulo de “personalidade excêntrica”, sendo alvo de severas críticas caluniosas, as quais buscavam invalidar seus apontamentos filosóficos. Perante esse cenário de desconfiança e de polêmica social sobre

a sua vida, o teórico suíço inicia uma estratégia necessária para restaurar a dignidade de sua imagem: escrever sobre a própria vida, de maneira a mostrar a versão dos acontecimentos, pautadas na própria memória, como consta na advertência aos leitores de seu empreendimento narrativo:

Este é o único retrato de homem, pintado exactamente segundo o natural e em toda a sua verdade, que existe e que provavelmente existirá jamais. Quem quer que sejais, vós a quem o meu destino ou a minha confiança fizeram árbitro deste caderno, pelos meus infortúnios, pelas vossas entranhas, e em nome de toda a espécie humana, conjuro-vos a não destruir uma obra útil e única, que pode servir de primeira peça de comparação no estudo dos homens, certamente ainda por começar, e a não furtar à honra da minha memória o único monumento seguro do meu carácter não desfigurado pelos meus inimigos (ROUSSEAU, 1964, p.08)²⁰.

Conforme essa orientação de leitura, o autor realiza uma espécie de explicação que vise à defesa e à compreensão de um gesto narrativo peculiar, o qual, talvez, pudesse vir a ser um modelo de investigação das condutas e da condição dos homens que se disponibilizarem a escrever sobre a própria vida, de uma maneira plenamente sincera. Ademais, a intencionalidade do texto é ofertar um retrato único, em outras palavras, uma imagem que sintetize, de modo honesto, a complexidade de sua existência no mundo, a fim de que os seus juízes sociais e o público conheçam e apreciem, de modo fundamentado, os percalços de seu itinerário existencial.

Com efeito, de acordo com João Gaspar Simões (1964), as *Confissões* se constituem como um verdadeiro exame de consciência que visa à absolvição geral não apenas de seus pecados reais, mas também das acusações falsas que o filósofo vinha recebendo, o que atribui uma nota de confissão, no sentido religioso, ao relato. Sobre a perspectiva religiosa do texto, Erich Auerbach (2020, p. 282) afirma o seguinte:

As coisas são diferentes com Rousseau. O cristianismo permeia-lhe toda a substância humana. Ele não se sente seguro no mundo, e sim cheio de temor e inquietude; seu impulso à auto-humilhação e ao desprezo de si forçosamente faz lembrar a contrição do pecador cristão; o mundo iluminista, bem-ordenado e confortável em que se moviam os filósofos, parece-lhe mau por natureza, aliás, tão mau como o universo inteiro [...] Não é portanto de admirar que sua posição fosse singular; que ele não se sentisse à vontade e se portasse de modo instável, escandaloso ou intolerante; que as consequências de seu comportamento enredassem-no ainda mais, até o ponto em que o desprezo de si e a incerteza se convertessem em misantropia desconfiada e delírio de grandeza.

²⁰ Trata-se da edição em formato digital da obra.

Então, o procedimento composicional da obra do filósofo suíço foi permeado por um sentimento de culpabilidade, o qual vislumbrou na atitude de registrar a própria versão dos fatos, uma maneira de remediar os transtornos ocasionados por suas ações imprudentes e as reações públicas corrosivas, dado que ao viabilizar as circunstâncias, os detalhes e as impressões oriundas da esfera privada de sua vida, com expressiva sinceridade, Rousseau parece se colocar, de modo corajoso, diante de um tribunal de julgamento, em que os juízes já pareciam ter uma opinião consolidada sobre a sua personalidade, ou melhor, acerca de sua dignidade.

Porventura, essa intrepidez admirável em conceder explicações e satisfações de suas atitudes àqueles que se encontravam mais dispostos à condenação que à compreensão, se apoie na concepção que o autor manifestava sobre a sociedade ao seu redor: um mundo envolto de corrupção, o qual não poderia alcançar ou deslegitimar a nobreza de seu caráter, por isso, se desvelar de uma maneira tão acentuada não pareceu um movimento arriscado ou imprudente, contudo, imprescindível. A necessidade de arquitetar a honesta imagem de si mesmo, por intermédio de palavras, foi entusiasmada pelo desejo de inventariar as apropriadas versões dos fatos, com intuito de indicar que as imagens e os julgamentos, que lhes foram atribuídos pela sociedade, não condizem com a realidade de sua essência, sobretudo, ao considerar a maledicência alheia, poderiam ser improcedentes.

Então, nas *Confissões* de Rousseau, estão demonstrados, de modo particular, as duas tendências funcionais do gesto autobiográfico: o compromisso com a divulgação da verdade sobre suas experiências pessoais e, a prestação de contas à sociedade, atrelada à exposição de um retrato fidedigno relativo à trajetória de uma personalidade histórica admirável, o que poderia funcionar como um elemento norteador de condutas. Todavia, as coisas foram diferentes com o estudioso iluminista: a pretensão de comunicar a verdade sobre os eventos de sua rotina privada se associaram com o princípio de justificativa social sob uma conduta envolvida por um profundo apelo individual, ou seja, o autor não almejava servir de exemplo a alguém ou contribuir com a doutrinação religiosa dos povos – como visto nas *Confissões* de Agostinho de Hipona – porém, apenas, parecia desejar fazer as pazes com a própria consciência exaustivamente atormentada por avaliações e condenações imprecisas e injustas que recebera ao longo dos anos. Assim, com a finalidade de atender às exigências de seu espírito, o filósofo ousou confeccionar uma obra inédita e única:

Vou emprender uma coisa sem exemplo, e cuja realização não será imitada. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só. Sinto o meu coração, e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que tenho visto; ouso crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, sou pelo menos diferente. Se a natureza fez bem ou mal, ao quebrar o molde em que me vazou, é o que só poderá ser julgado depois de me haverem lido (ROUSSEAU, 1964, p. 15)

Jean-Jacques Rousseau, nas primeiras páginas do livro que resumirá os pormenores de sua existência, já se encontra convencido acerca da singularidade de sua índole, uma vez que não poderia haver alguém igual a si mesmo. Logo, se a obra autobiográfica objetiva operar como um espelho confiável das experiências humanas, as *confissões* de um indivíduo excepcional seriam, conseqüentemente, irreproduzíveis à semelhança de qualquer fato histórico de relevância social.

Nesse sentido, ao se orientar, de modo mais preponderante, pelas solicitações da própria vontade em fornecer uma imagem coerente e aceitável da própria vida, a narrativa autobiográfica de Rousseau entusiasma escritas, em tom confessional, voltadas à expressão genuína do próprio espírito imperfeito e conturbado pelos rumos adotados pelas instituições de poder, em um intento de promover o esclarecimento das angústias sentidas, ou seja, da inerente interioridade multifacetada por comportamentos, ora louváveis, ora condenáveis. E, nesse sentido, a contemplação sugerida, nas linhas autobiográficas de Rousseau, aspira à introspecção em lugar da adoração, uma vez que o primordial é se reconciliar com a consciência de si mesmo, pois o convencimento das massas, nesse caso, é incerto e provisório. É por isso que as *Confissões* do teórico iluminista podem ser consideradas, em certo sentido, como precursoras da estética romântica. Nas palavras de Bakhtin (2018, p.78):

Nas épocas posteriores, as esferas mudas e invisíveis nas quais o homem passou a comungar deturparam a sua imagem. A mudez e a invisibilidade penetraram o seu interior. Com elas veio também a solidão. O homem privado e isolado – “o homem para si” – perdeu a unidade e a integralidade que haviam sido determinadas pelo princípio público. Sua autoconsciência, tendo perdido o cronotopo popular da praça, não conseguiu encontrar um cronotopo tão real, único e integral; por isso ela se desintegrou e desuniu-se, tornou-se abstrata e ideal. [...] A imagem do homem tornou-se pluriestratificada e pluricomposicional. Nela se separaram o núcleo e o formato, o externo e o interno.

Desse modo, à maneira do indivíduo tipicamente romântico, o famigerado teórico iluminista tenta, por intermédio da escrita, fornecer uma imagem concernente com o ideal de sinceridade, ou seja, com o que acredita, de fato, ser e sentir, perante o desencaixe

entre as suas crenças idealistas – acerca da original bondade dos homens – e, o frustrante desamparo de uma realidade pragmática, em que os valores e os bons princípios costumavam ser corrompidos, especialmente, pela ambição e pelo egoísmo dos homens. Logo, diante de um mundo que não corresponde às suas pretensões utópicas, Rousseau optou por se isolar em um acentuado exercício de introspecção, estabelecendo, ao modo romântico, *a produtividade do espírito*:

Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída [...] Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos (LUKÁCS, 2009, p. 30-31).

Dessarte, mediante uma proeminente prática de autocontemplação, o indivíduo desvela as suas verdades essenciais e, ocasionalmente, percebe que ocorre uma cisma desoladora entre os anseios pessoais e a performance imperativa e artilosa das relações sociais. Em outras palavras, se manifesta uma *desproporcionalidade* entre as aspirações próprias do indivíduo e as exigências inevitáveis da realidade comum, o que desencadeia constantes questionamentos, ponderações e, principalmente, o desconforto necessário à sensação de não afinidade com hostilidade do mundo, à proporção que o escapismo ou o retiro se erguem como as fortalezas para a implementação de uma realidade sonhada ou imaginada e, por assim o ser, completamente avessa às situações vivenciadas.

Portanto, essa dessintonia entre o eu e o mundo articula a produtividade dos espíritos incômodos e imersos em grave contemplação, em tentativas constantes de esclarecimento do próprio drama existencial. O filósofo suíço se empenhou em iluminar, em detalhe, a sua verdade essencial, com a pretensão de ofertar ao público a honesta versão de si mesmo, ao passo que estruturava a oportunidade de combater as críticas e os julgamentos improcedentes, em uma sutil sugestão de inversão de papéis: se as condutas de Jean-Jacques Rousseau demonstravam um caráter excêntrico e instável, essas poderiam se conformar como reações forçadas a uma conjuntura social inóspita e degenerada, em que a insatisfação crônica poderia incentivar o refúgio solitário ou o delírio; dessa forma, os acusadores poderiam se converter em culpados.

Se essa estratégia de justificativa em favor de defesa e de resgate da dignidade relativa ao caráter do estudioso suíço logrou o êxito pretendido, ou simplesmente, contribuiu ainda mais para o fervor das críticas negativas, por se assemelhar a um delírio de grandeza, é uma questão de interpretação. O fato é que, entre outras finalidades, essas *Confissões* propuseram a chance de fornecer uma resposta à sociedade, por intermédio de uma imagem, intencionalmente, justa e íntegra de si, graças à utilização consciente das palavras, dado que Rousseau era um homem afeito às letras.

Contudo, até que medida a consciência e a seletividade relativas à apropriação criteriosa dos signos linguísticos fomentaram a confiança ou as suspeitas pertencentes aos episódios e às circunstâncias de uma trama existencial? Em outras palavras, a imagem ofertada aos outros corresponderia a realidade, ou a uma parcela aceitável e publicável dessa realidade? É sobre essa atmosfera de hipóteses que circunda o gênero autobiográfico que discutiremos a partir de agora, especialmente, considerando as teorizações contemporâneas sobre o gênero.

Ao se dedicar, por cerca de três décadas, à reflexão sobre o gênero autobiográfico, Philippe Lejeune escreveu ensaios inspiradores respectivos aos temas que circundam a escrita da própria vida, como as relações e as interposições entre a autobiografia e o romance, sobre a identidade do sujeito que escreve, ademais da perspectiva de autenticidade prevista no contrato de leitura, as diferentes conformações das escritas de si, os pormenores distintivos entre autobiografia e biografia, o encontro e o desencontro entre autobiografia e ficção, a pertinência dos textos autobiográficos na sociedade, entre outros, mediante um exercício de investigação teórica consciente da provisoriedade, dado que as revisões e os acréscimos se demonstraram constantes e inevitáveis na composição dos ensaios posteriores. De acordo com Pozuelo (1993), no ensaio intitulado *O pacto autobiográfico* (1975), o teórico francês tentou precisar, de modo sistemático, uma definição do gênero autobiográfico, considerando suas especificidades frente às formas análogas de escrita de si, tendo em vista, sobretudo, o aspecto pragmático baseado no contrato de leitura entre o autor e os leitores da obra.

Segundo Philippe Lejeune (2014, p. 16), a autobiografia se estrutura e se compreende da seguinte maneira: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Conforme essa sucinta conceituação, o gênero autobiográfico possui uma composição pautada na retrospectiva dos fatos vivenciados, ou

seja, no amparo memorialístico para o resgate de determinados eventos pertencentes ao passado. Assim, há a vacilação entre uma escrita que se pretende factual e, que ao mesmo tempo, solicita o argumento memorialístico, o qual apresenta as impressões subjetivas dos fatos narrados em primeira pessoa, pelo menos, na maioria das obras que perfazem a escrita de si.

Ademais, com relação à pessoa do discurso a narrar a própria existência, o estudioso francês preconiza a identidade entre narrador, autor e personagem: “[...] para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2014, p.18, grifos do autor), embora exijam situações de impasse, quanto às pessoas do discurso utilizadas, apontadas pelo autor no decorrer da obra. Por sua vez, a conciliação entre narrador, autor e personagem é basilar àquele que decide compartilhar os episódios satisfatórios alusivos à própria existência, a qual precisa ser verificada e testemunhada socialmente, haja vista que a autobiografia – por ser um gênero contratual – tematiza a história de uma personalidade real:

Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome: ele está ligado por convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável [...] o autor se define como sendo uma pessoa real socialmente responsável e um produtor de um discurso (LEJEUNE, 2014, p. 27, grifos do autor).

Em virtude disso, o autor que se disponibiliza ao ato autobiográfico, além de ser admitido como uma pessoa de existência comprovada – ao contar os pormenores de sua trajetória pessoal – também, precisa dispor de uma repercussão social aceitável, afinal de contas, como já foi discutido anteriormente, desde à Antiguidade Clássica, os textos que tematizavam vidas, se orientavam pelo critério da excepcionalidade, isto é, uma vida digna de se imortalizar por intermédio de uma escrita inclinada à homenagem e à prestação de contas. Outrossim, como já foi visto, as *Confissões* de Santo Agostinho e de Jean-Jacques Rousseau, respectivamente, resguardando as suas especificidades pragmáticas, trataram de autores de indiscutíveis ressonâncias sociais, seja no aspecto de propagação de uma doutrina religiosa, seja na perspectiva de proposta de uma imagem honesta e coerente de si próprio: de uma forma ou de outra, se buscou propagar alguma espécie de *verdade*.

Especificamente, com respeito à promessa de confissão atrelada ao gesto autobiográfico, Contardo Calligaris (1998, p. 43) elabora as seguintes premissas:

a) diários íntimos e autobiografias são escritos por motivos variados: respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido. Frequentemente, aliás, esses três aspectos se combinam;

b) várias vezes na minha vida fui tomado pelo impulso de começar um diário. E várias vezes comecei. Não tanto para marcar eventos memoráveis de meu cotidiano quanto por estar em alguma encruzilhada, íntima ou não, em que me parecia necessário forçar-me a confessar alguma verdade que, de outra forma, não ousaria dizer. Ou então, precisava levar meus argumentos frente a um tribunal que me entendesse. Ou ainda, queria interpretar minha vida para lhe prometer um futuro ou dar sentido a um presente moroso.

Diante do exposto, é, mais uma vez, presente a motivação de prestação de contas, ou seja, de justificativa social atrelada às escritas de si, uma vez que uma personalidade peculiar se propunha a desvelar as minúcias de seu itinerário existencial, diante de um público ávido por conhecê-las e contemplá-las e, talvez, entendê-las sob uma identificação oportuna. Dito de outra maneira, o autor de uma autobiografia disponibiliza uma versão de si para a apreciação pública e, sendo assim, a questão da identidade se torna embaraçosa, uma vez que o “eu” que escreve pode confeccionar uma imagem aperfeiçoada de si mesmo – por pretensões variadas – à proporção que a audiência dos textos tem a possibilidade de atribuir interpretações e estereótipos acerca da personalidade do autor – por leituras e catalogações imprevistas – de modo que, a individualidade confessada se torna flexível e adaptável a diferentes olhares e perspectivas.

Porventura, seja por esse fluxo constante de performance, significações e atribuições de caráter que, Philippe Lejeune (2014, p. 66) haja admitido que, ainda de acordo com o ponto de vista contratual de leitura:

Talvez a autobiografia (seja ela literária ou não) brinque justamente de criar essa “ilusão” e funcione primeiramente como um ato de comunicação: nos textos que privilegiei, o contrato não é apenas uma das condições para a leitura do texto, mas está explícito na parte inicial do texto lido [...] Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes. Mas sabe-se que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito.

Como resultado, o pacto autobiográfico é contagiante (LEJEUNE, 2014), especialmente, no que concerne à predisposição em disponibilizar e atribuir sentidos e interpretações que se pretendem *confiáveis* acerca da história de uma personalidade. O autor e os leitores têm a aspiração de encontrar e de conformar o que viria a ser a *verdadeira imagem* de uma vida posta em narrativa em um jogo sinuoso de descobertas e suposições, dado que se o autobiógrafo anseia pela composição de um perfil coerente e

fidedigno da própria existência, os leitores, também, podem se tornar convencidos de que, somente pelas suas observações interpretativas, o verdadeiro caráter do autor se encontra manifesto, haja vista que o retrato social, que o outro *parece* ou *declara* lhe ser correspondente, não é tão persuasivo quanto à consciência do que o outro, por intermédio dos distintos modos de leitura, simplesmente, *é*, de acordo com os direcionamentos apreciativos de quem lê.

Em outras palavras, por mais que se esforce em elaborar um perfil social satisfatório e contundente, a última pincelada desse quadro existencial pertence ao leitor, isto é, à sociedade. No final das contas, são as instituições sociais e, nos dias atuais, os veículos midiáticos que decidem, não apenas as narrativas que merecem ser contadas, as vidas dignas de prestígio, como também, a versão mais aceitável da história de uma personalidade, ainda que o autor possa vir a se surpreender com os inusitados perfis atribuídos à sua identidade. Com efeito, os leitores fornecem as últimas palavras, ao passo que viabilizam os consecutivos recortes de um enredo existencial e, inauguram outros ângulos de visão e de interpretação, porque, respectivamente à modernidade, frente à convicção conivente com a intencionalidade autoral, estão *as crenças que os textos produzem*, como afirmou Philippe Lejeune (2014) ou, acrescentando: induzem. Especialmente, ao ter em vista que:

Na modernidade ocidental, a verdade que importa é cada vez mais a que está no sujeito, no foro íntimo do indivíduo, de onde se presume que provenham fala e escrita. [...] Nada surpreendente, de fato. Uma descrição rápida mas não grosseira da modernidade ocidental poderia defini-la como uma cultura na qual se espera que do sujeito venha a organização do mundo (e não do mundo a organização do sujeito) (CALLIGARIS, 1988, p. 45).

A partir dessas reflexões acerca da predisposição relativa à aceitação e à validação das verdades demonstradas no foro íntimo do sujeito, é patente a reorientação de perspectiva quanto à compreensão relacionada com a expressão dos conhecimentos, das vivências e das impressões de mundo demonstradas pelos homens: se, na Antiguidade Clássica, seria inimaginável um esclarecimento vinculado com as experiências interiores, dado que não havia distinção entre exterioridade e interioridade, na modernidade, o exercício de introspecção se torna imprescindível e inadiável àqueles que desejam apontar um ordenamento satisfatório à própria existência, à medida que colaboram com a organização da realidade circundante. E, no tocante às vidas postas em narrativa, se delinea uma proposta de encontro entre a verdade íntima do autobiógrafo e a verdade

íntima dos leitores previstos e imprevisos, sob expectativas pautadas em um *contrato de leitura*.

Efetivamente, Philippe Lejeune (2014) declarou que a autobiografia é um gênero contratual: “[...] é nesse nível global que se define a autobiografia: é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um *efeito contratual* historicamente variável (p. 53, grifos do autor)”. Sendo assim, o autor, que opta por se constituir como narrador e personagem de sua própria trama existencial, almeja que a audiência receba o seu relato em confiança e credibilidade, pois não haveria outra verdade mais fiável, com relação às experiências vivenciadas por um indivíduo, que a afirmada por ele próprio. Contudo, embora haja o *pacto autobiográfico* contagiante, há interpretações, nuances e inferências na atenta e envolvente recepção dos textos que, por mais arguta que seja a intenção autoral e, por mais que o contrato de leitura seja norteador, são difíceis de prever e de controlar, instaurando a desarmonia entre os horizontes de expectativas de quem escreve e de quem aprecia os conteúdos do texto.

Essa dissonância enseja a sugestibilidade sustentada pelas eventuais conjecturas promovidas pelas lacunas que a narrativa dimensiona, particularmente, no que concerne aos princípios de identificação relativos à *verdade* do texto e à *sinceridade* do autor. Particularmente, se ponderamos acerca das palavras de Contardo Calligaris (1988, p. 45):

Entende-se, aliás, que nesse quadro a sinceridade se separa, até conceitualmente, da verdade e se torna um valor diferente e hierarquicamente superior. Não sei exatamente desde quando é possível no Ocidente ser sincero, embora factualmente mentindo. Mas é certo que hoje sabemos apreciar a intenção sincera de quem fala e escreve, sua autenticidade, mesmo sabendo, por outro lado, que factualmente o que ele/ela diz ou escreve é falso. Ser sincero, autêntico, é um valor em si, em nada subordinado à verdade factual.

Por conseguinte, *sinceridade* e *verdade*, embora sejam semelhantes quanto ao incentivo pela confiabilidade, são critérios distintos quanto à escrita de uma vida, pois o autobiógrafo – assim como Rousseau – pode dispor da genuína e incontestável intenção de ser sincero; por outro lado, as *verdades* que o texto entrega e promove, frequentemente, escapam das pretensões autorais, uma vez que o *sujeito* que compartilha as próprias vivências, paulatinamente, se converte em *objeto* de especulações e de ressignificações constantes, já que, especificamente na modernidade, as *verdades* se embaralham no foro íntimo da subjetividade de quem oferta e de quem recebe os textos. Dessa forma, às vezes, a verdade de uma vida posta em narrativa não corresponde ao que se *foi*, entretanto,

ao que *parece* haver sido, conforme os olhares contemplativos dessa existência: é por essa relatividade que a sinceridade não se harmoniza com a verdade factual, uma vez que a primeira é vulnerável às demandas das subjetividades, já a segunda, é determinável por documentos e provas cabais.

Tendo em vista a oscilação entre a perspectiva autoral, associada com a disposição de um *sincero* perfil correspondente à própria vida, e as ponderações imprevistas do público leitor, o gênero autobiográfico adquire contornos de instabilidade e de complexidade quanto à proposição de uma definição peremptória, pois ao integrar os cronótopos interno e externo, a autobiografia arranja um *caráter bifronte*:

La distinción en la autobiografía de un cronotopo interno (el tiempo espacio de la vida representada) y un cronotopo externo (su representación pública), puede ayudarnos en la indagación de género fronterizo que estamos haciendo. En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que «inventa» y «construye» una identidad, un «yo». Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del «yo» frente a los otros (los lectores, el público) [...] Es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico (POZUELO, 1993, p. 215-216, grifos do autor).

Como consequência, a narrativa autobiográfica se organiza no entrelugar: por um lado, é testemunhal e histórica, porque *pretende* perfazer a *autêntica* imagem de uma vida, com o intuito de repercussões sociais; por outro lado, essa imagem concedida à avaliação pública é permeável de atribuições, de seletividade e de aperfeiçoamento, dada a sua condição de *objeto textual* e, sendo assim, a medida do texto não corresponde à medida da vida, isto é, há um incontornável *desvio* entre a existência factual e a composição de uma existência representada linguisticamente, uma vez que a passagem de uma esfera à outra não é impassível às inevitáveis *adaptações* e *revisões*. Por esse prisma, são coerentes as afirmações de Philippe Lejeune (2014, p. 75): “[...] que ilusão acreditar que se pode dizer a verdade e acreditar que temos uma existência individual e autônoma!... Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!...”.

Dessarte, conforme as investigações teóricas da modernidade, com relação à escrita autobiográfica, nas *Confissões*, seriam configuradas representações de uma trama existencial sob um obstinado e ilusório pretexto de *verdade factual*, porque, sob a moderna concepção de que a vida é uma história, a narrativa em tom autobiográfico, entre outras pretensões, objetiva construir ou inventar uma imagem no tapete de uma vida

(CALLIGARIS, 1988). E, essa composição de uma imagem aperfeiçoada ocorre devido ao ordenamento de uma existência posta em narrativa, uma vez que:

En la escritura autobiográfica hay un proceso de ponerse en orden uno mismo, que implica selección, pero implica también autodefinition de cara al otro, de ordenar su identidad para, en una transacción con los demás, decir a éstos la verdad sobre uno mismo, la imagen que quiere prevalezca como la verdadera imagen (POZUELO, 1993, p. 216).

Assim, por intermédio da seletividade, ou seja, da escolha relacionada com os aspectos existenciais que merecem destaque frente àqueles que necessitam ser omitidos, ou atenuados, a realidade embrutecida da vida é lapidada pela reordenação dessa mesma vida posta em narrativa. Desse modo, além da representação de uma trama existencial destinada à apreciação pública, há simultaneamente uma *reapresentação* de uma vida, regulada pelos distintos olhares apreciativos que apontam versões atribuíveis à existência que, sujeita à contemplação, se converte em objeto de constantes e acentuadas pressuposições. Nas palavras de Castilla del Pino (1989, p. 147-148) a autobiografia:

Se lleva a cabo porque además se quiere que el autor sea objeto para otros... No hay autobiografía sin el acto de la escritura, de modo que lo escrito se convierte en objeto para los demás... En resumen, con la autobiografía no sólo se pretende la autoordenación, sino la demostración a los demás de quién se es realmente. Esa es la ilusoria pretensión del escritor.

Consequentemente, uma vez mais ocorre a sutil dissenção entre a *sinceridade* que o autobiógrafo pretende e as *verdades* que o texto alcança. Com efeito, o narrador que também é o protagonista principal pertencente à trama existencial representativa da própria vida, entre outras razões, intenciona a composição de uma imagem ajustada com a com a convicção da realidade, de fato, vivenciada – por esse motivo, se reivindica a esfera de referencialidade documental do gênero autobiográfico, afinal de contas, não haveria testemunha de maior fiabilidade que o sujeito operante das experiências relatadas, aliás, essa seria a parcela de *verdade* demonstrada no foro íntimo do indivíduo que escreve.

Todavia, o anelo pela correspondência plena entre o itinerário de uma vida comprovada e a representação dessa vida, reorganizada em narrativa, é ilusório e insustentável, porque a existência demonstrada em narrativa é, inescapavelmente, outra, dado que é um objeto sofisticado, com a finalidade de promover, publicamente, a imagem triunfante por ser a mais *verdadeira* possível, ainda que seja destoante da realidade factual. Trata-se, pois, de uma exibição pública, à maneira de um simulacro existencial

convicente e poroso às imprevistas e constantes reinterpretações e adaptações, a depender das inevitáveis crenças que os textos, como objetos afeitos à significação nascente, produzem e induzem.

E, assim, as *verdades* observadas pela audiência apreciadora reorientam e reposicionam a visibilidade social atribuída à existência em contemplação. É por isso que, em um sentido mais amplo, “[...] “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele” (LEJEUNE, 2014, p. 62, grifos do autor), em que, em última instância, quem identifica e pontua as intenções autorais, especificamente, se estas forem secretas, é o atento e indispensável leitor, ou seja, aquele que é responsável pela repercussão social de uma obra que pertence a um gênero textual que, desde os primórdios, se encontra atrelado e disposto à prestação de contas.

Essa expressão *aparente* alusiva à realidade de uma vida se vincula à inclinação propositiva do relato autobiográfico, pois, como afirmado anteriormente, o texto produz a vida, em virtude de “[...] dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário” (LEJEUNE, 2014, p. 77), em outras palavras, com relação à acomodação de uma identidade existencial à forma narrativa, a imaginação, isto é, a disposição a se converter em imagem acrescentada, pela seletividade e exigências oriundas das pretensões comunicativas, se institui como roteiro impreterível. É por essa razão que a autobiografia é constitutiva do sujeito (CALLIGARIS, 1988), à proporção que a autobiografia se conforma, simultaneamente, como um discurso verídico e uma obra de arte (LEJEUNE, 2014), perfazendo, portanto, um percurso bifronte uma vez que “es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico” (POZUELO, 1993).

Com efeito, ao se embasar no proeminente ensaio de Elizabeth Bruss (1976), segundo o qual toda autobiografia moderna conforma um *ato comunicativo*, Contardo Calligaris (1988, p. 49) defende o seguinte, quanto ao sujeito em autocontemplação: “[...] falando e escrevendo, literalmente, ele se produz. Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo”, particularmente, no que diz respeito à modernidade, haja vista que “[...] A vida do sujeito moderno já é um ato narrativo, uma autobiografia performativa” (p.50). Contudo, essa característica performática atrelada à dimensão propositiva do relato autobiográfico

inviabilizaria, em alguma medida, a parcela de *credibilidade* inerente ao ato autobiográfico?

O caráter de *autenticidade* que propicia a perspectiva de referencialidade do texto autobiográfico, sob as determinações do *pacto autobiográfico*, é o que preserva a finalidade de justificativa perante a sociedade, ou seja, apesar de a escrita autobiográfica ofertar uma imagem propositiva da vida do sujeito, se apresenta como um empreendimento alicerçado nos fatos vivenciados, isto é, como um gênero não ficcional. E, mais uma vez, nos deparamos com o embaraço inerente à narrativa autobiográfica, sujeita a constantes ponderações teóricas. Em suma, no tocante à perspectiva referencial da escrita autobiográfica, quanto à prerrogativa de *verdade*, Contardo Calligaris (1988, p. 53, grifos do autor) declara o seguinte:

É uma verdade que concerne ao sujeito autobiógrafo em um passo sempre crucial: o passo que consiste em se dar (de uma só vez ou no dia-a-dia) significação e consistência. Essa verdade crucial evidentemente não pode ser julgada no tribunal da verdade factual. Omissões, acréscimos, remanejamentos são peças do *puzzle* do sujeito em um momento do seu *fieri*. Nesse sentido (um pouco diferente de suas intenções), vale a ideia de Lacan de que a verdade está em uma linha de ficção. Sob a condição de entender que ficcionalizar a própria vida é o jeito ocidental moderno de orientá-la e reorientá-la.

Tendo em vista que “[...] transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas. A ficção significa inventar algo diferente dessa vida” (LEJEUNE, 2014, p. 86), a função norteadora relacionada com a ficcionalização da própria existência se torna plausível, pois ao se perceber mediante outros ângulos de visão, à proporção de inaugurar e de reconhecer outras versões de si, seja pelos acréscimos, as omissões e os remanejamentos na disposição à escrita, seja pelas compreensões e os julgamentos imprevistos daqueles que apreciam o *objeto*, isto é, a obra que abrange os meandros de uma vida exposta para alguma forma de justificativa social. Portanto, o autobiógrafo não apenas ao narrar-se, mas também ao permitir-se ser narrado pela atenta audiência circundante, além de se tornar outro, por meio das significações constantes, adquire a condição de *personagem*, ainda que permaneça como protagonista de uma trama existencial, historicamente, comprovada.

E, uma vez mais, a narrativa autobiográfica se conforma entre o discurso verídico e a proposição inerente às obras artísticas, na medida em que tematiza uma vida que se realizou no tempo e no espaço históricos e, concomitantemente, a proposição de uma alternativa acentuada, harmoniosa e convincente dessa existência em contemplação. Por

consequente, a realidade vivenciada se converte em imagem aperfeiçoada propensa a distintas reavaliações e ressignificações, ou seja, a prática autobiográfica torna a perspectiva de identidade do sujeito, significativamente, ajustável.

E, especificamente, quanto às reorientações antevistas que o indivíduo factual empresta a sua consistência, paulatinamente, a um ser de papel, ou seja, a um ser pertencente a um mundo arquitetado linguisticamente, a um mundo imaginário. É por isso que: “compor uma imagem para os outros está se tomando, provavelmente, a poética ordinária do sujeito moderno: de repente, ela orienta os seus atos autobiográficos, sejam eles privados ou públicos, sejam eles, se públicos, favoráveis ou não aos percalços de sua vida (CALLIGARIS, 1988, p. 54). Essa composição em imagem para a persuasão e o convencimento de outros e – em certa medida de si mesmo – está se tornando cada vez mais comum, porquanto a modernidade se encontra inserida em uma realidade de aparências que configura a sociedade do espetáculo, particularmente, se considerarmos a veneração por um espaço de prestígio social demonstrada, principalmente, nas redes sociais e nos veículos de comunicação em massa: frequentemente, a intencionalidade comunicativa em narrar algum episódio existencial é ofertar a imagem mais conveniente e persuasiva de si mesmo – o que, ocasionalmente, não corresponde à realidade, embora seja apresentada como se fosse autêntica.

Dessa forma, a prerrogativa de *verdade* constitutiva do ato autobiográfico, já que não haveria alguém mais habilitado do que o “eu” para falar sobre as próprias experiências se aproxima, cada vez mais, tendo em vista a dinâmica do mundo moderno, da indispensabilidade do *convencimento*, pois não há alguém mais obstinado do que o “eu” para confeccionar uma imagem extraordinária de si mesmo, sobretudo em um contexto de acirrada competitividade em que a maioria das pessoas é incitada a disfarçar as suas vulnerabilidades e as suas pretensões genuínas. Então, em linhas gerais, os atos autobiográficos que permeiam a modernidade promovem a constituição de máscaras confortáveis aos sujeitos imersos no sofisticado e melindroso cenário das convenções sociais.

Finalmente, nesse breve percurso histórico acerca da escrita autobiográfica, foi perceptível a conservação adaptável do critério de prestação de contas. Seja para ofertar homenagens, disponibilizar perfis de condutas, colaborar com a conversão doutrinária, ou defender-se das críticas alheias: o exercício de narrar a própria vida desenrola-se pela expectativa do público e, por isso, a perspectiva de identidade se torna virtual e ajustável.

Com relação à autobiografia atribuída à Catalina de Erauso também se manifesta o princípio de adequação, fundamental às estratégias de convencimento, especialmente, na sociedade teatral pertencente ao Barroco. E, são sobre as variadas fisionomias de uma narrativa irreverente que iremos discutir agora.

4.2 As variadas fisionomias de uma narrativa: relato de viagem, memorial de serviço e façanhas incríveis

As imprecisões concernentes aos propósitos comunicativos do relato autobiográfico de Catalina de Erauso refletem as indefinições de sua trajetória peculiar, imbuída de ambiguidades e vacilações. Em primeiro lugar, com respeito às controvérsias autorais, como visto anteriormente, a versão contemporânea do texto autobiográfico é descendente de uma série de cópias baseadas em um hipotético manuscrito original, o que dimensiona uma prática de escrita colaborativa, haja vista que a narrativa passou por várias mãos e, ainda que se objetivasse a transcrição cartesiana dos fatos, há informações que se perdem ou se desviam, à proporção que interpretações são acrescentadas. Sendo assim, a “vertigem autoral” (MORALES, 2000), ou a “autoria vacilante” (MENDIETA, 2010) da obra impõem, necessariamente, um posicionamento simultâneo de hesitação e de perscrutação por parte do leitor.

Não foi aleatório que a audiência da insólita vida de uma freira-soldado não se encontrasse confortável e saciada defronte a um relato significativamente abrupto e lacunar. Obviamente, muitas dúvidas e suposições foram lançadas e perseguidas, muitas dessas, dizem respeito ao gênero e à intencionalidade comunicativa do enigmático enredo existencial. Sobre a dimensão pragmática do texto que circunda os pormenores da intencionalidade autoral e da aceitabilidade social, a autobiografia adquire finalidades comunicativas estratégicas: ora é uma breve descrição do perfil que se apresenta, ora é uma narrativa dos principais acontecimentos históricos testemunhados, ora é uma declaração espantosa de proezas heroicas, ora se trata de experiências coletivas, ora tematiza as peripécias particulares, ora adota um viés político e religioso, ora exhibe um tom satírico; de tal forma que a narrativa existencial de Catalina de Erauso, por se amoldar

a diversas avaliações e olhares, termina por se esgueirar de qualquer iniciativa de leitura que pretenda ser peremptória.

Sendo assim, compreendendo que os textos são atos comunicativos, promovidos e apreciados por autores e leitores, os quais se constituem como indivíduos históricos e culturais, é oportuno discernir acerca das propostas comunicativas do relato autobiográfico estudado. Para tanto, é importante considerarmos algumas questões: para quem e para que Catalina de Erauso se dispõe a compartilhar episódios da própria existência? Por que a monja-alferes opta por publicar experiências particulares? Por que as autoridades administrativas, religiosas e o público geral possuíam tanto interesse no percurso existencial de Catalina? E, em que medida a narrativa foi *providenciada*, ou seja, realizada sob medida para atender a determinados interesses?

Sobre a versatilidade comunicacional e estrutural da história da vida de Catalina de Erauso existem alguns apontamentos. Conforme os estudos de Eva Mendieta (2010), é permitido ao texto da *Monja Alférez* assumir as seguintes facetas: crônicas do Novo Mundo, novela picaresca, crônica de soldados e autobiografia espiritual. De modo semelhante, de acordo com as investigações de Ángel Esteban (2018), o relato autobiográfico dispõe de um caráter híbrido, dado que se familiariza com gêneros textuais diversos, como: relações e crônicas coetâneas dos espanhóis nas Índias, os livros de viagens, a autobiografia literária e a novela picaresca.

Ademais, outros investigadores também distinguem a ambivalência textual da obra: Mateo Paganini (2014) reconhece que a vida dessa mulher peculiar se parece a uma novela e que toda classificação parece complicada e insuficiente: trata-se de uma peça impossível de encaixilhar (p.163). Diana Galindo Cruz (2010, p. 160) também aponta a dificuldade de classificação da obra dentro de um gênero específico, ressaltando que a obra pode ser lida por diversos prismas: uma Relação com a finalidade de obter uma recompensa pelos serviços prestados à Coroa, uma novela picaresca, escrita por um terceiro, pretendendo o divertimento e, até como uma confissão de uma alma católica, relacionando-se com o sermão, a predicação e a hagiografia. Já Belén Castro Morales (2000) declara que, apesar de se apresentar como verdade, o discurso se assemelha às comédias engenhosas da época. E, Gema Areta Marigó (1999, p: 244-245 Tradução própria) é um pouco mais contundente: “A autêntica origem do relato de Catalina de Erauso reside na exposição autobiográfica de um processo seletivo estritamente

determinado pelo caso: verdadeira origem novelesca de uma escrita que tenta esclarecer e determinar a própria lenda”.

Assim, com respeito à exibição do texto, é identificável a justaposição de gêneros textuais, de perspectivas perlocutórias e de funcionalidades sociais abrangentes, dado que a narrativa de Catalina de Erauso adquire o preceito da incorporação frente à exclusividade: a obra não é isso *por não ser* aquilo; antes é *ora* isso, *ora* aquilo, de uma maneira em que fatos históricos e acréscimos criativos convivem de modo difuso e operativo, com o objetivo fundamental de viabilizar a seletividade do conteúdo, ao passo que sustenta a adaptabilidade do relato aos distintos pretextos comunicativos. É por isso que, ainda que a obra se exponha como uma autobiografia (história de uma vida, contada por si próprio), as disposições entre forma e conteúdo desengatilham nuances integrantes aos concorrentes efeitos de sentido, uma vez que é permitido, simultaneamente, se comportar como uma crônica de viagem, ou como uma comédia engenhosa de aparência autobiográfica; eis as investidas constantes de esclarecimento e de determinação, reivindicadas pelo exercício lacunar e abrupto da escrita, que articula sortidas interpretações, de uma obra intrinsecamente híbrida, multifacetada e, por conseguinte, não viável ao enquadramento monolítico.

Dessarte, são patentes as atribuições lendária, mítica, enigmática e poética no tocante à vida que recepciona e divulga a personalidade novelesca de Catalina de Erauso, tendo em vista a potencialidade sugestiva e versátil de uma existência histórica simpática à ficção, consoante com as ponderações de William Douglass (2010, p. 17 Tradução própria): “como com quase tudo o que se refere à esta legendária figura, é possível que tenhamos que nos conformar com especulações mais ou menos verossímeis, que nunca chegemos a demonstrar de forma conclusiva”. Verifiquemos, pois, alguns dos arranjos entre o provável e o fabuloso em trechos comentados da obra.

Precipuamente, como tendência histórica, associada aos gêneros “crônicas de viagem” ou “relatos sobre o Novo Mundo” há no início capítulo V, intitulado *Parte de Trujillo a Lima*, uma descrição detalhada acerca da organização administrativa, clerical e funcional do lugar:

Partido de Trujillo a Lima, y andadas más de ochenta leguas entré en la ciudad de Lima, cabeza del opulento reino del Perú, que comprende ciento dos ciudades de Españoles, sin muchas villas, veintiocho obispados y arzobispados, ciento treinta y seis corregidores y las audiencias reales de Valladolid, Granada, Charcas, Quito, Chile y La Paz. Tiene arzobispo, iglesia catedral parecida a la de Sevilla, aunque no tan grande, con cinco dignidades,

diez canónigos, seis raciones enteras y seis medias, cuatro curas, siete parroquias, doce conventos de frailes y de monjas, ocho hospitales, una ermita (inquisición y otra en Cartagena), universidad... Tiene virrey y Audiencia real, que gobierna el resto del Perú, y otras grandiosidades. Di mi carta a Diego de Solarte, mercader muy rico, que es ahora cónsul mayor de Lima, y a quien me remitió Juan de Urquiza, el cual me recibió luego en su casa con mucho agrado y afabilidad, y a pocos días me entregó su tienda, señalándome seiscientos pesos al año, y allí lo fui haciendo muy a su agrado y contento (ERAUSO, 2018, p. 108-109).²¹

A caracterização de Lima é bastante detalhada, mediante a exposição de informações numéricas sobre as construções administrativas e os respectivos responsáveis, com destaque aos membros da Igreja. É cabível notar que o excerto é preciso em seu registro: com o intuito de disponibilizar um retrato da conformação social da cidade peruana, a narradora é bastante específica ao realçar as minúcias concernentes aos cargos políticos e aos ofícios religiosos, como se, efetivamente, pretendesse noticiar, ao rei espanhol, que o *continente vazio*, numa expressão de Eduardo Subirats (1994), estava sendo devidamente preenchido, conforme os padrões europeus de civilidade²².

E, graças a essa artimanha ideológica e política, as anteriores “carências espantosas” do Novo Mundo, avultadas em uma terra, originalmente, povoada por habitantes de contumaz escassez cultural, política, econômica, legislativa e religiosa, estariam sendo suprimidas, com o auxílio da arrojada missão civilizatória na *quarta parte do mundo*. Em função desse entendimento, é que a monja viajante confere um elogio à cidade, como “a cabeça do opulento reino do Peru” e, logo em seguida, realiza uma detalhada descrição do local, destacando as incorporações arquitetônicas, oficiais e religiosas verificáveis no cotidiano da metrópole, com um destaque para a explícita comparação que elabora entre Lima e Sevilha, no tocante às proporções da catedral.

Outro aspecto pertinaz do fragmento, o qual se conservará no decorrer da autobiografia, são as estratégicas e convenientes relações de Catalina de Erauso com integrantes respeitáveis da administração pública e religiosa, além de comerciantes. Sendo assim, não são raras as ocasiões em que nos deparamos com as absolvições de

²¹ Informo que os trechos foram retirados da edição comentada de Ángel Esteban (2018), baseada nas edições de Joaquín Ferrer e Rima de Vallbona.

²² Reconhece-se que os espanhóis, diferentemente, dos portugueses “preservaram as cidades e fundaram novas, mantendo vigilância através de uma burocracia destinada ao domínio” (JOSEF, 2005, p. 14), embora a noção de continente vazio seja relativa à sobreposição de poder e instauração de valores e crenças por parte da perspectiva do colonizador que julgava as organizações sociais nativas insuficientes.

crimes ou de sentenças de morte, em virtude de alguma comunicação com um compatriota, ou com um homem público de influência significativa, à proporção que identificamos o protecionismo e acolhimento, por parte de freis e bispos da Igreja Católica, à nossa singular personagem. Inquestionavelmente, se há um contínuo no relato da freira-militar é a obstinada habilidade “de saber encontrar uma mão amiga que acolha e facilite a vida, em lugares onde ninguém nos conhece e onde não conhecemos ninguém” (MENDIETA, 2010, p. 103 Tradução própria), o que se encontra em concordância ao que encontramos no trecho, dado que há uma indicação de Juan de Urquiza (comerciante de Trujillo), sobre a aptidão à atividade comercial de Catalina de Erauso, a Diego de Solarte (comerciante e cônsul de Lima). A explicação no que tange à carta de encomendação e de apresentação se encontra no capítulo anterior “*De Saña pasa a Trujillo. Mata a uno*”, em que, após a reincidência de uma antiga desavença (entre Catalina e Reyes, presente no terceiro capítulo), Catalina acaba matando o amigo de combate de Reyes e é presa em flagrante, por Dom Ordoño de Aguirre e, nesse momento, algo deveras constante na narrativa se manifesta, se trata da solidariedade e a influência basca:

Llevándome el propio a la cárcel, que los ministros se ocuparan de los otros, fíame preguntando quién era y de dónde, y oído que Vizcaíno, me dijo en vascuence que al pasar por la iglesia mayor le soltase la pretina, por do me llevaba asido, y me acogiese. Yo tuve buen cuidado e hícelo así: éntreme en la iglesia mayor y él quedó braveando. Acogido allí, avisé a mi amo, que estaba en Saña. Él vino en breve y fue tratando de mi despacho; y no se halló camino, porque al homicidio agregaron no sé qué cosas, con que hubo de resolverse en que pasase a Lima. Di mis cuentas, hízome dos vestidos, diome dos mil seiscientos pesos y carta de recomendación, y partí (ERAUSO, 2018, p: 106-107).

Sobre as redes de auxílio e de protecionismo mútuo entre bascos, Eva Mendieta (2010), ao reconhecer Catalina como uma basca representativa do seu tempo, afirma o seguinte:

Se havemos de escutar, por um instante, a voz de Catalina, a ouviremos falar em língua basca ou euskera, sua língua materna, com um entorno íntimo de gente de origem basca [...], segundo a denominação da época, que a une um sentido de solidariedade que resulta de suma importância em um mundo difícil e perigoso em que se move nossa compatriota” (MENDIETA, 2010, p. 26 Tradução própria).

Então, por efeito da cooperação entre compatriotas bascos, a aventureira noviça consegue se safar de punições e, até mesmo, das sentenças derradeiras, à medida que obtém benefícios e prestígio em um território estrangeiro e, muitas vezes, imprevisto, conflituoso e adverso. Além disso, é notória a diligência com a qual Catalina é amparada por seu amo (Juan de Urquiza), naquela ocasião, uma vez que ela foi uma exímia

administradora de seus negócios, no Peru e no Panamá, e isso se relaciona com a propensão às atividades comerciais, o que é também um atributo basco, haja vista o espírito empreendedor entusiasta dessa sociedade somado à predisposição em migrar para as diversas partes do mundo, cada vez que fosse necessário, seja por motivos econômicos, seja pela escassez dos recursos naturais, seja pelo desejo de fazer fortuna e conquistar uma transformação positiva de realidade: os bascos costumavam sair de sua terra natal e iniciar uma outra vida na América e, dessa forma, participaram da conformação daquele mundo novo. De maneira análoga, Ángel Esteban (2018), ao examinar a assombrosa liberdade econômica das províncias marítimas de Vizcaya e Guipúzcoa, com relação ao poder central, em termos de negociações comerciais com a América, ademais da contundente tradição aventureira e comercial dos indivíduos desses locais, sustenta que “o caso da monja-alferes e seu contato com numerosos bascos nas páginas de sua autobiografia é outro exemplo claro da intervenção basca no Novo Mundo, mesmo que sua relação com os bascos e seu apoio neles seja anterior à viagem à América” (p.78, Tradução própria) E, não é à toa que os citados e cordiais amos de Catalina (Juan de Urquiza e Diego de Solarte) foram comerciantes e bascos.

Dessarte, é concedido admitir, por intermédio da análise contextualizada dos trechos, um préstimo histórico e cultural à narrativa existencial de Catalina de Erauso, uma vez que, em algumas partes, se constitui como um retrato verificável das relações sociais, de prestígio e de comércio presentes na América espanhola, pois se “a figura da monja-alferes, que vai se delineando no decorrer do relato, careceria absolutamente de sentido, sem seu transfundo colonial” (PAGANINI, 2014, p. 174, Tradução própria), é imprescindível que “a vida de Catalina de Erauso se erija em um retrato privilegiado da sociedade colonial do seu tempo e do papel dos bascos nela” (MENDIETA, 2010, p. 21, Tradução própria).

Ainda sobre o delineamento das circunstâncias sociais do período colonial, é profícuo sublinhar os recorrentes conflitos com os povos indígenas, o que configura América como um espaço de tensão:

Y yo pasé al Nacimiento, bueno sólo en el nombre y en lo demás una muerte, con las armas a toda hora en la mano. Allí estuve pocos días, porque vino luego el maestre de campo Álvaro Núñez de Pineda con orden del gobernador, y sacó de allí y de otros presidios hasta ochocientos hombres de a caballo para el valle de Purén, entre los cuales fui yo, con otros oficiales y capitanes; A donde fuimos, en seis meses hicimos muchos daños, talas y quemas en sembrados, en seis meses. Después, el gobernador Alonso de Ribera me dio licencia para

volver a la Concepción, y volví con mi plaza a la compañía de Francisco Navarrete, y allí estuve (ERAUSO, 2018, p. 115).

Em conformidade às investigações de Joaquín Ferrer (1829), a fortaleza de Nascimento havia sido queimada e destruída pelos índios araucanos em 1601, de maneira que o comentário irreverente de Catalina, com respeito à ironia do topônimo, faz justiça à desolação da paisagem contemplada pela imprevisibilidade de ataques furtivos e irreversíveis, tanto que, com o intuito de preservar a própria vida, seria crucial ser um agente da morte: estar, a toda hora, com as armas em mãos. Outrossim, segundo as pesquisas de Rima de Vallbona (1992), é um dado verificado a participação da mulher-soldado na mencionada Batalha de Purén, de onde saiu bastante ferida dos combates, organizados por Álvaro Núñez de Pineda, um militar lembrado por ser uma figura temida, graças aos frequentes conflitos com os índios. E, uma vez mais, por intermédio da leitura de alguns excertos, é viável descortinar o viés historiográfico dessa narrativa de múltiplos e concorrentes vieses.

Contudo, se, por um lado, o continente americano se configura como um ambiente hostil, ameaçador e atormentador; por outro, se envolve de uma atmosfera de ajustes oportunos aos influentes aventureiros:

Yo negué totalmente saber del caso; luego pasó a me mandar desnudar y poner en el potro; entró un procurador, alegando ser yo vizcaíno, y no haber lugar por tanto a darme tormento por razón de privilegio. El alcalde no hizo caso, y prosiguió [...] El pleito se fue siguiendo, no sabré decir cómo, hasta que salí sentenciado en diez años, de Chile, sin sueldo y el barbero en doscientos azotes y seis años de galeras [...] hasta que salió un día sentencia en la real audiencia, en que me dieron por libre [...] que estos milagros suelen acontecer en estos conflictos, y más en Indias, gracias a la *bella industria* (ERAUSO, 2018, p. 131 grifos da autora).

Nesse episódio, a nossa aventureira, mais uma vez, se envolveu em uma confusão e teve de justificar-se perante a lei vigente: por conta de uma desavença entre duas senhoras, Catalina de Chávez e Francisca Marmolejo, em que a primeira solicitou a um índio que desferisse um golpe de navalha no rosto da segunda. Contudo, ao se deparar com o interrogatório do corregedor, o colaborador de Catalina de Chávez lançou a culpa à Catalina de Erauso – até então, o valoroso alferes Alonso Díaz Ramirez de Gusmán – que terminou por ser levado, junto ao barbeiro (responsável pela navalha) ao cárcere. Ao ser interrogada, como é demonstrado no trecho, Catalina afirma negar conhecimento do caso, o que é uma atitude, consideravelmente, suspeita de uma noviça requisitada para uma escrita autobiográfica por mandato oficial.

Porém, não foi a primeira ocorrência em que essa mulher pós-renascentista se desviou da objetividade das respostas claras: no capítulo doze, após haver assassinado um adversário de um duelo, mais uma vez, diante dos representantes da justiça, negou ciência do ocorrido e, ao entrar o frei a fim de fazer a sua confissão, dado que foi sentenciada à morte, nossa personagem se fez resistente “como um Lutero” diante do conjunto de frades dispostos a receber a sua confissão, sem êxito. Logo, perdendo a paciência, o corregedor optou por conduzir a sentença cabal, uma vez que não era a sua responsabilidade se a alma do condenado quisesse ir ao inferno. E, nesse momento, em que nossa desajustada heroína está prestes a ser enforcada, chega um mandato do presidente Dom Diego de Portugal, em coparticipação de Martín de Mendiola, conterrâneo da monja, ordenando a suspensão imediata da presente execução, o que nas palavras de Catalina: “La causa de esto fue rara y manifiesta misericórdia de Dios” (ERAUSO, 2018, p. 137), cuja ocasião miraculosa do feito nos remete ao excerto em destaque: as razões de privilégio devidas à condição nobre de Catalina e à solidariedade entre os bascos, o que garantia intervenções e influências políticas e administrativas versáteis em ocasiões desfavoráveis.

Sendo assim, os “milagres” e as “intercessões divinas”, conforme um prisma objetivo e pragmático, se identificam com as artimanhas e com as trocas de favores e de pretensões entre os influentes no ambiente político e social da *bella industria*, o que demonstra a ironia na atribuição de uma manifestação da fé em uma concreta negociação diplomática pelo alívio das penas de um membro do restrito grupo dos favorecidos. Recordemos, também, a controversa atitude da personagem em não se dispor a confessar-se defronte aos autênticos arautos da fé católica, isso porque, naquele momento, somente a mão benevolente do Estado salvaria, mais uma vez, a pele da noviça-soldado, pois o costumeiro auxílio dos integrantes da Igreja, nesse átimo, não seria o bastante.

Por outro lado, se os “milagres” da pomposa indústria colonial são artificiosos, a barbárie e a crueldade da Conquista são literais. No capítulo seis, há, para o olhar moderno, um desconfortável convênio: a glória pelo sangue derramado. É o que percebemos no fragmento relativo à obtenção do grau de alferes à noviça disfarçada de soldado:

Tomaron y asolaron los indios la dicha Valdivia: salimos a ellos, y batallamos tres o cuatro veces, maltratándolos siempre y destrozando; pero llegándoles la vez última socorro, nos fue mal y nos mataron mucha gente, y capitanes, y a mi alférez, y se llevaron la bandera. Viéndola llevar, partimos tras ella yo y dos soldados de a caballo, por medio de gran multitud, atropellando y matando y recibiendo daño: en breve cayó muerto uno de los tres. Proseguimos los dos.

Llegamos hasta la bandera, cayó de un bote de lanza mi compañero. Yo recibí un mal golpe en una pierna, maté al cacique que la llevaba, quitésela, y apreté con mi caballo, atropellando, matando e hiriendo a infinidad, pero malherido y pasado de tres flechas y de una lanza en el hombro izquierdo, que sentía mucho. En fin, llegué a mucha gente y caí luego del caballo (ERAUSO, 2018, p. 113-114)

A cena de combate entre espanhóis e nativos é organizada por palavras de cunho semântico assombrosamente bélico, como “destroçar”, “matar”, “ferir” e “atropelar”, o que assevera o cerne colérico respectivo às disputas promovidas pela *bella indústria*. Um episódio similar, encontramos na *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), de uma testemunha ocular empenhada em servir à monarquia espanhola na gloriosa missão pacificadora e civilizatória, Bernal Díaz del Castillo (1492-1585), como o próprio cronista relata: “[...] Y se me alegra el corazón cuando me acuerdo haber sido de los primeros que puse y aventuré mi persona y bienes en esta tan notable y sancta empresa” (CASTILLO, 2011, p. 06). A inscrição referente a um dos conflitos com os maias se destaca, considerando os objetivos desse trabalho:

Y estando en estos conciertos amaneció, y dijimos unos soldados a otros que estuviésemos con corazones muy fuertes para pelear y encomendándolo a Dios y procurar de salvar nuestras vidas. Ya de día claro vimos venir por la costa muchos más indios guerreros, con sus banderas tendidas, y penachos y atambores, y se juntaron con los primeros que habían venido la noche antes; y luego hicieron sus escuadrones y nos cercaron por todas partes, y nos dan tales rociadas de flechas y varas y piedras tiradas con hondas, que hirieron sobre ochenta de nuestros soldados, y se juntaron con nosotros pie con pie, unos con lanzas y otros flechando, y con espadas de navajas, que parece que son de hechura de dos manos, de arte que nos traían a mal andar, puesto que les dábamos muy buena prisa de estocadas y cuchilladas, y las escopetas y ballestas que no paraban, unas tirando y otras armando. [...] Y cuando estábamos en esta batalla y los indios se apellidaban, decían : *Al calachuni, calachuni*, que en su lengua quiere decir que arremetiesen al capitán y le matasen; y le dieron diez flechazos, y a mí me dieron tres, y uno de ellos fue bien peligroso, en el costado izquierdo, que me pasó lo hueco, y a todos nuestros soldados dieron grandes lanzadas, y a dos llevaron vivos [...] y nosotros todos heridos a dos y a tres flechazos, y tres soldados atravesados los gaznates de lanzadas, y el capitán corriendo sangre de muchas partes, ya nos habían muerto sobre cincuenta soldados (CASTILLO, 2011, p. 30-31).

À semelhança dos informes concedidos pela monja acerca dos percalços dos agentes da empresa colonial, o explorador espanhol circunscreve com diligência os pormenores virulentos dos conflitos entre os supositivos civilizados e os manifestos selvagens, enredados em uma trama de suscetibilidade intransponível, visto que qualquer instante pode ser o derradeiro, seja por um golpe de lança ou por um disparo de uma escopeta. Essa atmosfera de tensão e de incertezas, na época, porventura, atestasse a bravura e o heroísmo dos conquistadores, o que conferia uma feição épica aos eventos sangrentos e desoladores.

Ainda sobre o suposto heroísmo, é oportuno sublinhar os graves danos físicos sofridos, explorados pelos servos da Coroa, com o propósito de fomentar uma imagem de mártir: tanto Catalina quanto Bernal Díaz são vítimas de golpes truculentos e até mortais – entretanto, persistem na peleja. Com respeito à personagem estudada, os ferimentos adquirem um contorno revigorante, porque mesmo com um golpe na perna, atingida por três flechas e uma lança no ombro esquerdo, a intrépida combatente continuou matando, atropelando e ferindo infundavelmente, façanha incrível que promove e sustenta a efígie triunfante do empreendimento colonial e de seus representantes. Ademais, é após esse sucesso que Catalina adquire o grau de alferes, como prova de reconhecimento pela sua inquestionável devoção à causa expansionista. As premiações concedidas aos exímios soldados demonstram a tática da monarquia em fidelizar os guerreiros, à proporção que a influência política, econômica e militar é difundida para territórios desconhecidos – porém, titulares de uma significativa probabilidade de abrigar riquezas, conforme as lendas circundantes. Pois bem, há um episódio em que nossa narradora se depara com um espaço bastante reluzente:

Quería el gobernador sembrar allí para suplir la falta que llevábamos de bastimentos, y no vino la infantería en ello, diciendo que allí no íbamos a sembrar, sino a conquistar y a coger oro, y que el sustento lo buscaríamos [...] Habíanse entretanto los Indios vuelto al lugar, en número de más de diez mil. Volvimos a ellos con tal coraje e hicimos tal estrago, que corría por la plaza abajo un arroyo de sangre como un río, y fuimos siguiendo y matando hasta pasar el río Dorado. Aquí nos mandó el gobernador retirar, e hicimoslo de mala gana, porque en las casas del lugar se habían hallado unos más de sesenta mil pesos en polvo de oro, y en la orilla del río hallaron otros infinito (ERAUSO, 2018, 127-128).

Defronte do rio Dourado, os aventureiros exploradores acreditaram chegar no lugar que buscaram durante o árduo e ameaçador percurso de suas viagens: o paraíso terrenal de preciosidades, graças ao aproveitamento do qual, poderiam conquistar a tão almejada prosperidade social. Porém, apesar de estar implícito, o liame monárquico é bastante claro: os desbravadores não estão autorizados a usufruir das riquezas no Novo Mundo de modo informal e desordeiro; antes, é preciso oficializar e burocratizar as valiosas descobertas do continente americano, uma vez que se a incumbência é servir à Coroa, então, os conquistadores devem ser os primeiros a pagarem seus tributos e prestigiarem a sua lealdade.

Dessa maneira, a partir da leitura dos fragmentos da obra, é propiciado assegurar o seu significado histórico, porquanto “em muitas ocasiões, refere-se a uma aventura sucedida em qualquer cidade da América, e revela dados de personagens históricos,

lugares concretos, empresas militares, etc.” (ESTEBAN, 2018, p. 15 Tradução própria), prestando-se, portanto, ao papel de crônicas de viagens e de memoriais de serviço. No tocante a esse gênero textual de cunho histórico, Bella Josef afirma o seguinte:

Por mandato real começam a ser escritas as primeiras crônicas, e através da espontaneidade dos soldados, brotam relações, cartas e também crônicas. O cronista-soldado é sóbrio, despreza a cultura livresca, o que não obsta que exiba a pouca que possui. Só aponta os fatos, cujas causas se explicam por si mesmas. Suas impressões são, em geral, sumárias. Se se compara os documentos dos conquistadores com os relatos da crônica oficial desta época, percebe-se que esta teve a intenção de diminuir os vexames e crueldades do conquistador e as demonstrações de barbárie dos índios [...] embora a crônica soldadesca quisesse prescindir da descrição de costumes, o ambiente surge imperceptível, aparecendo indícios de instituições e etnografia, dotados de poder de observação, com valor narrativo e descritivo (JOSEF, 2004, p. 15)

Em virtude das frequentes descrições abreviadas respectivas às paisagens e às populações nativas, associadas com o apontamento de personalidades históricas, a obra autobiográfica de Catalina de Erauso também adquire essa feição de crônica soldadesca, afinal de contas, ademais de noviça, comerciante e aventureira, nossa protagonista também foi militar. E, são justamente os feitos militares que atuam em favor do reconhecimento financeiro e das premiações almejadas e, futuramente, concedidas. Sendo assim, é propriamente a fisionomia bélica da monja que arquiteta o assombro e a perplexidade emitidas pela audiência circundante: essa ilustre mulher precisou descrever a sua jornada insigne, ao passo que registrava e informava sobre os principais eventos testemunhados no decorrer de sua inesperada aventura; desse modo, logrou se deslocar do anonimato característico de uma existência habitual para o realce perene dos personagens históricos incongruentes.

Por outro lado, são flagrantes as exagerações, os acréscimos criativos e a administração da intriga na narrativa, condicionada, por seu turno, a gestos controversos. Só para ilustrar, é custoso acreditar que, após diversificadas situações de emboscadas, prisões, torturas e até de graves ferimentos e provações, a verdadeira identidade feminina da personagem haja se mantido encoberta, especialmente, no episódio de obtenção do grau de alferes, o leitor, em conduta questionadora, poderia indagar: os curadores do soldado moribundo não perceberam que se tratava de uma mulher desfalecida? Ademais, no episódio do rio dourado, realmente, apareceram dez mil índios e os espanhóis, ao derrotá-los em combate, perfizeram um rio de sangue? E, por quais perspectivas, a sangria desatada seria um símbolo de louvor, ou um hino de atrocidade? Ou, essas informações são encobertas e artificiosas, ainda que se trate de uma escritura por mandato oficial?

Sobre as dissimulações e a demonstração do engenho, sigamos para as nuances barrocas da autobiografia.

4.3 A cultura do Barroco e a autobiografia

Se é inviável entender a jornada de Catalina de Erauso sem o pilar atinente ao panorama colonial, visto que a narrativa se configura como uma verdadeira alegoria da colonização espanhola, pois se trata da união entre o hábito monástico e a espada (PAGANINI, 2014); também, é inevitável concebê-la sem examinar a substancialidade barroca da personagem. Com efeito, o barroco, como época de contradições e de controvérsias, apresentou, em Catalina de Erauso, um espírito a mais do seu tempo (ESTEBAN, 2018). Analogamente, Morales (2000) observou a essência barroca e teatral da personagem que foi, habilmente, elaborada em tecido narrativo; e, Marigó (1999) pontuou, no relato autobiográfico, um surpreendente caso de simulação – conciliável à própria vida – o fascínio pela máscara e a camuflagem, como um procedimento necessário para desaparecer de um mundo e aparecer em outro, o que oportuniza uma poética de obscuridade e de deciframentos constantes.

Efetivamente, o contato com a obra existencial da monja-alferes não poderia ser uma experiência inapelável ou cristalina, porque sustenta-se em ambiguidades e impermanências elementares às oscilações de uma vida em transição, a qual é acomodada em uma linguagem abrupta e lacunar, exigindo, assim, uma postura vigilante do leitor. Sobre as imprecisões e as indeterminações de uma escrita à moda cultural barroca, José Antônio Maravall declara o seguinte:

É desse modo que a pressão do interesse pelos aspectos sociais e funcionais do humano leva a uma avaliação da experiência da vida. E o valor dela cresce, porque essa vida não é considerada como algo imutável, sempre igual desde o seu início, já feita e fixa desde que o indivíduo que a vive aparece instalado no mundo e na sociedade. Não é considerada como um *factum*, mas como um processo: um *fieri*, um fazer-se. Talvez fosse necessário dizer que toda realidade possui essa condição de não estar feita, de não estar acabada, o que nos facilita, sem dúvida, compreender esse novo gosto barroco pelos versos de palavras cortadas, pela pintura inacabada, pela arquitetura que elide em contornos precisos, pela literatura emblemática que deixa ao leitor a tarefa de terminar por sua conta o desenvolvimento de um pensamento (MARAVALL, 2009, p. 275).

É axiomática a disposição à fluidez e à indefinição da composição autobiográfica atribuída à Catalina de Erauso e, não é à toa, que o presumido capítulo final tematize, bruscamente, mais uma desavença entre a, então, famigerada noviça-soldado e

transeuntes desconhecidos que, aleatoriamente, insistem em provocá-la com uma pergunta irônica em meio a risos: “Senhora Catalina, onde é o caminho?”, sob uma espécie de remissão à condição monástica da protagonista que, no momento, se encontrava em Nápoles e já usufruía de notoriedade social.

Assim, as damas da ocasião encenam um desejo por orientação, uma vez que, os ilustrados membros da Igreja costumavam ofertar bons conselhos, ademais, a fisionomia soldadesca e estrategista da peculiar interrogada, por seu turno, também poderia disponibilizar passos estratégicos. Contudo, bastante intempestiva, Catalina não oferece as suaves palavras norteadoras de uma monja, muito menos, a lucidez contundente e inspiradora dos líderes militares: apenas, trata de escapar novamente, por intermédio da proposta de um duelo a quem se interessasse por defender as senhoritas impertinentes, as quais se calaram e, ironicamente, saíram do caminho de Catalina, para que esta pudesse continuar com a sua jornada, irresignada e incontida no final aparente do relato.

Por conseguinte, se formos observar, de um modo mais compenetrado, seria possível admitir que, ainda que nem toda autobiografia pertença à cultura do barroco, é irrevogável que o tecido autobiográfico se apresente como provisório e inacabado, pois se o registro escrito percorre um número determinado de páginas casuais, a vida – por outro lado, acontece, movimenta-se e ressignifica-se, sendo, portanto, um imprevisto. Dessarte, a autobiografia defronte à vida é uma alternativa tangencial e insuficiente e, é por isso, que, na última página, seria mais coerente e coesa a utilização das reticências – o que pontuaria o horizonte desimpedido da obra.

Reunido ao descerramento da narrativa que tenta dimensionar a existência de Catalina de Erauso, se encontra a índole excêntrica e assombrosa da protagonista perante a organização social do século XVII, a qual é arredia a qualquer intento de regulação. Sobre essa condição de desproporcionalidade e desmedida constituintes da estética barroca, é preciso recorrer, precipuamente, à etimologia da palavra “barroco”, com o propósito de compreensão relativa à cultura, da qual a monja-alferes participa como personagem elucidativo.

Consoante com os estudos de Silva (1999, p.437), no âmbito dos estudos literários existem vocábulos multivalentes e ambíguos, um desses é o vocábulo *barroco*. Com efeito, no século XVII, o termo indicava uma pérola em formato irregular, nesse sentido, “é compreensível que da ideia de pérola imperfeita, irregular, se tenha passado para um

conceito extremamente genérico de imperfeição e de irregularidade” (SILVA, 1999, p. 442). Similarmente, Helmut Hatzfeld (1988, p. 14) menciona o insólito ou a imperfeição de um raciocínio como propostas de designação da palavra.

Diante das significações apresentadas, não é arbitrária a inscrição de Catalina de Erauso como uma convincente depositária da estética da irregularidade, da irreverência e do descomedimento, simplesmente, porque a sua trajetória existencial, posta em narrativa, é muito mais propensa ao espetáculo e à admiração do que à compatibilidade harmoniosa referente às condutas dos seres, orientados pelas expectativas sociais. Dessa maneira, se a prescrição respectiva à sucessão existencial foi linear e uniforme, a vida dessa mulher teatral foi oscilatória e disforme. É por isso que, tendendo à confusão dos elementos, o estilo barroco condiciona o escape das estruturas singelas e imediatas, devido a que “o escritor barroco não procura a expressão de significado direto e linear, mas a expressão que encerra uma multivalência significativa que traduz valores contrastantes” (SILVA, 1999, p. 497).

É oportuno pontuar que essa multivalência significativa é o que estabelece a constante reabertura das obras barrocas às reinterpretações, hipóteses e sugestões, uma vez que sob à égide do fusionismo de princípios diversos, o leitor experimenta a mesma impressão de ambiguidade (HATZFELD, 1988), à medida que suscita-lhe a surpresa e a maravilha (SILVA, 1999), como podemos perceber nas declarações do anteriormente citado Joaquín María Ferrer que, ao qualificar Catalina de Erauso como uma mescla estranha de grandezas e de funestas inclinações, parece significativamente capturado e encantado pelos enigmas e as inconsistências do relato, quando admite o significativo esforço em encontrar e organizar os documentos comprobatórios da existência histórica dessa mulher peregrina, ademais da iniciativa de encontrar o retrato da monja-oficial, elaborado por Francisco Pacheco del Ríó (1564-1644)²³, assumindo, posteriormente, que a árdua investigação foi fundamental e até gratificante, dado que o público não podia deixar de prestigiar a jornada de uma heroína singular.

²³ Essa pintura foi supostamente realizada em 1630. Entretanto, a atribuição do retrato de Catalina de Erauso a Francisco Pacheco é controversa. Em 2014, parte dos especialistas do Museo del Prado (Madrid) atestaram que a pintura foi realizada por Juan Van der Hamen (1596-1631). Ademais, as declarações de Joaquín Ferrer sobre a autoria do retrato não apresentaram documentação suficiente. Por fim, não é possível determinar com clareza qual artista pintou Catalina de Erauso, considerando termos formais e estilísticos (ANTEZANA, 2016).

Por conseguinte, é propiciado salientar os principais contrastes que forjam a vertente barroca de Catalina de Erauso: noviça e soldado, religiosidade e sátira social, subserviência à monarquia e desvio das leis, cárcere e liberdade, privado e público, anonimato e prestígio social, confissão e dissimulação, destreza e desmedida, punição e perdão, independência e solidariedade vasca e familiar, marginalidade e aristocracia e, principalmente, provas documentais e disfarces – o que entusiasma o limiar entre fato e invenção. Essas conciliações imprevistas são provenientes do engenho e dos artifícios imprescindíveis à efetivação do espetáculo de uma vida.

Com efeito, Maravall (2009) caracteriza o conceito de época barroca, respaldando-se na conjuntura história e social pertencente ao período dramático de crises:

É desse modo que a economia em crise, as alterações monetárias, a insegurança do crédito, as guerras econômicas, e ainda o fortalecimento da propriedade agrária senhorial e o crescente empobrecimento das massas criam um sentimento de ameaça e de instabilidade na vida social e pessoal, dominado por forças de imposição repressora que estão na base da gesticulação dramática do homem barroco e que nos permitem denominá-lo desse modo (MARAVALL, 2009, p. 45).

Imersos em um quadro social e econômico tão adverso, os indivíduos barrocos também se viram desestabilizados com as ilusões, a efemeridade e as vulnerabilidades da existência humana. Defronte a um contexto inóspito de incertezas, o sujeito barroco adotou uma postura atuante, com a finalidade de intervir na realidade pré-estabelecida e, inaugurar, dessa forma, um projeto de vida mais promissor. Vejamos, pois, como a nossa monja inicia a sua peregrinação conturbada pelo mundo:

Estando en el año de noviciado, ya cerca del fin, se me ocurrió una reyerta con una monja profesa llamada doña Catalina de Aliri, que, viuda, entró y profesó, la cual era robusta y yo muchacha; me maltrató de manos y yo lo sentí. A la noche del 18 de marzo de 1600, víspera de San José, levantándose el convento a media noche a maitines, entré en el coro, y hallé allí arrodillada a mi tía, la cual me llamó, y dándome la llave de su celda, me mandó traerle el Breviario. Yo fui por él, abrí y tomélo, y vide allí en un clavo colgadas las llaves del convento, déjeme la celda abierta y volvíle a mi tía la llave y el Breviario. Estando ya las monjas en el coro y comenzados los maitines con solemnidad, a la primera lección llegué a mi tía y le pedí licencia, porque estaba mala. Mi tía, tocándome con la mano en la cabeza, me dijo: - Anda, acuéstate -. Salí del coro, tomé una luz y fuime a la celda de mi tía; tomé allí unas tijeras, hilo y una aguja; tomé unos reales de a ocho que allí estaban, tomé las llaves del convento y salí y fui abriendo puertas y emparejándolas, y en la última, que fue la de calle, y me salí a la calle, sin haberla visto, ni saber por dónde echar ni adónde ir (ERAUSO, 2018, p. 94-95).

Esse fragmento representa a acentuação dramática relativa à insegurança e à transitoriedade da vida (SILVA, 1999), por intermédio dos seguintes fatores: em primeiro lugar, o desentendimento com uma freira robusta homônima, de postura severa, que

agride a jovem noviça que, com perspicácia, reparou, na breve repressão presente, uma porta de entrada para opressões e castigos futuros, talvez, mais intensos.

Então, graças a um gesto despropositado, a jovem Catalina de Erauso arquitetou um plano de fuga, em outras palavras: inserida em um contexto hostil e intimidante, a futura mulher-soldado encontrou um modo de mover-se, ou seja, gesticular diante de uma situação dramática e limítrofe, pois, na ocasião foi preciso escolher entre a submissão perene e o desconcertante protagonismo de uma mulher em pleno século XVII. E, hoje, sabemos qual foi a decisão quase sem volta²⁴ dessa mulher atuante: a própria sucessão das ações de abrir e de fechar as portas do convento simbolizam o feito simultâneo de despedida de uma vida outorgada para a recepção de uma vida de eleição.

Em segundo lugar, foi devido ao engenho e à dissimulação que a noviça escapou do convento, ao perfazer um gesto de cortesia, com o intuito de obter confiança (a obtenção e entrega do breviário), seguida por uma cena de indisposição, a donzela fugidia recolhe utensílios fundamentais (tesoura, linha e agulha), além de um pouco de dinheiro – todas essas ações premeditadas objetivaram, na verdade, a confecção da primeira máscara, do primeiro disfarce, elaborado por uma mente projetiva, substancial à conquista e à exploração de uma realidade paralela e menos desfavorável: as entrevistas oportunizadas de um jovem andarilho, perambulando nas ruas espanholas do século XVII.

Logo, a noviça, com a finalidade de transformar à sua maneira, o curso da própria existência, necessitou refazer-se, dito de outro modo, tornar-se outro, a partir de gestos e de condições dramáticas. Esse procedimento prospectivo demonstra a utilização de um artifício operativo para a intromissão efetiva em uma dada ordem social; eis a conversão do homem estático renascentista para o homem metafísico, aberto e barroco (HATZFELD, 1988). De fato, Maravall (2009) esclareceu que, por intermédio da consciência de desconforto e de inquietação, devido aos acentuados desarranjos das funcionalidades sociais, as subjetividades barrocas, sobressaltadas por novas aspirações, não se restringem a uma conduta passiva, porém, professaram a confiança na capacidade reformadora da obra humana, ressaltando a importância do homem operativo.

²⁴ Por volta de 1620, após se confessar como mulher ao frade Augustín de Carvajal, Catalina regressou à vida conventual.

A operacionalidade dirigida pelos escritores barrocos é fundamentalmente artificiosa, pois, assim, é viável sugerir outras perspectivas à realidade, mediante a confecção de uma impressão de realidade aperfeiçoada: “a beleza natural, segundo a estética barroca, necessita ser corrigida, complementada e exaltada pelos primores e artificios da arte” (SILVA, 1999, p. 486). Dessarte, os eventos banais e até indecorosos precisam ser trasladados ao palco, uma vez que os pormenores e os desarranjos da vida se configuram como um espetáculo, uma via pragmática de entretenimento e de distração das aglomerações sociais. E – voltando à autobiografia barroca em análise, os recursos de pertinência cênica que visam ao convencimento, moderam as suspeitas acerca dos triunfantes combates de Catalina, dos sucessos miraculosos de escape da morte, das constantes transgressões da lei, e da manutenção favorável de seu segredo, revelado apenas, quando lhe pareceu conveniente e impreterível. Por consequência, a encenação da personagem perpassa os efeitos furtivos e condicionantes do disfarce, principalmente, nos seguintes episódios da narrativa:

Pasado ese tiempo, sin más causa que mi gusto, dejé aquella comodidad y me pasé a San Sebastián, mi patria, diez leguas distante de allí, y allí me estuve, sin ser de nadie conocido, bien vestido y galán. Y un día oí misa en mi convento, la cual misa oyó también mi madre, y vide que me miraba y no me conoció, y acabada la misa, unas monjas me llamaron al coro, y yo, no dándome por entendido, les hice muchas cortesías y me fui (ERAUSO, 2018, p. 97).

Nesse fragmento, a nossa aventureira registra uma certa satisfação em ludibriar, por intermédio do caimento infalível do disfarce de um cavalheiro bem avistado e atraente, ou seja, oposto à encoberta feição de noviça prófuga. E, como se pusesse à verificação de sua habilidade de performance e de persuasão, estabelece uma troca de olhares com a própria mãe, que não a reconhece. Desse modo, após a confirmação da eficácia da indumentária masculina – como dissimulação confeccionada com as próprias mãos no momento de partida do convento – Catalina, em um aceno de ousadia, chega a cumprimentar as freiras do coro, do qual havia se evadido em tempos anteriores.

Outro caso de simulação barroca, se sucede no sexto capítulo, quando embuçada nos trajes de soldado, se depara com o próprio irmão, Miguel de Erauso, que, ao se contentar em ouvir seu nome e sua pátria: “y fue haciendo preguntas por su padre y madre, y hermanos, y por su hermanita Catalina, la monja; y fui a todo respondiendo como podía, sin descubrirme ni caer él en ello” (ERAUSO, 2018, p. 112). Sobre esse trecho, resulta bastante premeditada a precisão da indagação de Miguel de Erauso sobre Catalina, uma

vez que este possuía quatro irmãs enclausuradas: María Juana, Isabel, Jacinta e Catalina de Erauso y Galarraga.

Aliás, essa predileção na pergunta se reveste de uma funcionalidade retórica, com o intuito de uma vez mais, comprovar que o disfarce é satisfatório, porque ao questionamento específico do parente, a narradora incorpora o êxito em conservar-se incógnita. É nesses instantes de confrontações intrigantes seguidas pela sutil exaltação da impostura que identificamos o elogio do engenho, pertinente à estética barroca que evoca uma cultura gesticulante e teatral. Assim, graças às artimanhas de uma mente operativa, a mulher-soldado conservou o disfarce, à proporção que conquistava novos mundos e um outro modo de ser, condizente com a particular inclinação de andar e de ver o mundo. E, então, sua trajetória existencial se arranja à ficção, dado que se torna ornamentada, mediante o emprego astucioso de artifícios: a vida se torna um espetáculo e, a monja-alferes, um personagem teatral, como, de fato, ocorreu na comédia famosa de Juan Pérez de Montálban²⁵.

Deveras, a conversão da famigerada freira-soldado em personagem teatral, em virtude de que seria possível que o dramaturgo houvesse conhecido Catalina pessoalmente (ESTEBAN, 2018), ratifica a disponibilidade da vida à imaginação, ou seja, ao acréscimo reanimador da técnica artística, de modo a ilustrar o pensamento do filósofo e literato Baltasar Gracián (1601 -1658): “toda beleza requer ajuda. A menos que enobrecida pela arte a perfeição se transforma em barbárie. O artifício recupera o que é mau e aperfeiçoa o que é bom. A natureza muitas vezes falha quando mais precisamos dela, então, recorramos à arte” (GRACIÁN, 2015, p. 95). Por conseguinte, se as obras dadas e postas, em sua validade histórica, são encerradas e concretas, os procedimentos artísticos e fabuladores podem reconfigurá-las, reconduzi-las e, apropriadamente, ressignificá-las – em outras palavras – reabri-las às outras interpretações; desse modo, a sugestibilidade se sobrepõe à factualidade, ou a aparência usurpa a credibilidade da essência, assim, a vida é sonho, a vida é projeção que se insinua para se realizar. E, então:

O teatro é a forma de expressão por excelência deste ideal barroco: construção de um mundo imaginário onde a aparência se afirma como realidade, onde a máscara e os efeitos cênicos instauram a ilusão e simultaneamente deixam entrever a ruptura da ilusão, o espetáculo teatral barroco alimenta-se da exuberância sensorial e da feeria, da profusa riqueza alegórica, da máscara e do disfarce. A máscara e o disfarce representam elementos importantes da arte

²⁵ De acordo com Ángel Esteban (2018), a comédia de capa espada foi escrita por volta de 1626.

e da sensibilidade barrocas; personagens e situações polimorfos que iludem qualquer tentativa de definição, jogo e conflito do ser e do parecer, gosto do complicado e do surpreendente (SILVA, 1999, p. 496).

Tendo em vista que o teatro barroco, entre outras aplicabilidades, intencionava o divertimento da audiência e a manifestação de uma sátira social, é oportuno o exame da fisionomia picaresca da narrativa, em que é permitido identificar a predisposição ao descomedimento e à conduta excêntrica, o que propõe uma capciosa burla social. Além dos episódios esdrúxulos de desavenças e duelos aleatórios por causas ínfimas – por exemplo, a discussão com Reyes, por conta de posicionamento de lugares para a apreciação de uma comédia, há incidentes em que a monja-alferes escarnece e banaliza princípios e crenças da religião católica, como é perceptível no capítulo XV, em que, após matar a um criado de Dom Antonio Barraza, por conta de um ultraje sofrido, foi condenada à prisão, novamente, com uma sentença de morte, os clérigos tentam obter uma confissão do soldado fora da lei, porém, após a tentativa de comunhão: “Yo al punto volví la forma que tenía en la boca, y recibíla en la palma de la mano derecha, dando voces: - Iglesia me llamo, Iglesia me llamo. Alborotóse todo y escandalizóse, diciéndome todos hereje” (ERAUSO, 2018, p. 144).

De certo, esse fragmento pode inaugurar dúvidas e suspeitas, além de ocasionar espanto aos leitores, pois se trata de um discurso proferido por uma noviça-soldado que, vez ou outra, contou com o apoio e a benevolência das autoridades eclesiásticas, dessa forma, como poderia ter uma conduta de herege? Entretanto, não podemos deixar de lado a lógica espetacular e artificiosa do caso: aqui, não estamos defronte da feição monástica e subserviente de Catalina – a que encontramos quando ela se dirige ao Papa Urbano VIII, com o objetivo de obtenção do beneplácito e de permissões – porém, nos esbarramos com a versão picaresca da personagem, depositária de um manancial de desacertos e desconfortos sociais: roubos, duelos, confusões; o que a impelia para a fuga, o escape e o enfrentamento persistente das normas sociais e das formalidades da lei, como também é observável no seguinte fragmento: “salí un día a boca de noche, y a breve rato quiere mi desgracia que topo con dos alguaciles. Pregúntanme: - ¿Qué gente? - Respondo: -Amigos. -. Pídenme el nombre, y digo: - El diablo -, que no debí decir. Vanme a echar mano. Saco la espada, y ármase un gran ruido” (ERAUSO, 2018, p. 159).

Não é o primeiro momento em que essa singular personagem da literatura espanhola contesta de modo afrontoso a quem lhe pergunta por sua identidade ou por orientações: efetivamente, Catalina de Erauso preferia um duelo à revelação do seu nome,

ou de alguma nuance escondida de sua índole, o que administra um proceder evasivo. Além de aconselhar a evasão “mudar o assunto é a melhor maneira de dizer não” (p. 37), Baltasar Gracián (2015) também postula a utilização sorrateira das vias indiretas: “as intenções mais íntimas não devem aparecer nem transparecer. Todo artifício deve manter-se oculto, porque causa suspeitas, e revestir-se de cautela, porque gera ódios. O engano está em toda parte” (p.24).

Por certo, a maioria das ações e das reações impulsivas e temperamentais da noviça militar não constituem exemplos categóricos de prudência e de razoabilidade, todavia, isso não significa que a monja não conhecesse ou não se favorecesse dos estratagemas vinculados às atitudes e às palavras indiretas, afinal de contas, uma mulher de iniciativas repentinas, também pode ser uma mulher de contemplação ardilosa, desde que seja conveniente. Com efeito, no relato autobiográfico, podemos encontrar “o resultado de uma inteligência posta em marcha para a consecução e conquista de uma vida própria, livremente eleita e finalmente autorizada pelas máximas autoridades de sua época: o rei da Espanha e o Papa de Roma” (MORALES, 2000, p. 229 Tradução própria).

Logo, apesar de parecer uma inconsequente fora da lei, em certos episódios, Catalina, nos momentos cruciais, manifesta argúcia e atenção às consequências de seus atos e de suas palavras. Geralmente, quando se percebe sem escapatória, tropeça e regressa na rígida moldura das exigências sociais do século XVII: é próprio das subjetividades pertencentes à cultura operativa, gesticulante e condutiva do barroco se sentir impulsionado a sair do quadro, mas tropeçar na rígida moldura social, ainda mais em um contexto envolto de ameaças, instabilidades, perigos e enganos constantes (MARAVALL, 2009).

Por conseguinte, é adequado conceber a narrativa de Catalina de Erauso como uma autobiografia em estilo picaresco, em virtude das semelhanças quanto à apresentação da personagem, à disposição dos capítulos, à descrição abrupta e lacônica de episódios pertencentes a uma existência em descompasso, à medida que cita o serviço a vários anos e a sua formação na “escola do mundo”: todos esses fatores se encontram de modo similar na vida de Lázaro de Tormes (ESTEBAN, 2018). Ademais, o tom satírico de burla e de crítica social se destacam nas recorrentes cenas de imoralidade e de ironia, como os roubos aos parentes, a deslealdade a alguns anos e o sarcasmo perante alguns assuntos e personalidades eclesiásticas, por parte de uma freira encoberta de soldado jogador e impetuoso.

Sobre a sátira social na cultura barroca, temos: o escritor barroco pode buscar, através da notação humorística ou sarcástica do real, através da caricatura e da sátira, tornar mais notórias, mais cômicas ou mais repulsivas, a imperfeição e a disformidade existentes na natureza e, sobretudo, na natureza humana (SILVA, 1999, p. 488). De sorte que, entendendo a monja-alferes como uma subjetividade inserida na estética barroca, são notórias não somente as pretensões pragmáticas do seu relato – obtenção de proteção, de permissão e de recompensas da Coroa por seus serviços – como também uma delineação concernente a uma entramada rede de relações sociais, em que a obstinação da natureza humana é intervir perante o desajuste no encaminhamento do mundo.

Se a desproporcionalidade se estabelece como o padrão da estética barroca, então, irrevogavelmente, o sujeito barroco está lançado à irregularidade e à dissidência. É precisamente contra esse veredito indesejado que as personagens da novela picaresca – que representam os seres desregrados e inoportunos de uma época – pretendem atuar operativamente, por intermédio dos recursos irônicos, dos exageros e da sátira como procedimentos engenhosos de insubordinação perante as resoluções e normativas de ordem social aparentemente estável e próspera.

Sendo assim, o condicionamento dramático e gesticulante do homem barroco é inescusável e intrínseco: mesmo que se movimente por vários lugares, ainda que acredite que se desvia das imposições de uma cultura dirigista, a liberdade não passa de uma ilusão espetacular, ou seja, destinada à encenação teatral cabida às requeridas estratégias de manipulação e de controle. Dito de outro modo: mesmo quando tenta operar uma transgressão, o sujeito barroco se conserva como um acessório elementar de seu tempo. É por isso que a monja-alferes realiza uma ressalva relativa à contestação afrontosa e indevida: “diabo” é uma palavra que ela não deveria dizer, muito menos se designar como tal, uma vez que se encontra submetida à estrutura de poder religiosa.

E mais: constatando no barroco uma atuação configuradora sobre os homens, de maneira que se mantenha e potencialize a autoconservação das sociedades, em um projeto de capciosa manipulação das massas, conforme assinalam os estudos de Maravall (2009), Catalina de Erauso por recorrer à proteção e aos privilégios da Coroa espanhola e, ao se conservar casta e condescendente aos princípios da Igreja, se torna, artificialmente, exemplar e heroica. E, nesse sentido, não poderia ser somente uma pícara basca no Novo Mundo, porém uma matéria de cultura (MORALES, 2000) polimorfa e adaptável à distintas e imprecisas intencionalidades. Dessarte, a noviça militar ora se ambienta à

marginalidade, aos desfalques e aos desarranjos; ora é aclamada, reverenciada e protegida pelos núcleos de influência administrativa e social, culminando em uma verdadeira síntese dinâmica típica da mundividência barroca:

A estrutura interna do Barroco é caracterizada por uma tendência contraditória, no plano estético e no das ideias, que se resolve na fusão dos elementos [...] O Barroco nasce, assim, do confronto de ideias contraditórias, em tensão estrutural, submetidas a uma síntese dinâmica [...] A ambivalência existencial do homem barroco faz dele um ser dilacerado entre a idealidade espiritualista e transcendental e a materialidade profana (JOSEF, 2005, p. 25-26).

É pontualmente no oxímoro “freira-soldado” que remete aos contrastes entre “paz” e “guerra”, “claustro” e “liberdade”, “abnegação” e “autopreservação” que a trajetória pendular de Catalina de Erauso se conforma, dado que as oscilações são controladas e patentes: do convento aos campos de batalha, dos campos de batalha ao convento, um percurso engenhosamente dirigido, mediante o limiar do palco e da vida – estreando uma mulher operativa que escreve por mandato.

4.4 Perspectivas sobre a escrita de si: a fronteira embaraçosa entre o testemunho e a representação

Anteriormente, comentamos acerca das fisionomias prodigiosas e burlescas correspondentes à trajetória existencial de Catalina posta em narrativa. Com respeito ao aspecto épico da personagem, é possível identificá-lo nas passagens relacionadas aos enfrentamentos em defesa da honra de donzelas e, das conquistas militares em favor da expansão política e econômica espanhola, conferindo, à obra, tonalidades novelescas, de sorte que a história da monja-alferes, se torna digna de ser contada e compartilhada, com o objetivo de enfatizar a preservação de certos códigos de condutas sociais e de subserviência, ainda que por meio de mãos tão singulares e imprevisíveis, como as de uma noviça que teve a audácia de manejar armas. À vista disso, se reconhece um viés pedagógico na aceitação e na publicação das façanhas espetaculosas da freira-soldado, porque na cultura persuasiva do barroco:

É possível apoderar-se do controle dos recursos humanos e aplicá-los na condução dos homens, impulsionando-os na direção de uma crença, ou melhor, de uma ideologia, e de certos modos de conduta que naquela se traduzem, em correspondência com o sistema de interesses sociais que a inspira (MARAVALL, 2009, p. 136).

E, uma vez mais, encontramos as motivações segundo as quais o extravagante relato autobiográfico não é censurado. Ademais, é pertinente sinalizar uma tendência ascensional da jornada eurásiana, entusiasmada pela disposição barroca ao “empenho espiritual de escalar a montanha, partindo da escuridão da imperfeição até chegar à luz da santidade” (HATZFELD, 1988, p. 74-75), esse árduo movimento ascendente, por sua vez, está atrelado a uma tensão existencial, dado que “o homem é um animal religioso. Como animal, irrompe em forças contidas, em paixão, vida, movimento, impulso para o alto e para baixo, característicos das formas de expressão barrocas” (SILVA, 1999, p. 490). Por consequência, a personalidade barroca se ajusta à dinâmica do entrelugar: ora se encontra em uma circunstância deplorável de pecado, ora se depara com o consolo e o prestígio da redenção.

Quanto ao percurso existencial de Catalina de Erauso, a propensão ascensional se alicerça na subserviência às autoridades religiosas, em busca de perdão pelas suas faltas e de consentimentos apaziguadores – não é aleatório que, ao se submeter aos desígnios das supremacias religiosas e administrativas, a noviça-soldado haja se elevado da condição da vulgaridade passível de morte, à imortal notoriedade. Sendo assim, é conveniente afirmar que a narrativa eurásiana reflete o eco estilístico do barroco (HETZFIELD, 1988), instituído pela mediação constante entre repetições e variações. De fato:

O barroco ama a metamorfose e a inconstância, possui um agudo sentido das variações que secretamente alteram toda a realidade e busca no movimento e no fluir universal a essência das coisas e dos seres. Para exprimir esta mundividência, a literatura barroca utiliza um vasto conjunto de símbolos em que figuram elementos evanescentes, instáveis e efêmeros, ondeantes e fugidios (SILVA, 1999, p. 494).

Logo, é acertado inferir que a jornada espetacular de Catalina de Erauso perfaz o movimento simbólico do pêndulo: fuga dos rígidos quadros sociais para conquistar uma outra vida e, regresso às formalidades e exigências sociais, a fim de obter a salvação e as recompensas de uma vida pouco aconselhada – porém, implacavelmente, aproveitada e dirigida pelos representantes influentes de uma cultura operativa. Nesse sentido, a noviça militar tentou escapar das conjunturas sociais, entretanto, ao esbarrar em suas intransponíveis molduras, caiu nas mãos sutis dos sistemas de poder; então, ao invés de condenável e ameaçadora, a sua insigne trajetória se converteu em intrigante objeto de representação artística, em que a limiar badalação se dá na sincronia entre o teatro e a vida: “donde llega la comedia han llegado los sucesos que hoy está el Alférez Monja en

Roma, y si casos nuevos dieren materia a la pluma, segunda parte os prometo” (MONTÁLBAN, 2020, p.312).

Esclarecidas as motivações para o consentimento da divulgação da vida desordenada de Catalina de Erauso, é válido analisarmos as intencionalidades autorais da obra. Desse modo, quais seriam as pretensões de uma mulher avessa a qualquer forma de elucidações ou explicações categóricas, consentir com essa espinhosa incumbência de narrar a própria vida? A autobiografia, ou escrita de si, de acordo com Contardo Calligaris (1991) obedeceria à primordialidade de justificação e de confissão, consonante com a inevitabilidade de inauguração de outras perspectivas, pautada na projeção de sentidos, afinal de contas: “narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo.” (p.49).

Ainda que seja uma compreensão moderna e, portanto, com uma inclinação ao anacronismo, como uma forma de análise de um texto pertencente ao século XVII, não podemos perder de vista que a narrativa de Catalina de Erauso é concebida graças a uma iniciativa autobiográfica, com uma dimensão confessional:

A la mañana, como a las diez, su ilustrísima me hizo llevar a su presencia, y me preguntó quién era, y de dónde, hijo de quién, y todo el curso de mi vida, y causas y caminos por donde vine a parar allí, y fui en esto desmenuzando tanto, mezclando buenos consejos, y los riesgos de la vida, y espantos de la muerte y contingencias de ella, y el asombro de la otra si no me cogía bien apercibido, procurándome sosegar y reducir a quietarme, y arrodillarme a Dios, que yo me puse tamaño; y descúbrome viéndolo tan santo varón, y pareciendo estar yo en la presencia de Dios, y dígole: - Señor, todo esto que he referido a V. S. ilustrísima no es así; la verdad es ésta: que soy mujer, que nací en tal parte, hija de fulano y sutana; que me entraron de tal edad en tal convento (ERAUSO, 2018, p. 160).

Dessa forma, devido à exortação do bispo Augustín de Carvajal, o impetuoso soldado adota uma postura branda, respeitosa e condescendente, revelando o espantoso segredo de sua verdadeira condição feminina. De acordo com esse entendimento, há a retirada do disfarce, acompanhada pela decifração dos truques e das artimanhas, em uma espécie de arrebatamento em forma de confissão: recordemos, pois, a propensão ascensional das personalidades barrocas. Seguidamente ao intercurso de suas peripécias e desencontros existenciais, após a averiguação de sua natureza feminina, aliada à constatação de sua castidade, o bispo de Guamanga declarou a crença irrestrita nas palavras do soldado que se evidenciou noviça, venerando-a como uma das pessoas mais notáveis do mundo, prometendo auxiliá-la no caminho a serviço de Deus.

Evidentemente, a confiança prodigiosa de Catalina de Erauso não poderia se conter ao ambiente eclesiástico, a estranha novidade, com efeito, se espalhou por diversas partes: “corrió la noticia de este suceso por todas partes, y los que antes me vieron, y los que antes y después supieron mis cosas se maravillaron en todas las Indias” (ERAUSO, 2018, p. 162). Então, o que era para ser o testemunho particular de uma existência velada, se tornou uma história maravilhosa de significativa repercussão pública.

Posteriormente, após a morte do seu benfeitor e a permanência por cabais dois anos e cinco meses no ambiente conventual, Catalina recebeu um comunicado, exigindo o seu retorno à Espanha, com a finalidade de esclarecimento quanto à realização ou não dos votos de freira: “yo le dije que no tenía yo orden ni religión, y que trataba de volverme a mi patria, donde haría lo que pareciese más conveniente para mi salvación” (ERAUSO, 2018, p. 165). É precisamente nesse regresso à pátria que a monja-alferes precisará rememorar o curso da sua vida, selecionando os melhores episódios para a satisfação e o convencimento do rei e das demais autoridades eclesiásticas. Assim, simbolicamente, Catalina parece retomar a impostura, por intermédio da entrega e da confecção de uma versão de sua vida mais agradável e convincente à audiência – ainda que possa estar destoante da verdade, o que importava, nesse caso, era a garantia de redenção, obtida, por sua vez, graças às estratégias de uma comoção e de uma empatia provocadas pelos artifícios da manipulação discursiva. Com efeito: a história da monja-alferes também é a história das distintas versões de sua vida (MORALES, 2000), assim, ao disponibilizar o seu percurso existencial em narrativa, a intrépida noviça também permite outras imagens de si, talvez, aperfeiçoadas e heroicas: acrescentam-se sentidos a uma vida que é essencialmente discurso, dado que é, em razão do jogo entre declarações, elogios e omissões, que a existência de Catalina é viabilizada e configurada.

Por conseguinte, a prosa autobiográfica da *Monja Alférez* é arranjada a determinadas funcionalidades pragmáticas, embora represente o embaraço pertencente a uma trajetória que, por sua vez, espelha as vacilações de uma sociedade em crise. Dessa forma, esse redirecionamento existencial, em que uma vida errante se converte em um espetáculo mobilizador, se realiza, colaborativamente, por critérios seletivos e por adereços disponibilizados pela criatividade, afinal de contas, recordemos: a subjetividade barroca é operativa, visto que, perante os paradoxos e as incertezas sociais, necessita arquitetar uma versão menos incontestável de si mesmo, principalmente, quando se exige a narração relativa à própria vida. Então, a autobiografia entrega uma imagem ampliada

de quem escreve, uma vez que, se o texto produz a vida, o autorretrato, disposto em palavras, é inexoravelmente acentuado (LEJEUNE, 2014). Vejamos, pois, a alternativa romanesca dessa personagem singular.

5 O ROMANCE HISTÓRICO COMO UM GÊNERO DE FRONTEIRA: ANÁLISE DA OBRA DE JUANITA GALLARDO

Conheceram-me logo por quem não era e não
desmenti, e perdi-me.

Quando quis tirar a máscara,

Estava pegada à cara.

Quando a tirei e me vi ao espelho,

Já tinha envelhecido.

[...]

E vou escrever esta história para provar que sou
sublime.²⁶

O romance como o gênero predileto para a reapresentação, em narrativa, das circunstâncias dos homens perante as inéditas situações sociais e históricas, provenientes das descobertas científicas e da reorganização econômica do século XIX, é descrito, por Georg Lukács, como a forma da *virilidade madura*. Conforme o teórico, a vitalidade e a adaptação do romance ocorreram de um modo amadurecido, em virtude de uma autonomia acidental na trajetória cultural e histórica dos seres efêmeros: agora, com o Olimpo desmistificado pelas leis e pelas fórmulas, cada indivíduo seria incumbido do enredo e dos descaminhos da própria existência em um mundo abandonado pelos deuses.

E, assim, sem o roteiro divino, sem contar com o apoio de um deus protetor, ou com o apelo de um voto de Minerva, o sujeito moderno precisa encarar uma realidade que, na maioria das vezes, não lhe é receptiva ou condescendente com suas expectativas ideais. Em outras palavras, a subjetividade moderna precisou amadurecer a sua iniciativa perante o mundo, com a finalidade de compreendê-lo e de condicioná-lo de uma maneira harmônica com o seu projeto de existência – o que resultaria mais complexo do que os dez trabalhos de Hércules, em virtude do desapontamento, do desconforto e da sensação de impotência e de desencaixe diante de uma estruturação social imprevisível e imperiosa, protagonizados por diversos homens e diversas mulheres entregues à reformulação do entendimento de realidade

²⁶ PESSOA, Fernando. “Tabacaria”. In: ____ *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944, p. 252.

e de sentido existencial, mais uma vez, como se a saída do Paraíso do Éden fosse um eterno retorno, cada vez que a aspiração ao conhecimento, ou seja, aos frutos proibidos da investigação científica, promove uma reordenação dos critérios relacionais entre o contingente e o eterno, entre o perfectível e o perfeito – de tal sorte que um gesto de desobediência pode significar um enérgico indício de maturidade perante a figura protetora e norteadora – e, assim sendo, é preciso assumir as consequências da própria eleição, ou seja, abandonar os antigos costumes ou a zona confortável de apenas ser o que estava ditado pelos astros: foi preciso crescer, se instrumentalizar e gerir as tramas de uma existência meditada, a qual outrora fora premeditada pelos desígnios divinos.

Essa diligência foi profundamente prospectiva não apenas nos cenários históricos e prosaicos, mas também nos panoramas estéticos e literários, especialmente, com respeito à elaboração e ao refinamento de uma forma literária capaz de reconfigurar esteticamente os temas caros à complexa condição humana do período. E, dessa maneira, sem nenhum modelo a que devesse imitar, ascendeu o romance como um gênero de virilidade madura. Com efeito, segundo os estudos de Aguiar e Silva (1999), o romance se apresenta como uma das mais ricas criações artísticas da modernidade europeia, tendo em vista que não possui verdadeiras raízes greco-latinas: “[...] é um gênero sem antepassados ilustres na literatura greco-latina e, por conseguinte, sem modelos a imitar, nem regras a que obedecer” (p.678).

Sendo assim, ademais de uma maneira inovadora de abordagem das técnicas literárias, o romance instituiu uma renovação relacionada à compreensão das funcionalidades dos textos literários como uma proposta de reapresentação e reavaliação das circunstâncias dos indivíduos imersos nas eventualidades da realidade moderna. Aqui, é válido recordar que todo esse caráter propositivo manifesto na forma romântica é fruto da necessária desintegração do cerrado universo épico, dado que foi por intermédio da abertura ao diálogo e a outras perspectivas de investigação e de entendimento da realidade, ou seja, do gesto de emancipação decisiva entre a iniciativa dos homens e o destino proposto pelos deuses, que o inédito conseguiu adquirir um espaço considerável, em um contexto permeado pela transição de paradigma, uma vez que em uma conjuntura cíclica (como na era dos grandes heróis dos textos épicos) imperava a suposta harmonia da invariabilidade.

Por conseguinte, o que antes era unissonância se tornou plurilinguismo. Nas palavras de Bakhtin (2019, p. 77):

Nesse universo ativamente plurilíngue, entre a língua e seu objeto – ou seja, entre a língua e o mundo real – estabelecem-se relações inteiramente novas, repletas de enormes consequências para todos os gêneros acabados que se formaram nas épocas do monolinguismo fechado e surdo. À diferença de outros grandes gêneros, o romance formou-se e cresceu precisamente nas condições de uma aguda intensificação do plurilinguismo externo e interno: esse é o seu elemento familiar. Foi por isso que o romance se pôs à frente do processo de desenvolvimento e renovação da literatura em termos linguísticos e estilísticos.

Então, é permitido declarar que o romance se articula como uma *estética de permissividade* em comparação ao anterior estado de resignação da epopeia. Consequentemente, a receptividade ao novo, advindo das interações com o generoso conjunto de possibilidades pertencente a uma dimensão plural de realidade, orientou a conduta de experimentação temática e composicional, apta a lidar com a tendência idealista dos tempos modernos, pois se, nos tempos antigos, os caminhos da existência já estavam traçados irremediavelmente, os indivíduos eram impelidos a existir e a corresponder; no contexto transponível e acidental da modernidade, as mentalidades são convidadas a imaginar, a sonhar e – conforme as alternativas disponíveis – intervir para a implementação de uma versão idealizada de realidade, porque, em muitos casos, especialmente no Romantismo, o mundo resultava estreito demais para os desmoderados anseios dos espíritos daquele tempo. Logo, a experimentação de desconhecidas técnicas de escrita ou adoção inusitada de alguns temas e motivos literários resultou crucial para satisfazer as exigências da imaginação e do subconsciente dos gênios criadores. Nesse sentido:

Com o romantismo, por conseguinte, a narrativa romanesca afirma-se decisivamente como uma grande forma literária, apta a exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo [...] o romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crônica de viagens; incorporara múltiplos registros literários, revelando-se apto quer para a vida cotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para uma análise de uma ideologia (SILVA, 1999, p. 682-683).

Sendo assim, houve uma irremediável mudança no paradigma representacional em termos artísticos, pois na época circular relativa aos heróis da Antiguidade, a arte era sinônimo de imitação de ações nobres, permeada por um manual que viabilizava as técnicas fundamentais à confecção de um grande espetáculo, com vista à promoção de sentimentos de terror ou de piedade à plateia comovida, uma vez que a imitação constituiria parte do caráter e do instinto humano, dado que existia uma inclinação natural

ao discernimento ou ao entretenimento, por meio da poesia mimética – essas teorizações acerca da arte poética se encontram na famosa obra de Aristóteles – contudo, apesar de possuir efeitos benéficos às mentalidades (purificação de emoções ou exortações a uma conduta adequada) os gêneros poéticos da Antiguidade Clássica se comportavam como refletores de imagens artificiais do real e não como geradores de um mundo imaginado em palavra artística. Com efeito, nas palavras de M. H. Abrams (2010, p. 28), quanto ao significado e a atuação dos poetas no contexto clássico:

O poeta é a causa eficiente indispensável, o agente que, com sua habilidade, extrai a forma das coisas naturais e a impõe sobre um ambiente artificial. Contudo, suas faculdades pessoais, sentimentos ou desejos não são invocados para explicar o tema ou a forma de um poema. Na *Poética*, o poeta é convocado apenas para esclarecer a divergência histórica entre as formas cômicas e as trágicas e para receber conselho quanto a certos instrumentos auxiliares para a construção do enredo ir para a escolha da dicção.

Dessa maneira, a disponibilidade de atuação artística dos poetas se encontrava atrelada à perspectiva relativa à elaboração orientada de uma simulação respectiva a uma ação humana extraída do mundo natural, com objetivos e funcionalidades estabelecidas e convencionadas de modo prévio. É interessante perceber, como será visto no próximo capítulo, que a ausência de uma expressão de subjetividade tão à moda dos românticos do século XIX, se justificava por uma organização cultural pautada na ausência de “vida interior”, haja vista que os pensamentos, as ideias, as filosofias e as artes deveriam ser expostos e apreciados em praça pública, com a finalidade de que todos se apropriassem daquele conhecimento, de maneira a assegurar a harmonia e a congruência social.

E, mais uma vez, vem à tona o delineamento de uma realidade fechada em si mesma, porque em situações em que não há o incentivo de uma vivência interior, de um isolamento reflexivo do indivíduo a reavaliar os paradigmas estabelecidos, o sujeito é incentivado a corresponder e não a reinventar, pois tudo se volta para uma validação exterior. Sendo assim, seria desproporcional pensar que os poetas gregos teriam menos capacidade de reconfigurar o mundo por meio da imaginação, se comparados aos poetas e escritores românticos: apenas se tratou de uma proposta de artificialização das naturais ações humanas de um modo encomendado pela cultura da época – entretanto, esse aspecto histórico não inibiu o alcance intelectual e estético das obras clássicas até os dias atuais, muito pelo contrário: a matéria bruta dos mitos e dos dilemas humanos nas tragédias e nas epopeias gregas se estabeleceram como matizes referenciais para a especulação interior preconizada pela forma do romance.

Desse modo, com a modernidade se verificam profundas transformações nos parâmetros sociais, culturais e artísticos, dado que, em um contexto aberto às descobertas e inovações, ademais de novas relações de mercado entusiasmadas pela competitividade, o homem moderno é impelido a despertar e refinar a sua interioridade, simplesmente, porque necessita se colocar e se apresentar perante uma imprevisível sociedade. Justamente nessa conjuntura de transição e de reavaliação da organização social circundante que se conformam obras literárias com o intuito de questionar e de reivindicar os parâmetros consolidados de atuação e de prestígio social. O romance picaresco, por exemplo, nos séculos XVI e XVII, ensejava uma crítica à sociedade, por intermédio da sátira, que reconfigurou esteticamente a temática relativa à *loucura do mundo* ou do *mundo às avessas*, pertencente ao barroco, à proporção que instituiu o pícaro como um anti-herói, especialmente, quando relacionado com às figuras admiráveis e exemplares da Antiguidade Clássica:

O pícaro, pela sua origem, pela sua natureza e pelo seu comportamento, é um anti-herói, um eversor dos mitos heroicos e épicos, que anuncia uma nova época e uma nova mentalidade – época e mentalidade refratárias à representação artística operada através da epopeia ou da tragédia. Através de sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada (SILVA, 1999, p. 677).

Então, como efeito da inevitável abertura do mundo anteriormente fechado e cíclico da epopeia, os insondáveis prognósticos oraculares que embasavam as prósperas ou as degradantes fortunas de governantes, senadores, soldados ou civis passaram a ser sondados por uma perspectiva de dissonância, uma vez que, com a amplitude do entendimento de realidade, com os intercâmbios culturais e econômicos, o tom unissonante das profecias e das leis cederam o espaço à pluralidade de vozes e de questionamentos, assim, quanto à manutenção das estruturas de poder determinantes, se buscou escutar quais vozes estariam sendo silenciadas pelos discursos harmônicos que concediam distinção a alguns e condenação a outros. E, por haver se deslocado da ciranda harmônica inerente ao contexto clássico, pois apenas é possível enxergar a monotonia do círculo ao se posicionar fora dele, o indivíduo comum passa a identificar outras capacidades articulatórias para a inserção e a atuação no complexo jogo social ao passo que se percebe como parte desprivilegiada, no caso do pícaro, do processo histórico e cultural de constituição da sociedade: é quando, finalmente, decide assumir a voz

narrativa de sua própria existência, como uma maneira de desarmonizar as notas equilibradas de um frágil mundo de aparências.

É, precisamente, na ocasião que o indivíduo confronta o mundo ao se entender como um agente pertencente e reformador da sociedade, ainda que indesejável, que a *forma da virilidade madura*, ou seja, do romance moderno se estabelece: “[...] ora, o romance moderno é indissociável desta confrontação do indivíduo, bem consciente do caráter legítimo da sua autonomia, com o mundo que o rodeia” (SILVA, 1999, p. 677). E, novamente, lançado em um mundo abandonado pelos deuses, o sujeito se encontra impelido a não apenas percorrer o sinuoso caminho de sua trajetória particular e imprevisível, mas também a se envolver nas decisões sociais e políticas e, desse modo, ser um protagonista histórico. É, especialmente, na forma do romance histórico que as nuances ideológicas se apresentam e se reconfiguram de uma maneira contundente. Vejamos, pois, alguns elementos característicos dos romances históricos.

5.1 A representação literária dos fatos históricos: as características do romance histórico

Conforme foi pontuado anteriormente, o romance alvoreceu no panorama literário, especialmente, a partir da desintegração do contexto fechado relativo à era heroica da epopeia, tendo em vista que, com o alargamento da perspectiva de realidade, as mentalidades se disponibilizaram a ponderar sobre a própria permanência no mundo, em termos de atribuições de papéis sociais à proporção que os projetos pessoais de existência eram arquitetados. Nas palavras de Bakhtin (2019, p. 108, grifos do autor):

A integralidade épica do homem desintegra-se no romance também por outras linhas: surge uma discrepância substancial entre o homem externo e interno, resultando daí que a *subjetividade* do homem passa a ser objeto da experiência e da representação, inicialmente situada no plano cômico e familiarizante; surge uma específica discrepância de aspectos – o homem para si mesmo e o homem aos olhos dos outros. Essa desintegração da integridade épica (e trágica) do homem no romance combina-se ao mesmo tempo com a preparação de sua nova e complexa integralidade em um novo grau do desenvolvimento humano.

Por conseguinte, com a reconfiguração dos parâmetros de entendimento da realidade, a partir da dissolução do universo épico, a vivência interior dos sujeitos é contemplada, algo que – até então – não acontecia na sociedade da praça pública, de acordo com o que foi visto no capítulo anterior. Assim, ao ter de lidar com a concepção da fragmentação da identidade humana entre o agente social e a essência espiritual, a

forma do romance se dispôs à adaptabilidade, ou seja, a plasticidade imprescindível à representação dos indivíduos desencontrados nas tramas sociais, as quais, às vezes, não faziam justiça às pretensões exaltadas do espírito.

E, para inserir esteticamente a condição de deslocamento e de desmedida do homem imerso em um contexto imprevisível, por ser afeito à projeção (abertura) e a significativas mudanças, a narrativa romântica empreendeu uma observação atenta à realidade circundante, à medida que inéditas técnicas de construção de textos eram experimentadas, dado que: “o romance desde o seu início, foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato imediato com essa atualidade inacabada. Seu fundamento foram a experiência pessoal e a livre invenção criadora” (BAKHTIN, 2019, p. 109). É justamente por intermédio da apreciação de uma atualidade inacabada que o romance histórico se conforma, haja vista que o passado é rerepresentado por uma versão estética situada no momento presente, dessa maneira, o pretérito não é mais um tempo absoluto, porém relativo à permissividade de uma rerepresentação pautada em uma interpretação analítica de determinado momento ou personalidade histórica.

Quanto às classificações e aos autores que se dispuseram a escrever narrativas imaginárias em tonalidade histórica, em primeiro lugar, é necessário destacar o romance histórico clássico, cujo principal expoente foi Walter Scott (1771 – 1832). O célebre romancista escocês se tornou reconhecido por obras como *Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1819), nos quais o passado histórico é rerepresentado e ressignificado por intermédio de uma trama ficcional. De acordo com o anteriormente mencionado teórico, Georg Lukács (2011), existiram alguns romances com temáticas históricas precedentes às narrativas de Walter Scott, baseados em adaptações de histórias e mitos antigos na Idade Média; contudo, ainda faltava nesses escritos o elemento especificamente histórico: “o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (p.33). Sendo assim, em que consistiria, precisamente, o refinamento e a peculiaridade da apropriação dos momentos históricos nos textos imaginários de Scott?

Ainda, conforme o estudioso húngaro, o elemento fundamental para a abertura a uma nova maneira de lidar com os eventos históricos foi decorrência de uma modificação relativa à percepção do indivíduo, ao se reconhecer como um agente das transformações históricas, graças à Revolução Francesa (1789 – 1799), pois “[...] o que antes somente indivíduos isolados e com vocação aventureira podiam vivenciar, isto é, conhecer a Europa ou, no mínimo, determinada parte da Europa, torna-se, nesse período, uma

experiência de massa, acessível a centenas de milhares” (LUKÁCS, 2011, p. 40). Dessa forma, as motivações e repercussões dos tempos e dos espaços históricos passam a ser sentidas e contempladas sob um prisma de uma consciência histórica renovada pelo princípio do engajamento nas reformas sociais – e, mais uma vez, o que outrora era pré-estabelecido pelos desígnios divinos, neste contexto de expansão de fronteiras, os sujeitos identificam que lhes é facultada a chance de promover a reordenação dos sistemas estabelecidos, protagonizando conquistas e descobertas na imprevisível narrativa de suas vidas.

E, justamente, devido à inserção dos homens do cotidiano, ou seja, de *tipos heróis medianos* nos gloriosos momentos da história de uma civilização que Walter Scott alcança notoriedade, pois se configuram os traços humanos típicos atrelados às correntes históricas. Por conseguinte, o incomparável herói épico, pertencente à concepção sublime da vida, cede espaço para o herói prosaico, atuante das flutuações históricas e sociais:

É fácil perceber como essas concepções opostas do herói brotam dos requisitos fundamentais da epopeia e do romance. Do ponto de vista da composição, Aquiles não só é a figura central da epopeia, como também é superior a todos os outros coadjuvantes; ele é de fato o sol em torno do qual giram os planetas. Os heróis scottianos têm, como personagens centrais do romance, uma função oposta. Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si (LUKÁCS, 2011, p. 53).

Logo, com o término da era dos heróis solares e, por assim dizer, fundamentais, dado que não poderia haver nenhum homem como Aquiles ou Ulisses (embora estes personagens exaltassem os ideais de conduta da civilização grega), houve o início dos tempos dos heróis das grandes cidades ou povoados, os quais sem algum dom sobrenatural, ou com o artifício de um *deus ex machina* se sobressaem somente por persistir sobrevivendo em uma rotina caótica. É oportuno observar que a *humanização* do caráter heroico, haja vista o movimento de descenso de uma posição nuclear para uma posição marginal, implicou uma proximidade afeita à correspondência e ao processo de histórico de identificação entre personagens e o público leitor, pois os sentimentos de mundo e a angústia de existir poderiam ser compartilhados por seres vulneráveis. Por esse viés, o romance se *atualiza*, simplesmente, porque é um gênero literário a representar um mundo em construção, por meio das constantes reformas e reviravoltas sociais de um cenário de crise e, por assim dizer, inacabado e repentino:

Nesse contexto inacabado perde-se a imutabilidade semântica do objeto: seu sentido e seu significado se renovam e aumentam na medida do contínuo desdobramento do contexto. Isso leva a mudanças radicais na estrutura da imagem artística. Esta ganha uma atualidade específica. Ganha um vínculo – nessa ou naquela forma e em grau maior ou menor – com o acontecimento presentemente contínuo da vida, com o qual nós – autor e leitores – estamos em comunhão substancial. Assim, foi criada uma zona radicalmente nova de construção de imagens no romance, uma zona de contato maximamente próximo do objeto da representação com o presente em seu inacabamento e, por conseguinte, com o futuro (BAKHTIN, 2019, p. 99).

Dessarte, ainda que o romance histórico clássico venha a ofertar uma interpretação do passado, esse pretérito não é absoluto, porém, histórico e relativo. Sendo assim, a perspectiva de atualidade e de correspondência se mantém, pois as dúvidas e os dilemas existenciais dos *heróis medianos* se apresentam como imagens de reconhecimento aos leitores envolvidos em um presente de incertezas. Por consequência, o romance é um gênero *familiar*, à proporção que promove a afinidade entre os objetos da representação e a audiência circundante, funcionando como um meio de apropriação investigativa da realidade (BAKHTIN, 2019, p. 92). Essa familiaridade, por sua vez é viabilizada na ocasião em que “a escrita ficcional chega a atingir tal grau de intimidade com o abstrato composto desses fenômenos histórico-sociais que, nela, o ser humano se reencontra, descobre-se e vê-se revelado” (FLEK, 2017, p. 42).

E, precisamente, com o intuito de estabelecer esse grau de intimidade que Walter Scott, no prefácio de *Ivanhoé* reconheceu a relevância da *tradução* do objeto representado para os costumes e para a linguagem da época vigente à publicação, dado que esse recurso provocaria o *sentimento de participação* nos leitores, ou seja, o incentivo à sensibilidade relativa à compreensão de ser parte integrante dos dilemas inerentes à condição humana que atravessam diversos momentos históricos. Nesse sentido, novamente, o romance se comportaria como um dispositivo a ofertar imagens de reconhecimento e de revelação, principalmente, quando a narrativa literária desafia a exatidão da escrita histórica, como ocorreu nos romances históricos de Liev Tolstói (1828 – 1910).

O escritor russo reconfigura os acontecimentos e as personalidades históricas sob um prisma de ironia, uma vez que as célebres figuras heroicas dos cenários do passado, na versão romanesca dos fatos, se comportam como seres alienados e nocivos, pois os sujeitos “privados” e, conseqüentemente, anônimos, seriam os promotores das transformações históricas, instaurando uma contradição entre os protagonistas da história e as forças intensas da vida de um povo (LUKÁCS, 2011, p. 111). Sendo assim, nos romances de Tolstói, é permitido identificar que a literatura se posiciona de uma maneira

emancipada quanto às determinações historiográficas de categorização dos momentos e dos prestigiados agentes históricos, dado que oferta outras perspectivas sobre os contextos, em outras palavras, outras percepções, outras versões sob um aprimoramento do horizonte de visualidade dos significativos episódios da história das civilizações. De acordo com Flek (2017, p. 49) o narrador, nas obras de Tolstói, “[...] apresenta uma versão dos fatos que não está em conformidade com aquelas apresentadas nas versões dos historiadores. Desse modo, há uma desautorização e um descrédito dos registros históricos oficiais na ficção”.

Por conseguinte, é oportuno acrescentar que nesse exemplar de romance histórico ocorre a implementação relativa à fragilidade da historiografia frente à perspicácia da abordagem ficcional dos elementos históricos. Então, seria lícito afirmar que os romances seriam mais abrangentes que os fatos verificáveis no curso das existências humanas e das reformas históricas? Em termos categóricos, não; entretanto, em termos relativos, sim. Para responder uma questão significativamente capciosa é preciso ponderar que tanto os romances quanto à vida e os acontecimentos marcantes são produtos históricos e, por assim dizer, condicionados a permanecer por certo tempo.

Então, a efemeridade se encontra nos homens e nas produções humanas, sejam estas artísticas ou procedimentais, contudo há certos detalhes de discernimento que não podem deixar de serem pontuados: quer na escrita da história, quer na confecção dos romances, os narradores já sabem ou já decidem o que vai suceder naquela trama enredada por palavras; porém, quanto à vida e ao curso presente das circunstâncias humanas, estes, simplesmente, acontecem como reféns do imprevisto e, nesse sentido, já que o que não se pode prever também não se pode dimensionar, a vida presentificada seria mais abrangente que as obras ficcionais, porque é surpreendente e inédita. Todavia, em termos relativos, a imaginação constitutiva das tramas ficcionais consegue transferir os momentos históricos e as existências dos homens a outros patamares. E, por desvelar outros territórios e outras perspectivas, por intermédio de uma linguagem plurissignificativa e por imagens aperfeiçoadas do real, transcende os eventos históricos, à proporção que escapa à expectativa dos historiadores, sendo, portanto, inusitada desde o seu ponto de relatividade como um produto histórico e cultural situado.

Sobre esse aspecto, Georg Lukács (2011, p. 118) observa o seguinte:

No espelhamento artístico da realidade, essa relatividade recebe uma forma peculiar. Pois, para ser arte, esse espelhamento jamais pode trazer em sua

manifestação a marca dessa relatividade. Um espelhamento puramente intelectual dos fatos ou leis da realidade objetiva pode admitir abertamente essa relatividade, e deve até fazê-lo, pois, se uma forma de conhecimento se pretende absoluta e ignora o fator dialético da reprodução apenas relativa, isto é, incompleta da infinitude da realidade objetiva, resulta necessariamente em uma distorção da imagem, em algo falso. Na arte, a coisa é totalmente diferente. É evidente que nenhum ser humano figurado na literatura pode conter a riqueza infinita e inesgotável dos traços e exteriorizações que a vida contém. Mas a essência da figuração artística consiste precisamente em que esse retrato relativo e incompleto funcione como se fosse a própria vida, e até como uma vida mais elevada, intensa e viva que aquela da realidade objetiva.

Por conseguinte, a maneira típica de relatividade artística possui a habilidade e a permissão de fornecer predicados à realidade objetiva da vida, tornando-a distinta à proporção que a converte em um objeto de representação com pretensões estéticas e funções pragmáticas estabelecidas. Então, se manifesta uma dissensão entre os fatos vividos e os fatos romanceados. É precisamente nos romances históricos da América Latina que o recurso de apropriação atributiva dos eventos e das personalidades históricas se realizará a contento, com a finalidade de ofertar outras versões acerca dos momentos históricos, à medida que incentiva outros olhares e novas interpretações. De acordo com Fleck (2017, p. 50), as principais características do romance histórico tradicional se constituíram a partir da harmonização com a versão historiográfica oficial dos fatos, com a exaltação das personalidades históricas consagradas, ao passo que essas obras se conformariam como textos esclarecedores dos momentos gloriosos do passado. Contudo, especialmente, com o novo romance histórico latino-americano, os romancistas ousaram enfrentar e contradizer a perspectiva historiográfica e oficial dos principais eventos da história do Novo Mundo, a partir do significativo experimentalismo linguístico e formal no período do *boom*.

Sobre os traços desses romances, temos:

A visão unilateral dos registros efetuados pelos cronistas e conquistadores europeus ganha novas perspectivas nas obras dos romancistas históricos latino-americanos. Estes buscam desterritorializar o espaço imaginário que foi territorializado pela escrita eurocêntrica, assim como foi o espaço geográfico, e, pelas releituras críticas da história, empreendem a reterritorialização com perspectivas do passado no qual o protagonismo não se restrinja aos “heróis sacralizados” pelo discurso historiográfico hegemônico, territorialista e excludente, mas evidencia também a experiência das margens, das vozes silenciadas, das comunidades e dos sujeitos propositalmente silenciados nos relatos oficiais (FLECK, 2017, p. 57).

Tratou-se, portanto, de uma expansão relativa à narração dos feitos históricos, não apenas de uma *reinvenção* da historiografia²⁷, uma vez que as explorações, os silenciamentos, os jogos de poder e as violências não foram meros produtos da imaginação, muito pelo contrário; contudo, como uma estratégia de justificativa de uma suposta missão civilizatória e religiosa, alguns papéis foram trocados, nativos foram categorizados como selvagens e alguns graves feitos foram silenciados, porque não poderiam, em última análise, serem passíveis de alguma justificativa procedente. Dessa forma, com alguns acréscimos e seleções, os cronistas elaboraram parte do discurso historiográfico hegemônico, o qual se readaptou, por outros caminhos, à investigação crítica do romance, pautada na inserção de outros modos de contemplar o passado.

Especialmente, com as inovações e com as reavaliações propostas pelo novo romance histórico latino-americano, outros recursos de narrar os eventos passados, como a paródia, a intertextualidade e a polifonia, permearam a forma do romance, com o intuito de expandir o horizonte de perspectivas sobre um dado episódio histórico. E, essas estratégias de rerepresentação do passado são propriamente barrocas:

Espaço de dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. Na carnavalização do barroco insere-se, traço específico, mescla de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro [...], isto é, como indica Bakhtin, a palavra barroca não é só o que figura, mas também o que é figurado, é o material da literatura (SARDUY, 1979, p. 170).

De acordo com o que foi pormenorizado no capítulo anterior, a estética barroca se dedicou a representar a realidade, não pelo paradigma do equilíbrio e da clareza, porém por um cenário de ambiguidades, desmedidas e sugestões, com a finalidade de promover a impressão de um mundo caótico, ou seja, às avessas. E, para tanto, as formas da pintura, os aspectos da linguagem, as condutas sociais e – até mesmo – a convencional concepção da realidade foram posicionados de um modo invertido, instaurando, inevitavelmente, reflexões, questionamentos e outros modos de perceber a realidade.

²⁷ Reconhece-se, mais uma vez, que o discurso histórico não é inventivo, ou seja, passível de reinvenção; contudo, como será proposto mais adiante, a abordagem ficcional de determinados episódios históricos promove uma reformulação criativa relativa às narrativas históricas oficiais.

E, tendo em vista que a inauguração reflete a introdução de algo novo, mais uma vez, a abertura de uma perspectiva sobre o mundo se fez presente. Logo, se manifestam as outras vozes (polifonia) e o diálogo entre essas vozes (intertextualidade), a fim de que a percepção acerca do mundo circundante seja aprimorada, ou melhor, amplificada. Com respeito ao novo romance histórico latino-americano, a polifonia, a paródia e a intertextualidade se constituíram como elementos fundamentais à iniciativa de ofertar outras versões do passado, por intermédio de uma realocação de papéis e de entendimentos relativos aos grandiosos eventos da história: os heróis se mostraram indivíduos vulneráveis à ambição e condescendentes com atitudes cruéis e os selvagens se exibiram como formadores de comunidades que possuíam ciência, arte e cultura à sua maneira. Sendo assim, ao invés de se harmonizar com a narrativa histórica convencional, o romance histórico propõe uma revalidação do passado, por meio da inclusão de todas as vozes em contraponto. E, por se dedicar à reordenação de uma perspectiva de mundo, mediante a apropriação crítica e satírica relativa à disposição dos jogos de poder sociais, as produções latino-americanas são essencialmente barrocas, uma vez que tudo o que se refere à cosmogonia americana se encontra dentro do barroco (CARPENTIER, 1972, p. 61-62). Ainda sobre esse aspecto de reescritura irônica e irreverente do passado, como uma herança do barroco, temos:

Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, o novo romance histórico se distancia de forma deliberada da historiografia oficial pela reescritura irônica e paródica, quando não irreverente, da história conhecida. Assim, a ficção se aproxima da hipérbole e do grotesco, apoiando a criação linguística em anacronismos e pastiches, rompendo com crenças e valores já estabelecidos (FLECK, 2017, p. 69).

Sendo assim, o novo romance histórico latino-americano, ao promover uma outra versão dos fatos, entrega uma espécie de *verdade* sobre dado momento histórico, em especial, uma perspectiva de verdade, ou seja, um elemento extraído da realidade, o qual – até então – se mantivera discreto, associado com as lacunas e os implícitos pertencentes às narrativas históricas oficiais; contudo, acessível a uma investigação percuciente atrelada ao projeto estético e ideológico dos romancistas da modernidade. Nessa acepção, seria oportuno concluir que os romances históricos latino-americanos estabeleceram a *reinvenção* da história? Especialmente, se considerarmos a teoria pós-moderna da metaficção historiográfica, não haveria, propriamente, o que ser reinventado, tendo em vista que, de acordo com essa corrente teórica baseada nos estudos de Hayden White (1978) e Linda Hutcheon (1991), história e literatura seriam compreendidas como

produtos de linguagem ou construtos linguísticos convencionalizados em sua forma narrativa, nos quais:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio dá afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua pretensão à verdade (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Dessa maneira, se um discurso se equipara ao outro, não haveria o que ser reinventado, somente o que ser nivelado em termos de mecanismos para a obtenção relativa à pretensão da verdade. Nesse segmento, a verdade poderia ser oriunda de uma disposição imaginária ou de uma disposição pautada na objetividade, considerando que a primeira gênese jamais poderá ser verificada, à proporção que a segunda é comprovada por documentos e registros. Como resultado, a primeira proposição de verdade seria irrestrita, já a segunda seria pontual e, por esse lado, haveria um desnivelamento, uma vez que a escrita baseada na fabulação não poderia se conter em uma narrativa comprometida com os vestígios indubitáveis de realidade. Sendo assim, apesar de história e ficção se apresentarem sob a forma discursiva imbuída de significações, não se constituem como construções linguísticas semelhantes a ponto de serem intercambiáveis por meio de uma equiparação, dado que esses discursos resguardam especificidades essenciais.

Aliás, como foi mencionado anteriormente, conforme Luiz Costa Lima (2006), a narrativa literária é essencialmente porosa, uma vez que é plurissignificativa, transtemporal e permeável a promover imagens e versões inusitadas das circunstâncias humanas, já o relato historiográfico é concebido por uma perspectiva de aporia, porque não é facultada, ao historiador, a possibilidade de invenção ou de inserção de elementos fabulativos na escrita dos fatos históricos, ainda que possa ocorrer um exercício de interpretação e de seletividade crítica acerca desses fatos.

Logo, se, por um lado, história e literatura se estabelecem como discursos que compartilham a tendência à avaliação das condições sociais e históricas dos homens, por outro lado, são essencialmente distintas quanto ao *modo* e a *finalidade* pelos quais essas investigação e interpretação da realidade acontecem: enquanto a história elabora um testemunho de uma realidade passada, com o intuito de driblar o esquecimento e notabilizar as personalidades insignes de cada período; a literatura promove a reformulação do mundo, a partir da confecção de uma realidade aparente e, por isso,

propicia olhares, imagens e versões aptas a rerepresentar a realidade circundante. Particularmente, considerando as pretensões do novo romance histórico latino-americano, temos: “[...] a tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como um simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta muitas vezes desmistificante” (LIMA, 2006, p. 289).

Sendo assim, retomando o questionamento relativo à capacidade de uma reinvenção, proposta pela literatura, dos constituintes da realidade histórica: não seria propriamente uma reinvenção, no sentido de reelaboração dos fatores pertencentes a uma realidade passada, pois o passado, em sua plenitude, não pode ser reelaborado por uma atitude situada no presente. Contudo, os episódios históricos, como uma produção cultural humana, podem ser reapresentados e ressignificados pela iniciativa ficcional, a qual dispõe de uma perspectiva particular de verdade, ainda que esta não possa ser comprovada por critérios objetivos.

E, com relação à vida de nossa ilustre personagem, Catalina de Erauso, somente conservando as fronteiras entre as duas perspectivas de apreciação da condição humana, ou seja, a histórica e a literária, que a trajetória existencial dessa célebre personalidade barroca revigora a espinha dorsal de sua trama existencial posta em narrativa: a ambiguidade. Afinal de contas, é como consequência das singularidades estruturais e metodológicas que a narrativa literária e o relato histórico conseguem se especializar, se particularizar e se aprofundar, cada um à sua maneira, nas apropriadas versões das ações humanas. Sendo assim, essas duas esferas de investigação das condutas humanas se apresentam como duas formas legítimas de driblar o esquecimento, entretanto, cada uma dispõe de uma conformação específica para isso. E, por serem esferas relativas do saber, uma vez que envolvem o exercício de reflexão e a iniciativa de interpretação, não interpõem “verdades absolutas”, porém, simplesmente, viabilizam apreciações genuínas acerca da realidade. Novamente, retomando a vida irreverente de Catalina de Erauso, os elementos factuais e os acréscimos novelescos se interpõem, configurando a complexidade e a hesitação perante uma existência verificável, contudo, aparentada a uma personagem imaginária. E, é justamente no entrelugar histórico e ficcional, em que cada margem desfruta de uma composição e funcionalidade específicas, que a autobiografia adquire contornos multifacetados e vacilantes.

Ao ter em conta que, como foi discutido no capítulo anterior, os momentos existenciais da vida de uma noviça prófuga se tornaram capítulos de uma obra

autobiográfica, em virtude de uma solicitação de uma confissão, a fim de ofertar uma justificativa pública de grandes feitos, a composição autobiográfica de sua existência pode se constituir como uma dramatização, uma vez que nossa personagem era afeita a máscaras, a encenações e ao teatro. Sendo assim, é interessante observar o sentido dramático, ou seja, conflituoso e espetacular dessa existência posta em narrativa, com a pretensão de investigar a conversão de uma vida em obra artística, ou seja, compreender a adaptação de uma realidade existencial histórica à forma artística, em especial, ao romance histórico. É o que discutiremos a partir de agora.

5.2 Entre os fatos e a ficção na representação romanesca da vida de Catalina de Erauso

A exposição autobiográfica concernente à vida de Catalina de Erauso se converteu em ponto de partida para a confecção de peças teatrais²⁸, de romances, de filmes²⁹, de *comics* históricos³⁰ e – até mesmo – de músicas instrumentais³¹. Com efeito, frente às distintas manifestações e linguagens artísticas que viabilizam outras versões e outros olhares acerca da história de uma vida, é permitido considerar a permeabilidade artística de uma trajetória existencial marcada pela irreverência e pelo caráter sugestivo.

Em relação à forma do romance histórico, a vida da freira-soldado foi adaptada à narrativa romanesca da escritora e socióloga chilena, Juanita Gallardo (Santiago, 1952), intitulada *Confesiones de la Monja Alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso*, publicada em 2005, pela editora Seix Barral. Primeiramente, com o propósito de proporcionar uma leitura mais embasada da obra, especialmente, tendo em vista a reapresentação de nossa personalidade histórica, Catalina de Erauso, é indispensável

²⁸ Além da famosa comédia de Juan Pérez de Montálban, existe uma peça teatral completa na plataforma do *Youtube*, intitulada “La Monja Alférez”, encenada em 2013, pelo Centro Dramático Nacional, de autoria de Domingo Miras.

²⁹ Uma das notáveis produções cinematográficas acerca da vida de Catalina de Erauso foi o filme direcionado por Emílio Gómez Muriel, em 1944. Ademais, em 1987, a trajetória existencial da noviça prófuga também ganhou as telas do cinema, sob a direção de Javier Aguirre Fernández.

³⁰ Trata-se de um *comic* produzido Alicia Vallina e Joan Molina, publicado pela Cascaborra em 2022.

³¹ O músico Miguel Linares elaborou uma trilha sonora específica para o espetáculo concernente à existência de Catalina, realizado em 2013, pelo Centro Dramático Nacional.

aludir ao projeto estético de uma autora afeita a romancear personalidades e eventos históricos.

Em uma matéria jornalística disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional do Chile (como consta anexa neste trabalho), Juanita Gallardo foi convidada a esclarecer a sua “rota literária”, ou seja, como, aos poucos foi se tornando uma ficcionista. E, ao passo que a escritora lembrava os livros da infância, proferiu um reconhecimento aliado às indagações relativas às interposições entre realidade e ficção, já que afirmou que o acesso ao mundo imaginário das palavras, por meio da leitura, atuou como um percurso de fuga de uma realidade insuportável.

Sendo assim, já se anuncia um entendimento relacionado à potencialidade das tramas literárias em propiciar uma versão mais favorável dos referentes circundantes, algo que, à sua maneira, inspirará a iniciativa da romancista em provocar versões alternativas aos relatos históricos oficiais, afinal de contas, em uma entrevista jornalística, referente à publicação de seu romance *Herencia de Fuego* (2003), declarou o seguinte: “[...] Si fuera historiadora, creo que no sería capaz de escribir novelas. Tendría tal miedo, tal respeto que me paralizaría” (ERCILLA, 2003, p. 76). Apesar disso, a romancista chilena realiza uma imersão documental e investigativa³², com a finalidade de atribuir uma verossimilhança respaldada aos textos, de modo semelhante à iniciativa de pesquisa dos historiadores. E, como dito anteriormente, cada esfera do conhecimento e das interpretações das ações humanas possui as suas especificidades, não podendo ser intercambiáveis, pois a imaginação é simpática à fluidez, enquanto a escrita objetiva da história é orientada pelos limites dos fatos.

Contudo, ainda na mesma entrevista, Juanita Gallardo admitiu, quanto ao modo de abordar os constituintes históricos em suas obras, que não encara com seriedade os textos provenientes da historiografia, uma vez que, à maneira de Hayden White, considera que a história é literatura e, talvez, essa compreensão haja sido firmada ao se deparar com a autobiografia atribuída à Catalina de Erauso, oriunda do século XVII, uma vez que, em outra entrevista, chegou a declarar: “[...] siempre había escuchado de la 'monja alférez', y me imaginaba que era, no sé, amiga de la sargento Candelaria en la Guerra del Pacífico.

³² Inclusive, no “Epílogo” do romance, consta o percurso relativo às origens do relato autobiográfico atribuído à Catalina de Erauso, além das conjecturas acerca da autoria do texto, o que indica a iniciativa de pesquisa da romancista.

En algún momento empecé a buscar material, y me encontré con las confesiones de ella. Me pareció insólito, súper novelesco” (EL MOSTRADOR, 2006). E, talvez, por esse palpite, o subtítulo do seu romance histórico se adjective como a “verdadeira” história de Catalina de Erauso.

É precisamente devido ao amplo conjunto de alternativas, propiciado pelos recursos ficcionais e imaginativos, que a escrita literária adquire uma bússola de percepção que a faz chegar além dos horizontes do meramente factual. Dessa forma, é realmente, tentador entrever a literatura como uma narrativa ornamentada perante o discurso histórico periódico e, por essa via de análise, a literatura já seria distinta da história, uma vez que uma seria incontível diante da outra. E, por essa razão, uma obra ficcional, como um romance histórico, jamais poderia corresponder ao critério objetivo de verdade factual, dado que se encontra permeado por seres, personagens e sentimentos imaginários; entretanto, mais uma vez, é permitido à obra literária fornecer *outro tipo de verdade*, por meio do conhecimento, do reconhecimento e dos efeitos de sentido promovidos pelo texto.

Por conseguinte, disponibilizar uma verdade histórica, guiada por um levantamento documental e por um exercício de interpretação condizente com os fatos, realmente, pode ocasionar um efeito paralisante no romancista, o qual não se contenta com as fronteiras do mundo real para confeccionar as dimensões de seu mundo imaginado, dado que o escritor literário, entre outras pretensões, procura descortinar o que está implícito, promovendo outras visões, ou seja, revelações. E, não foi à toa que, Georg Lukács, ademais de correlacionar o romance com a *produtividade do espírito*, também o encarregou da manifestação da *totalidade oculta da vida*. Por essa perspectiva, à proporção que a narrativa historiográfica tende a ser conivente com a explicitação de um passado, por intermédio dos fatos históricos, o discurso literário transcende as expectativas da realidade observável, sublinhando aspectos clandestinos de um passado histórico, especialmente, no que diz respeito à conformação do projeto estético pertencente ao novo romance histórico latino-americano:

Una historia de grandes figuras y grandes hazañas, una épica histórica, despierta sospechas no sólo por sus grandes cuadros generalizantes y neutralizadores de la diversidad histórica, sino por el murmullo, por el susurro silenciado que parece resonar en cada una de sus explicaciones, La nueva novela histórica, haciendo uso de las fuentes propiamente históricas, recupera

el cotidiano, la figura de hueso y carne, las voces silenciadas de los subalternos, de las minorías étnicas, de las mujeres (PIÑA, 2001, p. 180)³³.

Sendo assim, é compreensível que o romance histórico pareça mais verdadeiro, no sentido estabelecer contornos mais percucientes, ao elaborar um retrato do passado, se comparado com a narrativa historiográfica oficial, a qual, graças às reapresentações dos episódios históricos pela escrita ficcional, entre outras motivações sociais e ideológicas, está passando por um processo de revisão constante, porque, ainda que sejam duas instâncias de reflexão distintas, a literatura e a história se nutrem mutuamente, a partir de suas fontes (PIÑA, 2001). E, qual seria uma das principais fontes de narratividade compartilhada pela historiografia e pelo discurso literário? A complexa vivência humana em um mundo caótico e abandonado pelos deuses da Antiguidade, porque, a partir da abertura concernente à perspectiva da realidade e da emancipação simbólica dos mortais, perante os deuses, os homens precisaram não apenas fazer a própria história, porém, registrá-la nos arquivos e acentuá-la pela imaginação.

E, particularmente, no que concerne à história, posta em narrativa, de uma vida, como a autobiografia, o aspecto testemunhal acompanha a projeção de uma imagem refinada de alguma personalidade, ainda mais no fabuloso caso de uma monja prófuga que, com o intuito de escapar das punições plausíveis por seus atos, confeccionou um relato heroico, com nuances novelescas, de suas aventuras e desventuras no continente americano. Essa autobiografia foi acomodada à proposta de romance histórico providenciada por Juanita Gallardo. A autora chilena, como confessou em entrevista, é afeita a rerepresentar personagens femininas históricas marcantes, conferindo-lhes uma outra versão, dado que, em suas palavras: “[...] Escribo desde el hoy; me interesa lo que puedo decir de otra manera desde el presente” (EL MOSTRADOR, 2006).

Por conseguinte, a trama literária tecida nas obras de Juanita Gallardo possui a disposição de avaliar o passado histórico com as lentes do presente, viabilizando, assim, outros modos de conceber determinado período histórico, a partir de uma extensa investigação documental atrelada aos recursos composicionais desvencilhados da ficção.

³³ É preciso reconhecer que a aparência de “verdade” disposta nos romances históricos, particularmente, no que diz respeito à exploração das consciências e das vozes oprimidas e silenciadas, por determinado contexto histórico, se apropria dos documentos oficiais, de maneira a realizar conjecturas e suposições acerca de um passado, à proporção que lhe atribui outros sentidos, a partir de uma reflexão social localizada no presente momento da gênese de uma obra; isto é, o romance histórico é propositivo, porque realiza uma retificação dos episódios históricos do passado, mediante a disposição de imaginários atuais.

Com respeito às *Confissões de Catalina*, um artigo respectivo ao lançamento da obra, publicado em 2005 (anexo), declarou que o romance continha o mérito de esmiuçar o caráter psicológico, subjetivo, de uma personalidade histórica, em destaque, por sua rareza, em especial, as contradições de gênero, supostamente, experimentadas por Catalina, o que, aliás, é um tema da contemporaneidade e, por isso, é viabilizado pelo projeto estético de Juanita, o qual se caracteriza por recontar os episódios históricos sob a égide das percepções do presente.

Então, por incrementar os conteúdos e os temas dos registros históricos, se colocando, às vezes, como mais “verdadeiro”, no sentido de mais convincente e mais coerente que a própria historiografia oficial, pois o romance, que acompanha os homens desde o princípio dos tempos modernos, desempenha um ofício especular, no sentido de dar a ver, ou seja, de implementar descobertas e revelações e, não apenas, se delimitar por provas e registros de uma época: “[...] descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance” (KUNDERA, 2009, p. 13).

Dessa maneira, o novo romance histórico latino-americano visa ao enfrentamento com os relatos históricos oficiais, se instaurando como mais “verdadeiro” do que estes, em virtude de permitir que as lacunas, os silenciamentos e os implícitos das histórias dos grandes heróis sejam desvelados, por intermédio da inserção de outros documentos, de outras vivências, de outras participações, de outras situações e de outras sensibilidades. Por consequência, com a pretensão de fazer justiça a determinado passado, o novo romance histórico latino-americano se arvora como o legítimo portador de uma fisionomia integral de ilustres personalidades históricas ou de eventos históricos determinantes. Porém, não nos esqueçamos de que se trata de uma construção imaginária, em última instância, sendo assim, não correspondente a uma realidade cartesiana.

Sendo assim, ao se posicionar como uma alternativa mais coerente à representação expandida de determinado evento ou personalidade históricos, a narrativa romântica propõe um conhecimento, ou melhor, um desvendamento de algum aspecto implícito dessa realidade, pois: “[...] a forma artística nunca é uma simples cópia mecânica da vida social” (LUKÁCS, 2011, p. 135). E, ainda com respeito à rerepresentação da vida dos indivíduos históricos:

Esses traços essenciais, esses aspectos constitutivos mais importantes da vida, têm de aparecer em uma nova imediaticidade, criada pela arte, como traços e conexões pessoais únicos de homens concretos e situações concretas. Mas essa produção de uma imediaticidade artística nova, essa reindividualização do universal no homem e em seu destino é justamente a missão da forma artística (LUKÁCS, 2011, p. 119)

Sendo assim, seria adequado compreender que uma das missões da forma artística é propor a reinauguração das vivências e das ações humanas situadas em um passado histórico, mediante a produção de uma imediaticidade artística nova. E, é justamente por esse descompasse ocasionado pela novidade, ou seja, o desencontro entre o que foi e o que pode haver sido, o que, mais uma vez, estabelece as fronteiras de atuação específica entre a história e a literatura. Se, por sua vez, a historiografia prioriza a documentação factual, a escrita ficcional aposta na sugestão inerente à efetivação dos efeitos e das leituras imediatas – não no sentido da imprudência – contudo, significando a urgência de abertura a outras interpretações, propiciadas por outras versões. Sobre essa perspectiva e considerando a natureza do romance, temos:

Na verdade, é preciso compreender o que é um romance. Um historiador conta acontecimentos que se passaram. Por outro lado, o crime de Raskolnikov nunca existiu. O romance não examina a realidade, mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Os romancistas desenham o *mapa da existência* descobrindo esta ou aquela possibilidade humana (KUNDERA, 2009, p. 46, grifos do autor).

É por isso que a narrativa romântica é propositiva de novos olhares, de novos conhecimentos e, particularmente, no que concerne ao novo romance histórico latino-americano, novas interpretações sobre os episódios e os personagens cruciais da *Conquista* e das guerras pela Independência, pois, recordemos de que o conhecimento é a única moral do romance, no sentido de legitimar outras perspectivas de determinados personagens e situações históricas e, dessa maneira, inaugurar a própria verdade em um panorama histórico reinaugurado. Tendo em vista, portanto, que “[...] o romancista não é historiador e nem profeta: ele é explorador da existência” (KUNDERA, 2009, p. 47), vejamos como a existência histórica de Catalina de Erauso foi explorada pelas linhas ficcionais de Juanita Gallardo.

No prefácio de *Confesiones de la monja alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005), há uma curiosa advertência: “[...] al igual que en la vida en que vivimos, en las páginas siguientes hay un juego constante entre realidad y ficción” (GALLARDO, 2005, p. 09), a qual aproxima as vivências cotidianas das tramas

ficcionais, sob uma perspectiva de *permeabilidade* entre essas duas esferas de atuação humanas. E, de acordo com as palavras de Antonio Candido (1995), ninguém conseguiria passar um dia inteiro sem se entregar a alguma espécie de fabulação, pois: “[...] não há homem, não há povo que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (p.174), o que fundamentaria a presença de elementos imaginários na vida cotidiana.

Especialmente, no que concerne aos tempos modernos, a inserção de elementos imaginários, ou seja, não comprovados por documentação apropriada, ou não atestado por vias objetivas, está se tornando cada vez mais frequente, uma vez que de um modo semelhante ao período barroco, estamos, à nossa maneira, imersos em uma sociedade do espetáculo, em que as aparências convincentes precisam ser mantidas e compartilhadas, com a finalidade de aliciamento de um público específico, o que acentua a condição dramática do homem moderno imerso em uma realidade de expectativas sob medida, na qual ele precisa emoldurar-se para ser visto e reconhecido. Esse processo de correspondência com os anseios do mundo, perpassa por projeções, edições e, particularmente, pelo acréscimo de recursos de fabulação, de forma a implementar a necessária ilusão de uma vida “heroica” aparente e, sendo assim, digna de prestígio social.

E, tendo em vista tudo o que já foi discutido anteriormente sobre o texto autobiográfico atribuído à Catalina de Erauso, sabemos que houve uma composição criativa da trajetória de sua vida, com o intuito pragmático de receber recompensas da Coroa Espanhola e da Igreja Católica. Sendo assim, há uma semelhança, no sentido de uma possibilidade de identificação e de reconhecimento, entre as páginas do romance histórico e a vida cotidiana, uma vez que, resguardadas as especificidades próprias de cada contexto histórico, compartilhamos uma conjuntura espetacular. Novamente, não nos esqueçamos de que o romance examina os meandros da existência humana, sendo, portanto, uma via de conhecimento e de reconhecimento, pois a “[...] a razão de ser de um romance é manter o “mundo da vida” uma iluminação perpétua” (KUNDERA, 2009, p. 23).

Então, por quais maneiras a trajetória existencial da freira-soldado foi iluminada pela narrativa romântica da autora chilena? De uma forma principal e, produtora a apresentar um aspecto implícito no texto original, em outras palavras, a vivência interior da personalidade histórica é explorada e esclarecida pelo romance histórico. Com relação à estruturação da obra, o romance se divide em breves capítulos que tratam dos principais

episódios da trajetória existencial da personagem principal, Catalina de Erauso, os quais são narrados por uma voz narrativa observadora e onisciente, dado que conhece os estados de espírito, os pensamentos e as opiniões da freira-soldado, ofertando aos leitores um retrato de subjetividade.

Por exemplo, no primeiro capítulo, intitulado *La Confesión*, é delineado um perfil de vulnerabilidade de nossa heroína controversa, o que, por seu turno é contrário à imagem novelesca confeccionada pela autobiografia, especialmente, no episódio referente à tomada da bandeira, no qual a autora continuou golpeando à infinidade, mesmo sendo transpassada por três flechas e uma lança (V.Cap.02). Contudo, na versão romântica, nenhuma presença conseguiu maior reverência, admiração e desfalecimento da monja-alferes que o bispo de Guamanga:

Todo indica que se trató de uno de esos instantes de debilidad conocidos incluso por los hombres más valerosos. Lo cierto es que estaba arrodillado sobre la capa negra que acababa de extender a los pies del Obispo de Guamanga y sin muchas ganas le narraba las desventuras sufridas ahora último, cuando de improviso tuvo la ocurrencia de alzar la vista. Los ojos que encontró eran de un azul, pálido que lo llevaron a sentirse como un niño frente a Dios y a sus oídos comenzó a llegar el estruendo de los querubines y los trompetazos que anunciaban el Juicio Final. Entonces, por alguna parte del cuerpo se le metió la idea de que acaso el infierno fuese peor que este mundo y justo en ese instante los ojos celestes lo miraron desde el fondo de un amor abismal que le hizo perder el sentido de la realidad palpable y de un tirón lo dijo todo (GALLARDO, 2005, p.11)

Esse gesto de submissão da personagem, a qual se encontra ajoelhada perante a autoridade religiosa, ademais de intrigante – considerando o ímpeto animoso da personalidade histórica, descrito nas breves linhas do relato autobiográfico – é simbólico, uma vez que a veneração às principais instituições de poder do período, ou seja, à monarquia e à Igreja, nessa ocasião, representada pela figura do bispo, foi uma das estratégias artificiosas de Catalina de Erauso para escapar das possíveis punições por seus crimes e por sua conduta desmedida. Sendo assim, de modo semelhante ao texto original, o romance reinsere o aspecto conflituoso da cultura do barroco, caracterizado pela iniciativa de liberdade sitiada pelas molduras sociais impostas. E, nesse sentido, tanto a personagem histórica, quanto a sua versão ficcional tropeçam nesses moldes estabelecidos e se colocam como seres vulneráveis, a depender das solicitações e dos ordenamentos institucionais, com a finalidade de, por meio da correspondência de expectativas, ou seja, pela obediência e devoção, pudessem receber proteção, recompensa e acolhimento.

Além disso, é oportuno perceber que essa vulnerabilidade é fundamentalmente expressiva e dramática, pois seria necessário que as figuras de autoridade a percebessem como uma figura desnorteada, frágil e arrependida, com o propósito de viabilizar o perdão e o amparo indispensáveis à salvação de uma alma. E, mediante a confecção desse cenário, as influências das instâncias de poder seriam revigoradas, uma vez que a religiosidade e o patriotismo transformaram o vinho em água, isto é, uma fora da lei irascível em uma monja aclamada pela sociedade, à proporção que Catalina de Erauso salvara a própria pele das eventuais sentenças punitivas. Em um trecho do romance, temos acesso ao estado de apreensão da personagem ao se encontrar sob a vigilância do bispo Augustín de Carvajal, à medida que reflete sobre a incumbência que lhe fora dada: relatar a história de sua irreverente vida:

Mira con detenimiento a su alrededor, convencido de que en este lugar vivirá un tiempo largo. Luego de meses huyendo de un sitio a otro y de haberse acostumbrado a dormir donde lo pillara la noche, la alcoba de la casa de un obispo no está mal. Jamás dispuso de un cuarto tan pulcro y amplio y lo va a disfrutar. Hasta ayer, cuando confesó su real estado, le temía a la horca destinada a los asesinos, pero ahora, sentado frente a la mesa donde puso sus nuevos útiles de trabajo, se pregunta si la hoguera que purifica a los grandes pecadores es un peligro verdadero o si solo habrá sido utilizada como una amenaza por el Obispo. Sea como fuere, lo único cierto es que deberá escribir y esto no va a ser fácil. Han transcurrido muchos años desde la última vez que tomó la pluma para algo distinto a estampar su firma y teme haber perdido la facultad de unir letras, palabras y frases. Un temblor de huesos le recuerda que justo ahora necesita más que nunca hacerlo bien (GALLARDO, 2005, p. 14)

Essa imagem de desassossego, perante uma ocasião em que escapar não seria uma opção, é um dos valiosos acréscimos que a narrativa romântica oferece ao relato autobiográfico, uma vez que a perspectiva interior, pertencente ao enigmático e truculento herói da Conquista de outrora, é desvelada por um narrador perscrutador e detalhista, ao evidenciar as sensações de impotência e de hesitação, ademais dos sentimentos de medo e angústia, inerentes ao contexto de quem tropeçou, anteriormente, com as palavras e esclareceu em demasia, o que deveria ser um segredo por toda a existência. Sendo assim, por meio do romance histórico, temos além do caráter de fragilidade e de infalibilidade de Catalina de Erauso, a sua *humanização*, ainda que a trajetória inesperada de sua vida fosse abordada por um viés lendário e glorioso.

Ademais, a partir dos pormenores dos estados de espírito e de consciência da personagem, há uma oportunidade de *reconhecimento* e de *identificação* com o público leitor, uma vez que, dadas as circunstâncias, qualquer indivíduo que estivesse ocupando o lugar da noviça prófuga, naquele momento, seria passível de sentir medo e desconcerto

por uma perspectiva de futuro incerta e ameaçadora. Entretanto, como uma adequada nuance do aspecto picaresco manifestado na personagem histórica, a personagem ficcional seleciona meios estratégicos e astuciosos para ludibriar as determinações das instâncias de influência social:

Bota el aire de los pulmones y **contempla las letras**, absorto en las volutas y recovecos de cada una de ellas. Ya tiene el encabezamiento de su obra. Ahora le resta ser cuidadoso para disponer los hechos de modo de salir favorecido. Nota que el sol pronto se extinguirá, pero no se decide a prender la candela, abstraído en los recuerdos, **perdido en el intento de separar las cosas y calibrar la peligrosidad de cada palabra**, deseoso de sobrevivir al actual trance de la mejor forma (GALLARDO, 2005, pp. 14-15, grifos nossos).

Considerando o trecho em destaque do romance, é notório o entendimento, por parte da personagem enclaustrada, de que a maneira mais viável de conseguir reverter a situação a seu favor seria mediante uma ponderação acerca dos significados e das prováveis interpretações das palavras, ademais da seleção correspondente aos fatos que iria detalhar e ornamentar e; aos fatos que iria abandonar, propositalmente, ao esquecimento. E, nesse sentido, nos é apresentada uma consciência perspicaz, apta à instrumentalização associada às regras do jogo e das convenções sociais – os quais se pautavam, em significativa medida, na retórica discursiva para a persuasão satisfatória das massas, especialmente, quando consideramos a cultura do Barroco – com a finalidade de corresponder às expectativas da Igreja e da Coroa Espanhola, ou seja, a personagem pensativa estava articulando maneiras de calibrar o discurso sobre a sua vida, de modo que este coubesse no justo molde das expectativas e exigências das esferas de controle vigentes.

Logo, a narrativa ficcional se encontra com as pretensões pragmáticas referentes ao relato autobiográfico, no qual se encontra a breve e elucidativa declaração, da monja-alferes, de que estaria disposta a realizar tudo o que estivesse ao seu alcance para se salvar. E, a edição artificiosa do texto seria um elemento imprescindível para a efetivação dessa pretensão. No romance, temos em tons refinados, a imagem do caráter astucioso da personagem, o que dispõe a produção de duas versões concernentes a sua trajetória existencial: a primeira de maior proporção, destinada ao registro de suas memórias íntimas e a segunda seria uma versão especial, em outras palavras, compacta a ser entregue para o bispo e para as outras autoridades. E, nessa decisão, temos uma perspectiva crítica e – até mesmo – satírica com relação ao gênero *autobiografias de monjas*.

Tradicionalmente, essas autobiografias escritas por freiras compunham parte da literatura mística, com a finalidade de legitimação, vigilância e institucionalização das experiências extrassensoriais ou sobrenaturais manifestadas pelas religiosas, cuja expressividade inaugural se deu com a publicação do livro da *Vida* de Santa Teresa de Jesus. Em linhas gerais, a monja era orientada a escrever sobre as suas memórias, com a finalidade de detalhar como atenderam ao chamado religioso e, assim, puderam ter revelações e experiências com o divino. Esse relato de vivências passadas era apreciado por um padre confessor, o qual poderia realizar edições no texto, ou censurá-lo, caso este fosse contraproducente quanto à evangelização e ao fortalecimento da fé.

Então, o que se encontra perceptível no romance, ademais da semelhança do gesto (entregar suas confidências ao confessor, mediante um processo de escrita por mandato) é a imagem de sagacidade que temos da personalidade interior de Catalina de Erauso: em lugar de escrever conforme as formalidades da situação, a monja-alferes optou, por mais uma vez, ludibriar as regras do jogo, estipulando um código de conduta próprio, dado que deliberadamente decidiu fazer duas versões de sua autobiografia; uma agradável aos olhos das autoridades religiosas e passível de bonificações e uma em que as memórias poderiam fluir de um modo despreocupado, a qual funcionaria como o material bruto a ser lapidado para a versão ajustada aos moldes esperados.

Sendo assim, mais uma vez, a noviça prófuga parece se colocar mais um disfarce, mais uma máscara sobre o conjunto da sua vida, o que, novamente, sugere a sua condição poética e teatral, tanto da personalidade histórica, quanto da personagem literária: “[...] Así querría ser ella como las mariposas que despistan a sus predadores aparentando ser otra cosa” (GALLARDO, 2005, p. 20). Nesse sentido, além da postura de dissimulação como critério de fuga, ambas se encontravam afinadas com a encenação de uma vida heroica, ou seja, digna de ser publicada e prestigiada.

Com relação à perspectiva de vaidade inerente ao retrato interior da representação ficcional de Catalina de Erauso, os seguintes trechos do romance foram selecionados:

Transformado en un hombre capaz de sobrevivir cualquier catástrofe, ahora el espejo de su vanidad le mostraba una nueva meta: ser rico. Se acordó de la cuñada de Lasarte, esa que en Lima le había pedido que se fuera al Potosí a juntar dinero para casarse, y le encontró razón. Un hombre de su temple tenía que irse al Potosí, donde la plata manaba de los cerros como agua de vertiente y las cornucopias llenas de monedas crecían de los árboles como racimos (GALLARDO, 2005, p. 113).

Su crimen consistía en haber escapado innumerables veces de las manos de la justicia del Rey para asilarse en una iglesia, de donde, para mayor daño del prestigio de los alguaciles, se hacía humo. Volvió a sentirse orgulloso de ser tan importante como para que se hubiesen dado el trabajo de hacer su retrato, copiarlo quién sabe cuántas veces y repartirlo por las ciudades y pueblos. Después de este examen de conciencia robó un caballo, que más tarde supo era del alcalde, y partió (GALLARDO, 2005, p. 137-138).

Em um primeiro momento, se configura uma presunção que se encontra atrelada à postura de cobiça, por parte das crenças de expressiva parte dos colonizadores espanhóis, com respeito à promessa de prosperidade financeira e social, a partir da comercialização de metais preciosos provenientes das terras americanas. Sobre esse aspecto, no relato autobiográfico, mais especificamente, no capítulo IX, há a menção de um rio dourado, nas margens do qual seria possível encontrar infinitas pedras de ouro. Logo, é apresentada historicamente e representada ficcionalmente a concepção relativa à abundância do Novo Mundo, o qual por distintas manifestações discursivas se conformava como um lugar afeito à projeção de uma vida aperfeiçoada e gloriosa.

Conforme foi pontuado no capítulo anterior, a monja-alferes autobiografada possuía significativa habilidade para as trocas comerciais, o que aponta para um fascínio por uma condição de vida de relevância social, o que corrobora com a tonalidade interior relacionada com a ambição por alcançar postos privilegiados. E, obviamente, essa ascensão apenas seria possível, uma vez que ela ocupara um papel social masculino.

Além disso, outra nuance relativa à presunção da personagem ficcional se encontra na satisfação ao contemplar a sua astúcia em conseguir despistar as eventuais penalidades por seus delitos, ao ser constantemente protegida pelas autoridades eclesiásticas. Aliás, em um tom burlesco, a monja-soldado se enaltece ao perceber que está adquirindo alguma fama, ainda que, no contexto em questão, seja uma fama negativa. Entretanto, o que parecia importar era o fato de que muitas pessoas conheceriam seu retrato e seu nome, o que sinaliza a predisposição de Catalina de Erauso ao espetáculo, ou seja, à alguma forma de comoção social.

Sobre esses aspectos relativos à confecção de um retrato de Catalina de Erauso, é oportuno fazer um comentário relacionado com a controversa pintura atribuída a Francisco Pacheco (1630). De acordo com o que se encontra exposto, no capítulo anterior, não é possível determinar com um grau suficiente de certeza quem foi o autor da pintura,

pois há pesquisadores que defendem que a verdadeira autoria da obra seria de Juan Van der Hamen. Na primeira situação, é preciso considerar o seguinte:

Las menciones sobre el retrato de Erauso subrayan su importancia por varias razones: la supuesta presencia de Pacheco, el importante pintor sevillano, en la historia de esta mujer; la importancia que se le otorgó a Erauso en la época, lo cual mereció la elaboración del retrato; y, claro está, el texto escrito en la parte superior, que confirma su identidad. Pacheco era muy reconocido por sus retratos. Había publicado ya, en 1599, el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, y aunque Ferrer no da cuenta de la fuente en la que se apoya para afirmar que el autor del cuadro era Pacheco — probablemente haya sido el mismo Shepeler quien se lo comunicara—, tal vez sea el reconocimiento de la obra de este artista barroco como retratista lo que diera lugar a atribuírselo, lo que fue reiterado a lo largo de los años (ANTEZANA, 2016, p. 168).

Com respeito à origem do quadro, Joaquín Maria Ferrer (1829), em seu levantamento documental acerca da monja, sugeriu que Catalina de Erauso chegou a se encontrar com Francisco Pacheco, quando se encontrava em Sevilha, prestes a embarcar para a Nova Espanha. Essa estadia da monja-soldado é atestada pelos documentos referentes ao Arquivo Geral das Índias (1630)³⁴ e pelas investigações do historiador Juan Bautista Muñoz, de acordo com as pesquisas de Mónica Antezana (2016). Outrossim, na narrativa ficcional de Juanita Gallardo, esse suposto encontro foi representado da seguinte maneira:

Tan hermosa se le estaba dando la vida, que por ratos se sentía feliz. Y mejor se sintió cuando el conde lo hizo retratar por el famosísimo Pacheco, para lo cual lo vistió con las mejores galas de soldado. Una vez listo el cuadro, que lo mostraba bien bonito, Olivares invitó a sus amistades para que se dieran el gusto de comparar al modelo con su retrato (GALLARDO, 2005, p. 166).

Nesse suposto momento de prestígio social, em que Catalina de Erauso posa para um famoso pintor, ocorre uma retratação em dois aspectos. Em primeiro lugar, temos a imortalização de uma personalidade célebre para cultura barroca, mediante o registro em uma imagem pictórica, graças ao qual – independentemente de quem, de fato, haja sido o autor do quadro – é permitido encontrar uma versão imagética pertencente à controversa heroína da Conquista espanhola.

Em segundo lugar, temos uma retratação de cunho social, com o sentido de reparação, ou seja, ao ter a sua vida irreverente harmonizada com os mecanismos de

³⁴ Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Catalina de Erauso (Araujo), alférez, a Nueva España. Fecha de la Real Cédula”, ES.41091.AGI/10.42.3.201//CONTRATACION,5408, N.41.

controle atrelados às estratégias de influência e de convencimento operantes na sociedade barroca, Catalina de Erauso foi percebida por olhos benevolentes e por mãos acolhedoras, uma vez que suas transgressões e seus crimes foram justificados e perdoados, de modo que uma conversão extraordinária ocorreu: o vinho se transformou em água; em outras palavras, de fora da lei, a monja se tornou uma heroína retratada. Conforme as palavras de Mónica Antezana (2016, p. 165):

Lo que para ese momento representaba una causa indiscutible para ser enviada a la Inquisición, para Erauso no sólo representó su salvación, sino también un reconocimiento y la protección de las autoridades coloniales, de la Corona y de la Iglesia. A su retorno a España “en hábito de monja”, fue recibida por el Rey Felipe IV, a principios de 1626, quien le concedió una pensión vitalicia de quinientos pesos anuales por los servicios prestados a la Corona. El Papa Urbano VIII, por su parte, la recibió unos meses más tarde y le autorizó vestirse como hombre, nombrándola ciudadana de honor de Roma.

É oportuno observar como essa incorporação da monja-soldado à dinâmica das estruturas de poder vigentes se encontra disposta na manifestação dos pensamentos da personagem ficcional, os quais reverberavam na sua conduta perante a sociedade circundante. Por exemplo, ainda na presumida ocasião em que Catalina de Erauso se colocou à disposição do pintor, demonstrando contentamento e orgulho, há o posterior comentário: “[...] Así continuó con su nueva costumbre de codearse con personajes finos y comer bocados de príncipes” (GALLARDO, 2006, p. 167), o que sinaliza a ascensão social da monja-alferes, ao ser contemplada pelas autoridades políticas e religiosas.

Ademais, quanto à conduta e aos pensamentos manifestados pela representação ficcional de Catalina, quanto aos benefícios recebidos, é relevante pontuar o tom sarcástico com o que a personagem rememora as constantes apropriações indevidas dos pertences alheios em sua trajetória errante:

Esta vez, antes de huir, tuvo el cuidado de robar algún dinerillo de la casa para financiar el viaje. No sería la primera ni la última vez que lo hiciera. En este tema también el convento había sido una buena escuela, donde aprendió que las habilidades se dan la mano unas a otras, porque, ciertamente, si se puede mentir, también se puede robar. Pero, ¿cómo informar de esto a su señoría ilustrísima sin que a sus faltas le agregue otra acusación por apropiarse de lo ajeno? Tendrá que hacerlo con descaro, para que también se vaya acostumbrando a sus fechorías (GALLARDO, 2006, p. 33).

Por conseguinte, de uma maneira semelhante ao episódio referente ao roubo do cavalo, a versão ficcional da freira-soldado assume um certo descaso com as eventuais retaliações por seus crimes, como se, de alguma maneira, contasse com a certeza de que, à revelia do acúmulo de seus atos ilícitos, jamais seria sentenciada de modo desfavorável,

uma vez que, ao compreender o funcionamento dos jogos sociais, se colocaria como uma peça fundamental para a eficácia dos critérios e valores oriundos do sistema vigente. É por isso que, em outro momento, a personagem reflete: “[...] En efecto, él mucho había contribuido para defender la Corona, el Imperio y la fe católica, de forma que no engañaba a nadie” (GALLARDO, 2006, p. 152).

E, com respeito a essa aparente franqueza nas conclusões da versão ficcional de Catalina de Erauso, é manifestada uma significativa dose de ironia, a qual se conforma como um meio de efetivação de uma crítica social, por intermédio da forma e da funcionalidade do novo romance latino-americano, pois a personagem se encontra confortável e orgulhosa por cometer uma série de infrações e de delitos somente porque atuara como um homem conquistador, ou seja, como um braço forte para a manutenção das influências políticas e religiosas no Novo Mundo. E, os homens conquistadores, apesar de recorrentes faltas não costumavam ser punidos, muito pelo contrário: assim como Catalina, muitos foram premiados e prestigiados, uma vez que, ao final, acabavam se enquadrando na moldura adequada às pretensões dos mecanismos de controle do período barroco.

Sendo assim, o tom satírico e despreocupado da personagem principal quanto aos seus desvios de caráter constitui um elemento para a reflexão e para a releitura daquele período histórico: uma sociedade permeada por mentiras, corrupções e tropeços de caráter; contudo, justificados por uma missão civilizatória aparentemente comprometida com a harmonia e o bem-estar dos povos. Nesse sentido, o romance histórico problematiza os ideais da empresa colonial, permitindo que os jogos de interesse sejam evidenciados por outros olhares, dado que *humaniza* o perfil histórico idealizador de alguns heróis da Conquista. Todavia, como Catalina de Erauso conservou o seu prestígio social, mesmo após revelar o seu estado feminino?

Segundo Mónica Antezana (2016, p. 165), a adoção relativa à indumentária masculina foi crucial para a obtenção de recompensas em um primeiro momento:

Queda claro que el hecho de haberse travestido en hombre fue un recurso que le permitió: el reconocimiento de España por sus servicios como soldado en la guerra contra los araucanos, la posibilidad de negociar su retorno al Nuevo Mundo y seguir desarrollando sus actividades comerciales.

Porém, após a revelação de seu real estado de mulher, mediante a confissão às autoridades religiosas, a notoriedade social da monja-soldado alcançou o ponto culminante, uma vez que se transfigurou em um objeto de espanto, trocando em miúdos,

em uma personalidade espetacular e, por isso, promotora de indiscreta comoção social, como pondera a representação ficcional de Catalina de Erauso:

Al retirarse al aposento se hizo traer pliegos de papel, tinta y plumas. Ahora quería continuar escribiendo sus Memorias, pues acababa de comprender una paradoja: haber hecho público su secreto lo había transformado en una celebridad, y la fama que lo precedía adonde quiera que fuese, lo estaba salvando de la hoguera. La situación no se correspondía con su propósito inicial de escribir para obtener la absolución del Obispo de Guamanga, pero él no era quién para oponerse a lo que la gente quería. Si lo vitoreaban por considerarlo una mujer brava capaz de matar insurrectos a destajo, no los sacaría de su error (GALLARDO, 2005, p.152).

No relato autobiográfico, pertencente ao século XVII, há um breve registro correspondente à fama de Catalina de Erauso após a revelação do seu segredo, especialmente no capítulo XX: a notícia rapidamente se espalhou e todos que tomaram conhecimento de sua história se maravilharam em diversas partes da América. Quanto ao romance, é curiosa a postura de espanto da personagem diante de seu significativo prestígio social, uma vez que pretendia apenas escapar das condenações de ordem religiosa e não se converter em objeto de admiração, especialmente, por ser mulher.

Aliás, em alguns trechos da narrativa ficcional, a monja-soldado parece desfavorecer a condição feminina, como se ilustra nas seguintes passagens:

En la Confesión quizá repita lo que sus contemporáneos cultos, como es el caso del Obispo de Guamanga, el Rey de las Españas y el mismísimo Papa, saben: hombres y mujeres somos una misma carne, pero de muy distinta calidad. Es el vulgo el que piensa que se trata de un par de opuestos, como el día y la noche o el frío y el calor, sin comprender que representan diferentes gradaciones dentro de un único flujo que origina la tibieza, los atardeceres, el gris y los diversos sexos. No tiene culpa por haber nacido dentro del rango de las mujeres y, al menos en su conducta, hace mucho que superó la condición de inferioridad (GALLARDO, 2006, p. 36).

Desde los antiguos griegos —y la Biblia lo ratifica, o sea, el Obispo algo habrá oído— se sabe que existe un único género superior: el humano, y un único sexo: el masculino. Dentro de esta jerarquía, las mujeres son hombres que por falta de humedad y calor en sus cuerpos se pasmaron en el desarrollo, sin poder expresar su perfección. Algunas intentan contrapesar esta desventaja con el argumento de que, a cambio, ellas son capaces de engendrar hijos, pero ¿qué peso puede tener esta virtud? Lo que verdaderamente importa es que a Eva la sacaron de una costilla de Adán, que a causa de ella la raza humana perdió el Paraíso y la consiguiente inferioridad de las mujeres, amén de la culpa que arrastrarán hasta que llegue el día del juicio final. El cambio experimentado por él debe ser entendido como fruto de su esfuerzo por acercarse a Dios, y si el señor Obispo admira tan profundamente a Juana de Arco como demostró el día que le contó la historia de la muchacha, tiene que tomar partido a su favor (GALLARDO, 2006, p. 37).

¿Cuándo terminará la espera? A veces las cartas se pierden o los registros se incendian y, por mientras, él desespera. El aburrimiento, la soledad y la incertidumbre no le permiten escribir en paz. Que unas monjas, unas simples mujeres, pretendan decirle lo que debe hacer es desde todo punto de vista inaceptable, pero en tanto sigan suministrándole papel y tinta, las tolerará [...] La autoridad de su señoría ilustrísima la ha acatado sin un asomo de duda por tratarse de un hombre santo, a cuyo amparo se siente protegido, pero no va a aceptar la de unas monjas que nada entienden del mundo ni de la vida fuera de los muros de su convento (GALLARDO, 2006, p. 135-136).

Dessa maneira, a estranheza demonstrada, pela personagem, ao ser prestigiada por ser mulher se torna compreensível, uma vez que, de acordo com as concepções políticas, sociais e religiosas daquele tempo, as mulheres eram consideradas como seres imperfeitos e inferiores; então, resultou surpreendente a admiração alcançada após a descoberta de seu estado feminino. Ademais, conforme os estudos de Sandra Guadalupe Rodríguez (2004, p. 56):

El ambiente en el que se desenvuelve Catalina de Erauso muestra ambigüedad y contradicciones de índole moral, social y religiosa, además de divergencias y tensiones entre la teoría y la práctica. Su vida y obra reflejan asimismo esa crisis. Por un lado, se salta las normas que regían su condición femenina y, por otro, hace honor a los más altos valores masculinos de la época. La condición de la mujer era siempre estar supeditada a una institución (la familia o la religión) o bien a la dependencia de un varón. La inferioridad no sólo radicaba en su condición intelectual sino también en su constitución física pues se veía a la mujer como un ser contrahecho, débil y sometido por ley natural y divina al hombre. La educación de la mujer se le confiaba a la madre, pero la autoridad y sus derechos recaían siempre en el padre. Cuando una mujer se casaba, pasaba de la autoridad paterna a la del marido. Pocas eran las opciones que tenía el sexo femenino para desarrollarse, sobre todo fuera de la familia o del convento.

Por conseguinte, é pertinente observar como o romance histórico se apropria dos costumes e dos valores de uma época histórica, imersa em contradições e crises, com a finalidade de promover um exame crítico sobre o papel histórico das mulheres perante a relevância histórica concedida aos homens. Nesse sentido, a postura de arrogância inerente ao convencimento de se comportar como um homem, ou seja, de se encontrar inserida no lado dos beneficiados e vencedores da história oficial, favorece um questionamento acerca da naturalidade relativa à desproporcionalidade qualitativa entre homens e mulheres na sociedade barroca, por um viés irônico: ao se despir de sua condição inferior de mulher e adotar os trajes e o modo de ser masculinos, Catalina de Erauso, enquanto personagem ficcional, se assenhora do direito de desqualificar as mulheres – como as leis e os discursos proferidos, pelos homens daquela sociedade, costumavam fazer – e, sendo assim, a personagem, mais uma vez, se ajusta às regras de

conveniências da sociedade barroca, porque, devido ao papel que ocupa (soldado espanhol), estas lhe parecem favoráveis.

Contudo, ao confessar a sua reprovável constituição feminina, primeiramente, ao bispo e, posteriormente, à sociedade colonial, se deparou com o imprevisto de não somente ser absolvida por suas faltas, porém, de ser exaltada por ter protagonizado feitos prodigiosos, apesar de ser mulher. E, isso se justifica mediante a constante comparação com Joana D'arc, ou seja, uma personalidade emblemática para a religião católica, por ser passível de santidade. Então, Catalina de Erauso é poupada dos eventuais castigos, porque não é interpretada como uma mulher comum, entretanto, é vista e divulgada como uma mulher excepcional, pois realizara grandiosas ações em defesa da expansão das fronteiras dominadas pela Coroa espanhola, no continente americano, excedendo, portanto, os predicados limitantes de seu gênero, ademais de conservar a sua virtude, tendo em vista a preservação de sua castidade.

E, é por isso que a personagem ficcional se fascina e se enaltece perante o disfarce adotado para lidar com a realidade circundante, com eficiência, com triunfo e com algumas premiações pelo caminho: o extraordinário de sua história parece se justificar como uma providência divina. Sendo assim, ainda que, à contragosto pertença ao desfavorecido grupo das mulheres, não se trata de uma representante trivial do gênero, mas de uma mulher exaltada por se comprometer com a missão civilizatória como qualquer outro homem do período. E, já que se encontrava em uma posição de relevância social, deveria desdenhar das mulheres circundantes (como fez com as monjas do convento), pois esse também era um dos principais atributos e ocupações do universo masculino, no qual Catalina de Erauso buscou se inserir com o intuito de conquistar autonomia e liberdade: eis a ironia proporcionada pelo romance histórico. Nas palavras de Rodríguez (2004, p. 55), com respeito à perseguição notória e histórica de Catalina por emancipação:

Ella participó en dos de las instituciones más importantes de su época: la iglesia católica y el ejército español (en la primera por imposición familiar y en la segunda como medio para lograr su independencia). En ambas instituciones, si bien contrarias, logró fama y aceptación dentro del sistema, ya que supo explotarlas tanto en su vida como en su discurso.

Como uma representação do aproveitamento artificioso concernente aos códigos de conduta contemplados pelos sistemas de poder vigentes, no romance, temos o seguinte

trecho, relacionado com o episódio em que a freira-soldado auxilia Maria de Dávalos em sua fuga (capítulo XIII da autobiografia):

Escogió este entre una docena de otros lances para incluirlo en la Confesión y ablandar a su interlocutor, pues hizo lo que ciertos frailes le pidieron para la salvación de una dama en apuros, además de la honra del difunto sobrino de un obispo. Y, por último, también contribuyó con su granito de arena para que, en vez de otro matrimonio desgraciado, hubiese un cura y una monja más en este mundo (GALLARDO, 2006, p. 120).

Ademais da perspectiva de seletividade, o que sugere que o laconismo do texto autobiográfico, ou seja, a brevidade de certas descrições e a preferência por implícitos e insinuações, foi proposital para a divulgação de uma imagem de caráter harmônica com os parâmetros correntes de uma existência admirável; ocorre também a ilustração de um aspecto intrínseco à maneira de lidar com os desarranjos de uma sociedade em crise: a aptidão para tirar vantagem de qualquer situação, em outras palavras, a astúcia necessária para reverter situações desfavoráveis e limítrofes, como se, realmente, houvesse uma conspiração universal a seu favor. E, obviamente, Catalina de Erauso soube como se apropriar das negociações sociais, isto é, das convenientes trocas de favores para se favorecer, o que para além da astúcia, revela a sagacidade em desvendar as intenções encobertas e as expectativas subjacentes de seus interlocutores, de modo a contemplá-las a contento, à maneira de uma obra de arte que satisfaz, eficientemente, os anseios de uma audiência volúvel.

Uma vez que, a versão ficcional da monja-alferes ainda não possui a certeza de que suas confissões serão aplaudidas, opta por escolher episódios que desfrutem da capacidade de sedução, ou seja, que sejam passíveis de encantamento e de apoio irremediável por parte dos integrantes das organizações eclesiásticas e políticas. Na forma investigativa do romance histórico, a agudeza de Catalina de Erauso – perceptível em algumas passagens de sua autobiografia, em que é categórica ao afirmar que não mediria esforços para se salvar, ou em ocasiões em que ludibriou os representantes da justiça – é incorporada por uma tonalidade satírica, a qual propõe uma apreciação desmistificadora de determinado cenário histórico, pois promove a ruptura de uma apreensão monovalente relativa aos papéis e às condutas sociais revigoradas pelo sistema dominante, dado que não era pertinente reconhecer as desvirtuações e as incoerências existentes nos palácios ou nas igrejas – porque isso seria contraproducente à elaboração de perfis glorificados pelos documentos e discursos oficiais.

Contudo, por intermédio do revisionismo operante na pragmática do novo romance histórico latino-americano, são acrescentadas, aos referenciais passados, outras tonalidades que inauguram modos de vislumbrar as imprecisões, relativas à seletividade de abordagem de uma conjuntura histórica, proporcionando, assim, uma imagem ornamentada de um passado – não somente pela utilização de elementos e de técnicas ficcionais, ou pela significativa capacidade sugestiva da esfera imaginativa – porém, especialmente, porque o discernimento, ocasionado pelas experiências presentes, usufrui de uma legítima capacidade para ressignificar o passado. Por conseguinte, se é fundamental conhecer o passado com o intuito de interpretar o presente, também é adequado rerepresentar o passado com a pretensão de incluir as nuances que, apenas, os momentos posteriores poderiam propiciar.

Dessarte, a recôndita perspectiva de consciência, de perspicácia e de cinismo, pertencentes à elaboração da versão ficcional de Catalina de Erauso, é uma atribuição moderna, em virtude de, na sociedade do condutismo barroco, somente as ambiguidades e as desmedidas eram permitidas, dado que compunha parte do espetáculo inerente à *loucura do mundo* a ser representado; contudo, a proposta de *revisão*, a partir de uma releitura investigativa de um período histórico, é mérito de um gênero literário oriundo da modernidade, isto é, o romance. Nas palavras de Gilmei Fleck (2017, p. 31):

Ao romancista, cabia, no passado, assim como ainda lhe cabe nos dias atuais, outra tarefa: explorar ao máximo o poder evocatório das imagens e as sugestões das metáforas para que a literatura seguisse/siga cumprindo seu papel recreativo, catártico e artístico, no qual se toleram contradições, polivalência, ambiguidades, tensões, num discurso plurissignificativo, em oposição ao discurso assertivo dos historiadores, ainda mais àquele radicalmente positivista. Tal enfrentamento é possível instaurar-se porque as “verdades” desse passado evocado podem ser diferentes para cada um dos saberes que o busca tornar inteligível no presente.

Logo, o escritor literário promove uma alternativa extensiva à interpretação e à validação de determinado episódio pertencente ao passado, uma vez que, considerados os recursos e a permissividade de uma narrativa ficcional, por intermédio da utilização de metáforas, inserções de cenários, fluxos de consciências e de personagens, a obra romanesca inaugura “verdades”, as quais – até então – se encontravam recônditas entre as lacunas, as incongruências e as conveniências dos documentos e dos relatos oficiais. E, mais uma vez, quanto às diligências pragmáticas, o historiador se diferencia do romancista, pois, ainda que tanto um quanto o outro empreendam a evocação de acontecimentos situados em momentos anteriores, na trajetória da civilização, essa ação percorre uma metodologia específica para cada caso: a evocação do passado realizada

pela historiografia é objetiva, orientada pelo viés da rememoração testemunhal e referendável; já a evocação literária de um passado se aproxima do significado místico e imaginativo do vocábulo, tendo em vista que, em lugar de comprovar a naturalidade lógica e sucessiva dos eventos, a proposta ficcional de um passado histórico salienta a artificialidade, ou seja, a não naturalidade e a inevitabilidade concernentes com a sucessão relativa às ações e reações históricas, insinuando que tudo poderia haver sido de outra maneira, caso outros pontos de vista fossem solicitados na composição de uma imagem convincente de um dado momento histórico.

Por conseguinte, a obra romanesca atua como um instrumento de revelação, à proporção que se compromete com a abertura de novos horizontes, em virtude de sua desobrigação pragmática com a manutenção de uma verdade comprovável. E, é, justamente, por ser afeita à *relatividade* e à *complexidade* que a forma romanesca porta a capacidade de recriação, ou melhor, de reformulação artística de célebres episódios e personalidades históricas, ao passo que desestabiliza a minuciosa composição historiográfica, pautada na coleção ordenada de resquícios do passado.

Conforme os estudos de Milan Kundera (2009), o espírito do romance corresponde à relatividade e à complexidade, uma vez que se respalda na aceitação produtiva das incertezas da trajetória humana, de modo a suportar a relatividade essencial das coisas humanas, pois cada romance revela, ao leitor, que os acontecimentos oriundos da vida são mais complicados do que pensamos (p.24). Nesse sentido, ao atuar como um artefato propiciador de revelações e de reivindicações sociais, o novo romance histórico latino-americano, especialmente, nas *Confesiones*, se apresenta como a versão *verdadeira* da história existencial de Catalina de Erauso, haja vista que o relato autobiográfico, pertencente ao século XVII, se constitui como um elemento pontual em uma proposta de enredo abarcadora de sentimentos, cosmovisões, contradições, e especialmente, de críticas e de sátiras sociais, oportunas não apenas ao passado, porém, também ao presente, como foi perceptível na concepção avessa às mulheres, representada nos discursos e nos posicionamentos que caracterizam a personagem ficcional.

Sendo assim, ao se contrapor ao caráter sucinto e abreviado da autobiografia, o romance viabiliza a reparação de uma perspectiva interior e cáustica da realidade, a qual é sugerida no arranjo caricaturesco da personagem, em virtude de que a *verdade* do romance não se encontra atrelada com o convencimento imprescindível ao perdão, ou à adequação com os preceitos de uma sociedade condutiva; entretanto, a verdadeira

atribuição concedida à obra ficcional é atuar como um satisfatório instrumento de reformulação de uma realidade, particularmente, de uma trajetória existencial, à sua maneira. É por isso que a versão ficcional da monja-alferes é mais incontida e espontânea que a monja-alferes barroca, já que a permissividade é um critério disponível à abordagem ficcional de uma existência – algo que não ocorrera, no século XVII, em que a artificiosa espontaneidade de Catalina de Erauso fora, apenas, um componente ajustado às rubricas convenientes ao triunfo do espetáculo.

Por conseguinte, o romance histórico não almeja pelo reconhecimento alcançado pela satisfação de expectativas subjacentes, muito pelo contrário: o novo romance histórico latino-americano se identifica com a proposta de reformulação, de reinterpretação e de revalidação, voltada para dada representação oficial de um passado. É por isso que o romance histórico é inovador e surpreendente, porque ademais de proporcionar a recriação de um momento passado (já que a história, como toda iniciativa de conhecimento é uma produção humana), propicia também a *revisão*, no sentido de oportunizar a visualização novamente, por intermédio de distintos ângulos.

Essa perspectiva revisionista se apresenta no seguinte trecho do romance:

La prudencia está por el lado del silencio: no lo tomaron preso por sus actuaciones en la guerra y nadie le ha pedido su opinión. Pero, de todas maneras, le gustaría que se sepa que él actuó de igual forma que la soldadesca que siempre busca sacar provecho para no ser un simple peón. Sinceramente, con una mano en el corazón, ha de admitir que a ellos les ha tocado una dase de vida que no tiene remedio. Nunca antes vio tan claro como hoy que se trata de una guerra que arroja a los hombres más allá del tiempo humano, a un limbo en el que quedan a merced de la Naturaleza, de los indios, de la carencia de provisiones o de la llegada de un nuevo jefe con ideas y desafíos nuevos. ¿Algo de esto habrá llegado a oídos del señor Obispo? ¿O su ilustrísima señoría aún creerá que los valerosos castellanos se baten limpiamente en una guerra justa? ¿Quién mejor que él para saberlo? Por ejemplo, ¿ganaría algo si incluyera en la Confesión que él estaba en Paicaví cuando catorce sodomitas fueron sorprendidos, investigados, encausados y tres de ellos muertos en la hoguera por orden de un gobernador que no toleraba desórdenes? Sin duda, este dato nada aportaría a su causa. Es más: podría inducir al Obispo o a cualquier otra autoridad que la leyese, a sospechar que él, virgen como el día en que nació, pudo haber cometido pecado carnal. Ciertamente, a ojos del Obispo, de seguro esto le quitaría su aura de Juana de Arco. Entonces, será mejor ignorar un asunto enojoso en el cual no estuvo involucrado (GALLARDO, 2005, p. 95-96).

Nessa passagem retirada da obra ficcional, as ponderações de Catalina de Erauso parecem reverberar os preceitos de sabedoria e de astúcia, especialmente com relação à

manutenção da indefinição, conforme são apresentados na *Arte da prudência*, de Baltasar Gracián:

A surpresa do êxito provoca admiração. Revelar logo a estratégia não traz utilidade nem prazer. Não a revelar mantém a incerteza, sobretudo nos temas importantes, e isso causa expectativa geral. A presença do mistério preserva em tudo seu caráter arcano e provoca reverência. Mesmo para fazer-se entender deve-se evitar a franqueza total. Assim também, mesmo no bom trato, *não se deve mostrar a outros o que é íntimo. A prudência do silêncio é o refúgio da sensatez.* A decisão declarada não traz respeito e expõe-se à crítica; e, se o resultado for negativo, a infelicidade será dupla. Imite, pois, o proceder divino e mantenha todos em alerta (GRACIÁN, 2009, p.4-5, grifos meus).

De acordo com o que já foi pontuado neste tópico, a representação ficcional da monja-alferes dispunha de um traço de caráter afeito à vaidade e à veneração social, logo, a preservação da indefinição, mediante a seletividade orientada à divulgação de uma imagem ajustada e convincente de sua própria vida, se constituiu como um recurso de sobrevivência em uma sociedade sob vigilância constante. Recordemos, novamente, que, no texto autobiográfico, Catalina de Erauso admite que faria o que fosse possível para se salvar. E, tendo em vista a habilidade dessa mulher histórica para satisfazer a sua particular inclinação de “andar e ver o mundo”, a amplitude desse “possível” parece ser vultosa.

Por conseguinte, a instrumentalização de manobras retóricas, haja vista que a fama de Catalina é proveniente de suas ações heroicas e inimagináveis dispostas em formas discursivas, proferidas por si própria, ou por representantes conceituados da sociedade do século XVII, consistiu em um método relevante, não apenas para obter o entusiasmo e o préstimo das massas, porém, com o incentivo da audiência circundante, a monja-alferes logrou algo inédito para uma noviça prófuga, disfarçada e fora da lei: a emancipação social, procedente das autorizações e das recompensas das esferas política e religiosa. E, com respeito ao relato autobiográfico, a reviravolta do destino da freira-militar (de uma condenação iminente para uma admiração indiscreta) só fora executável graças à perspectiva lacunar, ou seja, aos silêncios táticos e às revelações aparentes, os quais, ora contribuíram para o incremento de expectativas e de conjecturas acerca de seu caráter e de suas ações, ora resultaram favoráveis ao aperfeiçoamento da perspectiva de indefinição que permeia a condição singular de sua vida, à proporção que reanima a intriga que define a predisposição dramática de uma personalidade histórica.

E, diante desse cenário, a forma do romance histórico se precipita em um dado panorama cultural e social, oriundo de momentos passados, com a finalidade de introduzir, de modo revelador e analítico, elementos sonogados de uma realidade configurada historicamente. E, retornando à análise do trecho das *Confesiones*, de uma maneira paralela, é observável que a personagem se encontra conivente com os valores e os preceitos de uma época, particularmente, com relação à manutenção de uma indefinição geradora de intrigas oportunas; todavia, a versão ficcional de Catalina de Erauso também se mostra consciente das contradições, das injustiças sociais e da hipocrisia de uma civilidade caótica, a qual, de modo pretensioso, buscou implementar uma aparência de harmonia social, por intermédio das missões salvacionistas no Novo Mundo.

Não é surpresa que essa manifestação insurgente de consciência, a qual chega a questionar a autoridade religiosa sobre as justificativas de uma guerra, apenas se dispusesse na proposta pragmática do novo romance histórico latino-americano, isto é, a de incentivar *revisões*, mediante interferências e acréscimos a dadas situações e personalidades históricos. Sendo assim, a personagem ficcional interfere, na medida que acrescenta convicções e indagações à postura, aparentemente, impassível e, astuciosamente, lacônica da monja-alferes histórica; como se o simulacro de uma existência pudesse ser mais suficiente que a apresentação original e, por assim dizer, aparentar ser o verdadeiro em uma curiosa inversão de papéis.

Talvez, o fascínio relacionado com a longa tendência humana em atribuir pertinência factual a seres ficcionais – estabelecendo uma ocasião de reconhecimento, uma vez que determinada característica de um personagem ficcional pode ser familiar – ou, na contramão, o encanto resultante da composição imaginativa de personalidades históricas – inaugurando perspectivas imprevisas pelo discurso histórico – justifique a vacilação do público perante uma vida afinada com os documentos e com a imaginação, fundamentando suposições acerca de uma perspectiva ou de outra. Entretanto, como já foi comentado anteriormente, o traçado existencial de Catalina de Erauso perfaz o movimento pendular, ou seja, o entrelugar, de uma maneira que as indefinições e as ambiguidades comportam a performance de sua vida, de um modo significativamente abarcador entre comprovações e lances novelescos, porque, em termos metafóricos, Catalina realizou ficção na história do século XVII, ao ocupar lugares indisponíveis às mulheres daquele tempo, ao se utilizar da indumentária masculina por tantos anos sem

ser descoberta, ao escapar das condenações por milagre, ao conseguir as premiações e a absolvição necessária para continuar vivendo de acordo com suas inclinações particulares – e, a adaptação de sua vida à comédia de Juan Perez de Montálban, em 1626, somente ilustra essa fluidez, concernente à vida da freira-soldado, entre as margens do discurso historiográfico e do discurso literário.

E o constante desembocar entre história e literatura também se faz presente no trecho em análise da obra, pois a personagem ficcional identifica e questiona as controvérsias relativa aos combates bélicos, as eventuais repressões e a rotina dos conquistadores no continente americano, embora, em conformidade com o contexto histórico a ser rerepresentado pela narrativa ficcional, opte pela omissão necessária para a preservação da alcunha de Joana D'arc, em outras palavras, com a oportunidade de adequação às normas e expectativas vigentes, ademais de concorrer a uma posterior admiração. Sendo assim, as reflexões subversivas da monja-alferes se conformam como atributos de uma interpretação imaginativa da personalidade histórica, as quais se deparam com as imposições de uma conjuntura histórica pautada nas estratégias de controle e de convencimento, de modo que o contraste resultante entre os pensamentos e a dinâmica social vigente estabelece uma proposta de revisão e de ressignificação daquela realidade.

Todavia, é necessário examinar se a perspectiva histórica e documental é totalmente desprovida de alguma recorrência imaginativa, ou seja, de algum esforço criativo e – até certo ponto – propositivo na interpretação e organização dos eventos passados em narrativa. Segundo as investigações de Heloísa Costa Milton (1992), a história e a literatura são senhoras da linguagem, imaginação e reflexão, capazes de desvelar significados, de acordo com os critérios pragmáticos apropriados:

A ficção literária e a história guardam entre si estreita solidariedade, como instâncias que são de representação da experiência humana e pela natureza basicamente narrativa de seus respectivos discursos, que encontram na categoria do tempo o grande eixo estruturador. Da mesma forma, distinguem-se radicalmente pelo tipo de convenção que as organiza, isto é, a da veracidade para o campo historiográfico e a da verossimilhança para narrativa literária (MILTON, 1992, p. 09).

Por consequência, apesar de se aproximarem, em virtude da concessão de significados, perspectivas e interpretações à complexa condição humana, como notórios saberes culturais, o discurso literário não se compromete com a verificação dos fatos;

contudo, se harmoniza com a reapresentação convincente e criativa desses episódios pertencentes a uma realidade passada, o que seria bastante desalinhado com as pretensões tangíveis e repositórias dos historiadores. E, é por isso que a estudiosa identifica um gesto imaginativo – por parte dos historiadores – na ocasião de reconstrução e de interpretação de um passado, em um contexto presente, com o intuito de apreender significados; entretanto, a imaginação, numa composição convencionalmente historiográfica, estaria sitiada pelo critério da *verdade* (MILTON, 1992, p. 08).

O preceito de *verdade* no discurso historiográfico é pautado na comprovação documental, ou seja, nos resquícios de momentos e de componentes testemunhais de célebres vidas e de acontecimentos memoráveis situados no passado. Sendo assim, a história sublinha uma perspectiva científicista, estruturada na atenta verificação de provas e discursos, com a finalidade de elaborar a versão oficial e legítima de um episódio passado. E, nesse sentido, como já foi discutido anteriormente, os historiadores poderiam considerar ofensiva, uma eventual comparação de semelhança com os romancistas, uma vez que o custoso ofício de reunir e catalogar fontes e indícios não poderia se assimilar a uma proposta inventiva de um momento pretérito.

Contudo, para a feitura de um romance histórico, o escritor literário se inspira no exaustivo trabalho do historiador, perfazendo uma séria investigação documental, de maneira a ofertar uma aparência de realidade mais indubitável possível, ainda que as intenções pragmáticas de um ficcionista não estejam voltadas para a oferta de uma versão legítima de um passado, isto é, a divulgação de uma imagem, objetivamente, explicativa de um relevante protagonista (e seus grandiosos feitos) para a sucessão de mudanças e permanências em uma sociedade de dias anteriores. O romancista histórico, especialmente, no contexto latino-americano, não persegue a autenticada correspondência com as conclusões disponíveis do passado, porém, ambiciona, mediante o desvendamento dos implícitos oriundos dos textos oficiais, promover uma versão acrescentada e aliciante de um consolidado cenário histórico.

É por isso que o romance histórico provoca a história oficial, uma vez que a obra ficcional se distancia, cada vez mais, de um realismo ingênuo, por intermédio de uma leitura crítica e de uma menção irônica relativas às imagens estáveis do passado, propostas pela historiografia, a qual, recentemente, está se interessando pela flexibilização de seus relatos, mediante a inserção de elementos pertencentes ao cotidiano e à vida privada, de acordo com os estudos de García Gual (2002). Como resultado, por

não se vincular à veracidade, ou seja, à literalidade dos constituintes e participantes históricos, o discurso ficcional é capaz de disponibilizar uma versão mais convincente e potencialmente esclarecedora de uma realidade passada, seja esta interior ou exterior.

Nessa acepção, retomando a retratação interior concernente à representação ficcional de Catalina de Erauso, é observável que a personagem literária é mais consistente que a personalidade histórica, haja vista a inserção de elementos psicológicos e sentimentais, os quais perfizeram a substancialidade de caráter e de perspicácia da monja-alferes, algo que é limitado na proposta autobiográfica. Como ilustração relativa à desobrigação com a *verdade* promovida pela certificação documental, o que permite a integração de componentes imaginários em um cenário histórico, temos a ocasião em que a freira-soldado se encontra com um visionário que lhe presenteia com um inusitado prognóstico, algo, propositalmente, aleatório ao texto pertencente ao século XVII:

Además, conoció a numerosos personajes ilustres, tales como un marqués que vivía con dos esposas en el pueblo de más allá y un milagrero prodigioso venido de Francia con un libro bajo el brazo en el que vaticinaba el futuro en versos cifrados. Éste era un señor tan amable que, por ejemplo, una tarde en que el señor Arellano se quedó dormido en medio de una visita, se ofreció para estudiarle el horóscopo. Usted me sorprende, le dijo a modo de explicación por su ofrecimiento. Muerto de desconfianza, pero también de curiosidad, aceptó. El visitante se sentó bajo los efluvios hipnóticos de un jazmín, y con un compás y otros artilugios empezó a hacer dibujos. Luego de un rato largo, que él vivió en ascuas, le informó que por haber nacido un 19 de marzo era piscis, un signo de agua. Es el signo más mutable del zodiaco, le dijo, y sus nativos son amantes de los negocios silenciosos, de los dobleces y los disimulos. Pero usted es astuto y podrá engañar a quien quiera, agregó. El corazón se le detuvo por el miedo a que el adivino descubriera su secreto y se lo fuera a contar al señor de Arellano, pero, simulando lo que sentía, se dejó palpar la palma de la mano. Entonces escuchó que a él le gustaba la buena mesa y el vino, el vicio y los engaños, lo cual era falso por aquel entonces. Con alivio y mucho desencanto siguió escuchando los embustes del francés. Volvió a prestar atención cuando le dijo que correría el peligro de perder su reputación y vivir en instituciones piadosas, hospicios o cárceles ¿Habría averiguado algo? ¿Cómo podía saber que se había educado en un convento y había sufrido encarcelamiento? Cuídese de su propio valor, le aconsejó el adivino, porque usted es de carácter rudo, valeroso e independiente y debe cuidarse de su gusto por los peligros. Que había nacido dotado de un exceso de imaginación y esto hacía que su espíritu fuese sutil, flexible, tramposo y superficial, todo lo cual lo inducía a llevar una vida novelesca de principio a fin. Tanto o más que la mía, le dijo. Pero que no se preocupara porque su buena estrella lo haría escapar de accidentes casi por milagro. Cuando iba a agregar algo más despertó el señor de Arellano y tuvo que quedarse para siempre con la duda (GALLARDO, 2006, p. 54-55).

Em primeiro lugar, é manifestada uma situação, no mínimo escandalosa, para os códigos de conduta da época histórica representada: o envolvimento consensual entre um homem e duas mulheres, ambas consideradas esposas legítimas, o que é, fundamentalmente, contrário ao sacramento religioso e ao contrato social para a

conformação relativa à unidade familiar. Contudo, apesar de ser uma união indecente, tendo em vista às exigências do período e o decoro de um relato autobiográfico a ser entregue à autoridade religiosa em questão, este acontecimento é descrito com naturalidade, à moda satírica, ou seja, propondo uma releitura crítica de um momento histórico, à proporção que escancara as contradições de uma sociedade caótica e, em certo sentido, vacilante com as imposições sociais, a depender do prestígio social concedido aos infratores das regras desse sinuoso jogo.

A seguir, nossa controversa heroína se depara com um indivíduo embaraçoso às pretensões de uma sociedade afeita à influência da religião: um místico, isto é, um vidente. É interessante perceber, também, a retomada concernente à perspectiva de um oráculo clássico, tendo em vista que há uma consulta concedida (no sentido de não haver sido requisitada) sobre o esclarecimento interior, ou seja, a clássica indagação “quem sou eu?” acompanhada por projeções, pautadas em um conhecimento intuitivo e sobrenatural, acerca do futuro. E, respaldado no discernimento proveniente do posicionamento dos astros, o vidente oferece um detalhamento da conformação substancial de Catalina de Erauso: a dissimulação, o dinamismo, a vacilação, o convencimento, a ambição, a independência, a astúcia e, o mais intrigante de todos, uma predisposição excessiva à imaginação.

Por conseguinte, a inserção da figura polêmica de um adivinho na inusitada trajetória existencial da monja-alferes, a ser posta em narrativa, porta um efeito irônico, dado que, conforme os princípios pragmáticos, é esperado de uma autobiografia, ou de um texto de cunho retrospectivo, o fornecimento de um retrato subjetivo pertencente ao pretérito, ou seja, “quem eu fui”. Contudo, as previsões do místico, ademais de disponibilizar uma pertinente caracterização interior pertencente à personagem histórica – aliás, propositalmente, inexistente na autobiografia lacônica – subverte a ordem cronológica de uma vida lembrada, pois o futuro tangencia um momento passado, de modo a viabilizar indicações que resumem a totalidade de uma existência ainda a ser vivenciada, ainda a ser contada, ocasionando uma ruptura com o ordenamento linear, relevante à manutenção do suspense inerente aos imprevistos da vida: a freira-soldado, ainda que mantenha a desconfiança e a dúvida, detém o presságio de uma “boa estrela”, como se fosse uma permissão enigmática para efetivar o propósito de sua existência, isto é, “andar e ver o mundo” à sua maneira.

Ainda com respeito à incorporação de um prognóstico à narrativa romântica, é oportuno observar que o vidente não foi colocado de modo aleatório, uma vez que, considerando o repentino caso de uma freira prófuga que se converte em soldado, na América Latina, somente em uma profecia poderia ser prevenida ou identificada, em outras palavras: o romance sugere que uma vida tão espantosa como a de Catalina de Erauso não poderia acontecer simplesmente, antes precisaria ser adivinhada, no sentido de ser parcialmente revelada, por intermédio de sonhos, de projeções, ou de experiências sobrenaturais. Nesse sentido, o romance histórico insinua a condição poética, ou seja, afeita à imaginação, a projeções criativas e acontecimentos passíveis de explicações insatisfatórias, quanto ao caso prodigioso da freira-soldado. E, nesta adivinhação o romance realiza uma advertência ao leitor: a adaptabilidade novelesca de uma embaraçosa existência, posta em narrativa, com o fim de proporcionar convencimento e benefícios.

E, talvez, por esse amplo discernimento acerca de uma disposição ficcional proveniente de uma vida posta em narrativa, o romance histórico se considere mais verdadeiro que a autobiografia, dado que a imaginação – como procedimento de uma escrita ficcional – é capaz de decifrar, ou seja, de adivinhar o implícito retrato interior de Catalina de Erauso: uma mulher profundamente enigmática, justamente, por ser, excessivamente, ajustável às expectativas imaginativas de determinada sociedade, de determinado período histórico e de determinado projeto artístico. Como ilustração, temos a retomada do caráter heroico e combativo da personagem no contexto da ditadura franquista, o que veremos, com mais detalhes, no último capítulo deste trabalho.

Em síntese, reconhecida a acentuada adaptabilidade de uma personalidade espetacular, é permitido inferir que, para cada projeto estético, Catalina de Erauso é reconfigurada, ou seja, é passível de uma imaginação correspondente à interpretação de um autor que se dedica a conformar novamente o embaraço de sua existência. Desse modo, a vida da monja-alferes não é apenas representada, mas reapresentada sob perspectivas peculiares, uma vez que a personagem histórica – como foi apontado eficazmente – desfrutou de uma inclinação novelesca, como se, de fato, houvesse protagonizado gestos ficcionais em uma trajetória factível, o que corrobora para o delineamento de uma condição poética, no sentido de ser passível à proposição, ou seja, a inauguração de significados constantemente.

Especificamente, com relação ao romance histórico de Juanita Gallardo, se estabeleceu uma sondagem psicológica, mediante a exposição irônica e satírica de

opiniões, pensamentos e impressões de mundo atribuíveis à Catalina histórica, de maneira a ornamentar, com acréscimos de características, a comedida perspectiva interior conivente com a suposta autora da autobiografia pertencente ao século XVII. E, por conseguinte, a narrativa ficcional incorpora o relato autobiográfico à sucessão de capítulos do enredo, de sorte que alcança uma proporção robusta, no sentido de *parecer* a versão integral de um manuscrito, oriundo do século XVII e, até então, desconstruído.

Dessarte, o romance histórico se dispõe a funcionar como um resgate da trajetória existencial “oficial”, atribuível à heroína espanhola, como se os excertos do relato autobiográfico, os quais permeiam as passagens da obra romanesca, adquirissem um caráter metonímico, isto é, se apresentam como partes de um todo. E, conforme essa acepção, se opera uma inversão de tonalidade irônica: é como se a autobiografia histórica estivesse fundamentada no romance, uma vez que a forma romanesca contém, ao passo que extrapola o cerne da narrativa autobiográfica.

É, justamente, mediante essa troca de papéis entre fontes e receptáculos que a obra ficcional se autoafirma como *a verdadeira* história de Catalina de Erauso, pois a autobiografia é adaptada ao romance histórico, se convertendo, portanto, em elemento de criação e de convencimento artístico. Logo, precisamente, para persuadir o público leitor, à medida que promove a credibilidade imprescindível à manifestação revisionista de um determinado período histórico, o romance se *posiciona* como o texto autêntico e legítimo. Contudo, é conhecido que essa postura é ilusória, porque, mesmo que pareça ser uma alternativa mais harmoniosa e sedutora que o relato histórico, o romance é, em termos pragmáticos e sociais, uma habilidosa produção inteligível e imaginária, socializável com discursos imaginários e seres de papel, sendo, portanto, poroso e imprevisível, como uma criação do presente e não uma sólida lembrança do passado.

Essa *aura presentificadora* do romance histórico pode ser entendida como a repercussão relativa à harmonização entre o testemunho e a imaginação, o que predispõe a natureza mista do gênero e, assim:

Um gênero que é capaz de despertar um interesse muito maior no homem contemporâneo do que quaisquer outras formas de linguagem mais objetivas. Isso se dá, justamente, por essa sua natureza mista, na qual elementos de distintas áreas do saber, como a narratologia, a reconstrução do tempo passado e a reconfiguração de personagens e fatos, convivem sem o intento sumário da distinção, numa perspectiva que oferece ao leitor alternativas multifacetadas de interpretação (FLECK, 2017, p. 32).

É, precisamente, devido a esse posicionamento estratégico de entrelugar entre os fatos e a ficção que permite a produtiva e instigante reconfiguração de momentos históricos e de seus participantes, à medida que novas significações são acrescentadas e harmonizadas à versão de uma realidade factual reconstruída, sob um propósito estético e social definido. Sendo assim, o romance como um gênero literário de ossatura plástica, isto é, longe de enrijecer-se, porque está em experimentação constante (BAKHTIN, 2019) é capaz de ajustar o passado às percepções do presente, fornecendo uma *atualização* de um evento histórico consolidado, à proporção que aparenta ser um esclarecimento mais convincente e coerente que os relatos oficiais, pois entabula nuances implícitas e lacunares pertencentes à historiografia oficial.

Nas palavras de Mario Vargas Llosa (2002, p. 05): “[...] En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es”. Por conseguinte, a conformação de um romance, em especial, de um romance histórico é híbrida e, ao mesmo tempo, antitética: há o artifício da ilusão, uma vez que uma obra ficcional não pode corresponder à realidade, contudo, ao operar como um instrumento de revelação de aspectos recônditos das circunstâncias humanas, se posicionando como uma via de conhecimento e de reconhecimento, é atribuível, à ilusória obra romanesca, uma curiosa e imprevista categoria de verdade, a qual somente é possível de ser alcançada mediante uma boa dose de projeção imaginativa, fundamental à reconfiguração interpretativa de determinado episódio ou personalidade históricos. Nesse sentido, a antítese entre “mentira” e “verdade”, “fatos” e “ficção” conduzem uma atividade colaborativa para a instituição de uma maneira renovada de compreensão de uma realidade vivenciada em um tempo remoto. E, finalmente, sobre as interpretações e releituras artísticas relacionadas à personalidade histórica, Catalina de Erauso, é que iremos discutir no próximo tópico.

5.3 A produtividade artística de uma vida: Catalina de Erauso como personalidade literária

De acordo com o que foi mencionado anteriormente, o trajeto existencial de Catalina de Erauso foi adaptado e reinterpretado por distintas tendências artísticas no decorrer dos tempos. Aliás, já no século XVII, o espetacular caso de uma freira-soldado foi ajustado às pretensões estéticas coniventes com a comédia de Juan Pérez de Montáiban. Logo, não é aleatório o reconhecimento de uma manifestação constante de produtividade artística na trama existencial conferida à monja-alferes.

Entretanto, é oportuno averiguar como as seguidas versões artísticas de uma vida contribuem para a indicação referente à disponibilidade de uma vida à ficção, sob o entendimento de que cada abordagem estética se constitui como uma tentativa orientada à confecção de uma versão mais satisfatória de uma personagem singular. Para tanto, em primeiro lugar, consideremos o conceito de *matéria de cultura*, proposto por Belén Castro Morales (2000, p. 238. Grifos da autora):

Su vida *parece* una ficción, mientras su personaje supera a Marfisas y "varonas": de sus hazañas históricas vuelve al espacio de la imaginación y se convierte en materia de cultura. Así, mientras aparece como protagonista de una comedia de Pérez de Montalbán como "una Marfisa a la española", los pintores la retratan como soldado... El yo privado de la autobiografía la proyecta a la notoriedad, aunque antes, desde 1918, sus peripecias ya la habían convertido en espectáculo.

Dessarte, nos deparamos com uma existência que, apesar de haver sido comprovada historicamente, mediante a reunião de documentos e testemunhos; é orientada à ficcionalização constante, haja vista o periódico retorno ao espaço da imaginação, como se este, também, fizesse justiça à perspectiva fabulosa relativa à vida e aos sucessos da monja-alferes. No que concerne à representatividade artística de Catalina de Erauso, nas artes plásticas, especialmente, no que diz respeito ao retrato produzido por Hans Van Der Hamen, Mónica Antezana (2016. p.172) comenta o seguinte:

Como se aprecia, la pintura no sólo habla de alguien, sino también de la mirada de un pintor español, que refleja a Catalina tal como ella se presentaba y tal como él —y muchos de sus contemporáneos— deseaba representarla. La pinta como un hombre, como un soldado conquistador; no tiene pretensión de encontrar un rasgo femenino, al contrario: le otorga el lugar que la época quería ver de ella; pero no basta sólo la identidad genérica, sino que en la mirada penetrante, directa, fija ante el espectador, está demostrando que no teme a nada; no se esconde, enfrenta al espectador. Así, mediante el lienzo, el soldado mujer está afirmando su rudeza. La vestimenta masculina militar también la endurece, da la impresión de que este cuerpo armado está seguro en el lugar

que ocupa. Se trata de una pose firme, y revela la certeza de que ella está siendo ella misma: un férreo soldado español. Los cabellos cortos y la ausencia de cualquier adorno femenino intensifican el carácter masculino del cuerpo. En el lienzo, el fondo ligeramente oscuro resalta la figura de la mujer retratada. Lo que se procura es mostrar los rasgos físicos y reflejar su mundo psicológico o emocional. Como se aprecia, fue retratada como un soldado; éste es, al parecer, el mayor atributo, resaltado por su vestimenta. Desde este punto de vista, se pone énfasis en el carácter masculino y en la fuerza de su expresión.

Por conseguinte, a pintura, como uma linguagem artística, detém propósitos estéticos e razões pragmáticas, de modo a constituir-se como um exercício de interpretação convincente à estética barroca, em voga, no momento da confecção do registro visual de Catalina, isto é, a retratação da célebre personagem pautada na acentuação da bravura e da firmeza, características condizentes com a esfera masculina de atuação. Aliás, o empenho por tornar, a imagem da monja, um exemplo de virilidade é algo que já se encontra nos episódios de caráter novelesco na autobiografia, em que se ressaltam a intrepidez, a liderança e a resistências – até então – inconcebíveis ao perfil feminino oriundo do século XVII. E, por meio da simulação relativa à conduta masculina, levada ao extremo, em alguns momentos da narrativa autobiográfica, especialmente, no tocante à retomada da bandeira em uma guerra (Cap. VI), ou na travessia da Cordilheira dos Andes (Cap. VII), que Catalina se converte em uma mulher imprevista para os padrões vigentes da época, à proporção que sua vida se converte em matéria de cultura espetacular:

Pero destaca en el siglo XVII, durante el periodo barroco español, una mujer que lleva al extremo su deseo de fama y reconocimiento individual pues, a diferencia de las mencionadas, todos sus actos no buscaban beneficiar a una colectividad sino a sí misma. Sin estar ligada a algún personaje masculino, realizó hazañas bélicas en el ejército peleando contra los indios en Chile y Perú; transgredió las normas, simuló ser un hombre y obtuvo el reconocimiento institucional e histórico que hasta ese momento se le había negado a otras mujeres. Se trata, desde luego, de Catalina de Erauso (RODRÍGUEZ, 2004, p. 72).

É relevante notar que foi, precisamente, devido ao prestígio social advindo dos grandes feitos de Catalina de Erauso que a monja foi retratada de uma forma *masculinizante*, à proporção que seus traços femininos foram preteridos, dado que uma mulher, simplesmente, não poderia ser contemplada com os aplausos, a liberdade, as premiações e os benefícios que foram concedidos à monja-alferes – a não ser que a vida dessa mulher se convertesse em um objeto profundamente ambíguo, capaz de gerar hipóteses e sugestões tão necessárias e convenientes às expectativas e suspeitas geradoras de comoção social. Sendo assim, “[...] su figura femenina aparece como una huella que contraviene el discurso oficial” (ANTEZANA, 2016, p. 178), ou seja, Catalina de Erauso

somente se converteu em uma imagem de heroísmo e de admiração por persistir ocupando, com êxito, a esfera de atuação masculina, ao passo que se submetia às imposições e regulamentações da Igreja e da Coroa espanhola, se colocando, por consequência, à disposição do favorecimento relativo à manutenção da sociedade vigente.

E, a sociedade barroca oriunda do século XVII é – como já foi mencionado – profundamente condutiva e operativa, de modo a se apropriar dos recursos de dissimulação, com vistas a aprimorar as estratégias de persuasão social. Especificamente, neste cenário, a vida imprevista da monja-alferes é acolhida e regulada às pretensões das instâncias controladoras e legitimadoras das condutas sociais – e, esse procedimento de ajuste de uma imagem condenável a uma imagem exemplar, ou seja, a conversão de uma mulher foragida a um astucioso e valente herói de guerra, se efetivou graças à administração de uma adequada dose de criatividade, ou melhor, de imaginação, tendo em vista que o imaginário é um complemento sedutor e versátil aos efeitos abruptos, acidentais, lacunares ou contraditórios de uma realidade.

Nesse sentido, o perfil feminino de Catalina, após haver se confessado mulher foi idealizado e – perdoado de suas eventuais desobediências e infrações – por haver conservado a virtude em situações tão hostis, algo incompreensível à natural fragilidade e inclinação para o mal, manifestada pelas mulheres. Sendo assim, a monja-alferes foi concebida e divulgada como uma *mulher extraordinária*, quase passível de santidade, ou de instrumento favorável às manifestações do poder divino – e, isso, talvez, possa explicar as passagens, encontradas no relato autobiográfico, em que a noviça escapa das condenações iminentes, das tragédias de grandes proporções (os naufrágios) e a travessia da Cordilheira dos Andes.

Ademais, Catalina de Erauso comprovou não haver professado e foi se encontrar com o Papa Urbano VIII, com a intenção de obter a permissão concedida pela autoridade eclesiástica para perseverar atuando na esfera masculina da sociedade. Precisamente, nessa ocasião, o Papa comentou o seguinte, ao ser questionado se estaria sendo prudente em sua decisão: “*Dadme otra monja alférez y le concederé lo mismo*³⁵”. E, nesse momento, é oportuno perceber que a assertividade e a naturalidade dessa afirmação se

³⁵ De acordo com as investigações de Ángel Esteban (2018), o Papa Urbano VIII, além de conceder-lhe permissão para seguir vestindo-se de homem e aconselhar-lhe uma conduta mais pacífica, chegou a proferir essa afirmação.

encontram respaldadas na convicção de *extraordinário* respectiva à trajetória existencial da monja. Por conseguinte, a autoridade religiosa não estava concedendo o perdão e a permissão a uma mulher habitual, uma vez que estava diante de uma mulher *incrível*, ou seja, de um caso profundamente singular e atípico: realmente, não haveria a necessidade de normalizar as permissões – concedidas ao universo masculino – às mulheres, haja vista que Catalina de Erauso foi um caso exemplar de *exceção*, isto é, jamais existiria outra mulher equivalente.

Ademais, é relevante notar que a recondução de Catalina de Erauso ao universo de atuação masculina não se constituiu somente de uma *permissão* aleatória e abnegada, contudo, pareceu se tratar de um imprescindível *ajuste*, uma vez que a vida imprevista da monja-alferes não poderia – em hipótese alguma – funcionar como um incentivo à desobediência e à emancipação feminina, legitimadas e premiadas pela Coroa e pela Igreja, em pleno século XVII. Logo, a restituição relativa à postura masculina na sociedade vigente, caracterizada pela utilização de um nome masculino (Antonio de Erauso), das vestimentas, dos comportamentos em defesa da honra e da fé e do consentimento de um ofício laborioso (transportista de mercadorias), se amparou em uma estratégia de controle e de convencimento, especialmente, no que concerne à expressividade relativa à vida privada das mulheres.

Por consequência, Catalina de Erauso obteve um espaço de atuação e de prestígio social inimaginável para uma mulher – em pleno século XVII – simplesmente, porque se portava e se apresentava como um homem, à proporção que os instrumentos de persuasão e de entretenimento sociais – como o teatro, os discursos e a pintura – enalteciam o brio e a esperteza de um soldado intrépido e controverso, sob um efeito de uma *masculinização* artificiosa e produtora. Sendo assim, a embaraçosa vida de Catalina de Erauso não promoveu uma inspiração subversiva às mulheres, muito pelo contrário: a monja, apenas, tornou a usar o hábito, isto é, trajes femininos e foi reconhecida como sendo uma mulher casta e obediente no preciso momento em que regressou ao claustro, abdicando, portanto, de sua liberdade, ainda que provisoriamente. E, o que esse sutil deslocamento entre as esferas de atuação masculina e feminina pode sugerir? A sujeição das mulheres aos ambientes de reclusão e de exclusão relativa à participação das decisões limítrofes respectivas aos rumos da sociedade, dado que este era um mundo governado pelos homens. É por isso que Catalina em liberdade, realizando suas viagens e seus acordos

com exponenciais personalidades políticas, apenas poderia efetivar essas façanhas sob a alcunha de Antonio de Erauso.

Novamente, sobre a representação imagética pertencente à Catalina de Erauso, especialmente, a respeito do retrato de Hans Van der Hamen, é declarado o seguinte:

Si un retrato define la identidad de un personaje de la historia, debemos afirmar que se trata de la construcción de múltiples autores: quien es retratado, quien realiza el retrato y quienes hablan de éste. En el caso del lienzo atribuido a Hans van der Hamen, este triángulo opera potenciando el lugar que tiene como discurso en la construcción de la identidad de una mujer tan singular de la Colonia española en América. La figura de Erauso es conservada como un ejemplo del barroco español. Su retrato, por demás sorprendente, así como las representaciones escritas que se hicieran de ella por figuras como el viajero italiano Pietro della Valle il Pellegrino y fray Nicomedes de Rentería, contemporáneos suyos que la conocieron, y, ya en el siglo XX, Alberto de Villegas, escritor modernista boliviano, dan cuenta del modo como el imaginario sobre su identidad transita de lo masculino (en el lienzo) a lo femenino (en los retratos escritos). Esto demuestra, no sólo el poder de la palabra escrita, que se distancia del discurso oficial, sino el manejo inestable de la identidad, aprovechado por Erauso —y por quienes la conocieron, como el Papa Urbano VIII— para acomodarse a las circunstancias y aprovechar su figura en la historia (ANTEZANA, 2016, p. 178)³⁶.

Dessarte, é perceptível a flexibilidade inerente às representações da controversa conduta existencial protagonizada pela monja-alferes, em virtude de esforços interpretativos orientados por pretensões comunicativas e estéticas. Ora, a freira-soldado é interpretada e divulgada como um expoente heroico da Conquista, ora é concebida em sua vulnerabilidade e obediência concernente à esfera feminina de atuação – vacilação que, ademais de revitalizar a predisposição à ambiguidade de sua trajetória existencial, conforma o movimento pendular de uma vida que transita entre o reconhecimento e a preponderância social (concedidos aos homens) e a subserviência demonstrada pela busca de proteção e de permissões, afeita ao universo de atuação feminina.

Sendo assim, a identidade, isto é, a personalidade de Catalina de Erauso é passível de construções e de reconstruções no transcorrer dos tempos, uma vez que detém a potencialidade versátil do *ajuste*. Nessa acepção, o fabuloso percurso existencial da noviça-alferes não prescinde de uma condição poética, pois favorece significações,

³⁶ No texto integral de Mónica Antezana (2016), a autora contempla duas perspectivas de retratação de Catalina de Erauso: a pautada em pinceladas e cores (pintura) e a elaborada por palavras (discursiva). O escritor boliviano, Alberto Villegas, mencionado na citação, realizou uma figuração respectiva à notória personalidade barroca acentuando seus traços femininos, como a fragilidade, a delicadeza e a beleza de seus traços físicos.

hipóteses, sugestões e alternativas, ao invés de fornecer um esclarecimento cabal e incontestável mediante documentação e testemunho. Logo, o delineamento referente ao perfil de Catalina de Erauso é substancialmente suscetível à travessia de perspectivas, se estruturando, portanto, como provisórios exercícios de interpretação: em virtude das eventuais lacunas e controvérsias propulsoras de ambiguidades e de suposições, a história da monja-alferes – posta em narrativa autobiográfica – se mantém aberta, isto é, disponível a acréscimos e ressignificações, de modo a entusiasmar os escritores e os artistas a rerepresentá-la à sua maneira.

E, mais uma vez, ressurge o aspecto basilar de uma vida disposta ao entrelugar: a adaptação produtora a interpretações situadas em diferentes contextos históricos, de sorte que cada manifestação artística, seja pintura, filme, música ou romance conferem, à monja, a apropriada versão correspondente. Nesse sentido, novamente, a vida de Catalina de Erauso é permeável à imaginação, por consequência, é porosa – o que propicia uma afinidade com a dimensão ficcional. Então, além de se estabelecer como matéria de cultura, o imprevisito itinerário existencial da noviça-alferes é, também, matéria fabulativa.

Em outras palavras, o espetacular caso de Catalina de Erauso se pauta em uma existência histórica orientada à ficção, o que a converte em um prolífero material de cultura, o qual é viabilizado pela constelação imaginária que se perfaz em torno da precípua inconclusão inerente ao perfil da monja-alferes – haja vista que é substancialmente ajustável e poroso a perspectivas – o que, também, robustece a sua materialidade fabulativa. E, sobre esse peculiar norteamo ficcional de uma personagem histórica, a narrativa romântica de Juanita Gallardo reinterpreta uma monja-alferes afeita ao universo ficcional, por intermédio de leituras de romance e de apreciação de obras artísticas. Em primeiro lugar, a controversa personagem admite a afeição pelas aventuras de *Lazarillo de Tormes*: “[...] de modo que gracias al señor de Arellano, no solo se hizo de un oficio, sino que mejoró notablemente su letra y también adquirió el gusto por las aventuras, como las del Lazarillo de Tormes” (GALLARDO, 2006, p. 54).

É válido observar que o entusiasmo pelas andanças e peripécias pertencentes à vida de Lazarillo de Tormes não é uma menção acidental: ao convocar um personagem picaresco, convertendo-lhe em um indivíduo digno de admiração, o romance histórico sugere uma espécie de espelhamento, como se a imatura versão ficcional de Catalina de Erauso – ainda disfarçada de Francisco de Loyola – estivesse procurando por exemplos

louváveis, respectivos à conduta masculina, com a finalidade de mimetizá-los a contento. Porém, a trajetória existencial percorrida por um romance picaresco é significativamente caótica, subversiva e marginalizada, ademais de possuir uma feição autobiográfica. Nessa acepção, a afinidade, manifestada pela versão ficcional de Catalina de Erauso, à vida de Lazarrillo de Tormes se comporta como a demonstração de que a autobiografia atribuída à freira-soldado poderia haver tido um modelo promissor, advindo do universo ficcional.

Outrossim, também é indicativo, por intermédio da ironia, que a jovem noviça prófuga decidiu se apropriar dos trejeitos e das artimanhas oriundas de um perfil de antimodelo social, com o propósito de modular a própria existência, ainda que, por fim, a vida da freira-soldado viesse a ser reposicionada como um objeto de contemplação social positiva, isto é, de prestígio social, o que insinua a substancial volubilidade dos critérios e dos valores pertencentes à sociedade do século XVII. Contudo, as referências às personalidades que permearam o imaginário e a memória dos povos não cessam por aí, uma vez que a monja-alferes também demonstrará um peculiar encantamento pelo pirata Francis Drake (1537 – 1596) e por Lope de Aguirre (1510 – 1561):

Quando el galeón estuvo listo a levantar velas rumbo a España, bajo un cielo fúnebre que anunciaba huracán, el grumete Alonso Díaz se sintió hastiado de cargar riquezas que nunca serían suyas. Supo que sobrevivir a la peste solo podía ser señal de que era un predestinado, asunto que sospechaba desde siempre. Enseguida, acaso con el fin de no pecar de soberbia, prefirió creer que se trataba de un mandato que le indicaba que debía permanecer en el Nuevo Mundo para torcer su destino. Y si Nombre de Dios había servido de refugio al pirata Drake, a él también. En Cartagena de las Indias escuchó por primera vez el nombre de Drake en boca de las viejas que aún guardaban su recuerdo y un pavor que más parecía delirio amoroso. En Nombre de Dios todos los lugares estaban impregnados de él: allá se paraba a contar las estrellas, aquí durmió con mi hija, acá comía, informaban los viejos, de modo que más de una noche creyó ver deambular su fantasma junto a los de los muertos de la última peste. Si no hubiese sido un hereje inglés, Drake le habría servido de inspiración. Pero, para suerte suya y para desgracia del imperio español, muy pronto se le incendió la imaginación. Fue cuando comenzaron a llegarle retazos de noticias de un tal Lope de Aguirre, un vizcaíno como él, que en años pretéritos había encabezado a un batallón de insurrectos que aterrorizaron a las gentes de buenas costumbres, que en el Darién no eran muchas pero su recuerdo todavía provocaba espanto. Buscando figuras viriles a las que emular, se revolcaba en la estera del barco (GALLARDO, 2006, p. 67).

Nessa passagem do romance histórico, mais uma vez, há a configuração de um retrato interior respectivo à monja, mediante o detalhamento de pensamentos, opiniões e sentimentos. Contudo, especificamente, nesta parte da trama há, inicialmente, uma expressão de insatisfação e de injustiça associada com uma percepção crítica de exploração e de subserviência, resumida na ação de contribuir para a manutenção das

fortunas alheias, o que recomenda uma postura mais insurgente. E, seguidamente às ponderações relativas às circunstâncias provenientes do desempenho de seu papel social naquela sociedade, Catalina de Erauso é informada, acidentalmente, sobre os feitos memoráveis de homens que perfizeram uma trajetória indiscreta no continente americano: em primeiro lugar, o herói da marinha britânica, responsável por derrotar a Invencível Armada Espanhola, em 1587, ademais de ser o primeiro inglês a realizar a circum-navegação do globo, recebendo o título de cavaleiro da rainha Elizabeth I; ministrando, portanto, um percurso social aventureiro, intrépido e bastante exitoso; em segundo lugar, a noviça prófuga tem o conhecimento relativo à conturbada e polêmica figura de Lope de Aguirre, ou seja, um perfil de insubordinação perante a Coroa espanhola, o qual arquitetou uma rebelião durante a expedição de Omagua e Dorado.

E, para além da recusa da adoção do perfil de Francis Drake – devido a sua nacionalidade – para a conformação de uma identidade masculina, a alusão a esses dois personagens históricos, entretanto, passíveis de um acréscimo criativo de caráter lendário não é, simplesmente, aleatória, dado que a versão ficcional de Catalina de Erauso revela que a fuga da realidade conventual jamais poderia se justificar caso não fosse para promover experimentações maiores, dignas de glória, porque o esplendor é um instrumento poderoso de controle e de engajamento social. E, essa perspectiva crítica com relação ao funcionamento das sociedades é efetivada mediante a presença de uma ironia direcionada ao paradoxo existencial pertencente à vida dessas personalidades marcantes: ora, apesar de haver realizado uma série de transgressões e barbaridades, esses indivíduos conquistaram notório respaldo social por meio de premiações ou de notícias, Catalina de Erauso sob a indumentária de Alonso Díaz poderia alcançar muito mais, já que era um sobrevivente, ou melhor, um predestinado.

Dessa forma, a narrativa romântica permite o sutil vislumbre de um prévio destino à personagem que, naquele momento, estava se sentindo oprimida: ainda que cometesse sucessivos desvios e infrações, o prestígio social se realizaria em algum momento de sua existência e, também, um dia, seus grandes feitos também se tornariam notícias, além de ser dignamente premiada, somente, necessitaria se adequar às regras do jogo, quando fosse conveniente. Porém, não foi apenas de personagens de significativa repercussão social que a versão ficcional de Catalina se utilizou para conformar uma feição masculina congruente com o clamor da plateia circundante, pois as peças teatrais têm relevância tanto no romance histórico, quanto na autobiografia:

Un reclamo fue y una réplica vino, otro reclamo y una amenaza de Reyes: «andate o te corto la cara». Lo dijo a toda boca, mostrando el brillo de un cuchillo. No le quedó más remedio que irse, colorado de humillación y en compañía de sus amigos que en vano intentaban sosegarlo. Su honor había sufrido un ultraje público y mucho le preocupaba que a doña Beatriz le llegara el chisme y perdiera el entusiasmo, creyéndolo un cobarde. Acababa de vivir algo intolerable y ya buscaría la manera de resarcirse. Y como si esto hubiera sido poco, Reyes le había impedido ver la obra de un tal Lope, que en Valladolid estaba teniendo mucho éxito. Siempre le habían gustado las comedias, los dramas, las mojigangas y los autos sacramentales. Caer en ese estado de encantamiento en el que se imaginaba a sí mismo siendo uno de los actores de este gran teatro del mundo, dado a engañar a los demás para hacerles el favor, era un don que únicamente un ingrato desdeñaría. Que un simple disfraz permitiese embelesar al público era la prueba de que uno es lo que proyecta, un simple efecto del cuerpo. De allí a concluir que la vida no es más que un juego de apariencias ante el espejo cósmico, no había ni siquiera un paso. Y en este juego se había interpuesto Reyes (GALLARDO, 2006, p. 76).

Primeiramente, nesse excerto, mais uma vez é conveniente perceber a mudança de postura da versão ficcional de Catalina, especialmente, quando se apropria do papel masculino naquela sociedade: é notória a manifestação de cólera, de intrepidez e, especialmente, de um procedimento ativo e insubordinado perante as circunstâncias desfavoráveis que lhe apareciam, pois, sob a indumentária de Alonso Díaz, Catalina não poderia hesitar em efetivar o seu legítimo direito de operar mudanças naquele contexto social. Contudo, é oportuno recordar que, ao revelar a sua verdadeira condição feminina às autoridades religiosas, sua conduta é fundamentalmente inversa, uma vez que há a vacilação, o temor, a vulnerabilidade e a obediência, uma vez que, imersa naquele período histórico, uma mulher deveria, apenas, se deixar conduzir pela sapiência e pelo controle advindos do universo masculino – ainda que se tratasse de uma mulher extraordinária como a monja-alferes, especialmente, porque o espetacular caso de sua existência deveria servir de exemplo comovente à manutenção das expectativas relativas à conduta feminina daquela época, ou seja, o silenciamento e a subserviência.

Segundamente, nesse fragmento do romance ocorre o delineamento de uma perspectiva interior de Catalina de Erauso consonante com a percepção de sua vida como um instrumento de materialidade de fabulação: a afeição pelo teatro, isto é, por uma manifestação artística, pautada na imaginação, configurando, assim, um componente propositivo à realidade. Além disso, a afinidade demonstrada pela versão ficcional da freira-soldado, com respeito às artes cênicas, corresponde a uma acentuada imersão, pois o encantamento diante das comédias e dos dramas é aliciente, uma vez que promove a projeção de Catalina como um personagem dramático no teatro do mundo. Nesse sentido, sob a pretensão crítica e irônica pertencente à pragmática do novo romance histórico

latino-americano, é indicada a tendência – subentendida nos gestos relativos à personalidade histórica – ao artifício, ou seja, a dissimulação imprescindível para sobreviver e persistir adquirindo benefícios e vantagens em uma cultura pautada no espetáculo, ou seja, no mundo de aparências.

Por conseguinte, ao esclarecer e complementar a tangencial expressão de consciência de Catalina de Erauso, o romance histórico salienta a conveniência do assombroso caso de uma freira-soldado à estética barroca, especialmente, ao convertê-la em um ser permeável à imaginação, fundamental à implementação do artifício e da adaptabilidade a distintos contextos de operatividade barroca: seja no controle social, mediante a exemplaridade de um heroísmo imprevisto de uma mulher excepcional que ocupou a esfera de atuação masculina; seja na comoção artística voltada ao entretenimento e ao convencimento das massas, em que a monja-alferes se torna uma personagem teatral na comédia de Juan Perez de Montálban, isto é, um estratégico elemento de admiração, uma vez que se tratou de uma vida, significativamente, incrível que, talvez, a arte pudesse lhe fazer justiça.

Outrossim, a inclinação de Catalina de Erauso ao universo ficcional se evidencia em outro trecho:

A pesar de ser el peor castigo, no pestañeó cuando le informaron de su nuevo destino. Ávido de fama y devoto de la novedad de las novelas, se le figuró que en el lance con Miguel había protagonizado un incidente digno de inspirar a un poeta, con un final trágico, para más remate. Sin embargo, ahora en Guamanga, con la perspectiva que el tiempo da, le parece que fue una obnubilación de vanidoso y que son tantos los episodios que se encadenan uno tras otro en su biografía, que más le vale apurarse para llegar pronto al momento de mayor gloria (GALLARDO, 2006, p. 92).

Precisamente, neste episódio pertencente à trama ficcional de autoria de Juanita Gallardo, a noviça disfarçada de soldado tem um desentendimento com o seu irmão, Miguel de Erauso, porque, aparentemente, os dois cavalheiros estavam a disputar a mesma dama, conforme é brevemente descrito no capítulo VI da autobiografia. Posteriormente à contenda entre os irmãos, Miguel – por influência política e incentivado por um anelo de vingança – designou o jovem soldado, Alonso Díaz de Gusmán, para o campo de batalha de Paicabí, o qual era conhecido como o “cemitério dos castelhanos”.

Por consequência, ao se perceber sem alternativas, o oficial se resignou perante o destino potencialmente trágico que lhe fora imposto, contudo a sua capacidade de imaginar um cenário de inspiração heroica ainda permanecia emancipada quanto às

determinações alheias. Logo, se encaminhando pelos enredos ficcionais oriundos dos romances, Catalina, ansiosa pelos benefícios e concessões advindos pela fama se pôs a projetar uma trajetória existencial digna de uma elegia triunfal para o soldado Alonso Díaz de Gusmán, ou seja, para o seu protagonista arquitetado para exercer uma liberdade heroica perante o mundo, instituindo-lhe um caráter lendário.

E, justamente, essa perspectiva lendária é conformada no famigerado episódio de Valdivia (também disposto no capítulo VI), em que o intrépido e incansável combatente, Alonso Díaz de Gusmán, ainda que ferido por três flechas e por uma lança no ombro esquerdo, conseguiu resgatar a bandeira dos índios, restituindo o controle político do território. E – até então – este haveria sido o momento de maior glória, no sentido da manifestação de um reconhecimento patente de sua proeminência social, aliás, o êxito na retomada da bandeira foi deveras impactante ao ponto de atenuar a discórdia entre os irmãos – o que é apenas citado na autobiografia e descrito no romance:

A lo largo del tiempo en que estubo a medio morir saltando de tantas flechas y mazazos, Miguel lo cuidó, preocupándose de la herida en el hombro izquierdo, sin permitir jamás que otro le hiciera las curaciones. No fuera a suceder que le vieran esa anatomía defectuosa con sus tetas como de mujer y el buen nombre se le perdiese, le dijo una vez [...] ¿Y quién iba a dudar de su hombría después de verlo acometer la tremenda hazaña de recuperar la bandera? (GALLARDO, p. 93-94).

Conseqüentemente, mediante a forma do romance histórico, se tornam acessíveis ao entendimento dos curiosos, perante o assombroso caso existencial da monja-alferes, as estratégias e os auxílios que proporcionaram a excelência do disfarce por tantos anos: a significativa participação política e econômica de seus familiares somada à solidariedade pertencente à comunidade basca no continente americano. Ademais, a narrativa romântica acrescenta informações, gestos e atitudes, com o propósito de preencher as lacunas presentes no registro autobiográfico, em especial, na imprescindível convivência da figura materna de Catalina, com respeito à sua ambição intrínseca de “andar e ver o mundo”:

Lo que acaba de escribir es rigurosamente cierto y no tiene por qué agregar que después fue a su casa. Esperó en la esquina hasta ver que don Miguel de Erauso, aún luciendo galas de capitán, se iba a hacer una diligencia, y entonces aprovechó para golpear, sorprender a su madre, abrazarla, contarse las vidas, comer alguna fruslería, recibir su bendición y despedirse antes que regresara el padre. Con una carta de su madre llegó hasta el barco del capitán de galeones don Esteban Eguiño, a quien la piedad le alcanzó para proteger a su pariente, pero no tanto como para concederle privilegios. Que se haga hombre si eso es lo que quiere, debe haber pensado al verlo enclenque cuando le ordenó que de

una buena vez aprendiese las tareas propias de un grumete y subiera a arreglar las velas (GALLARDO, 2006, p. 62-63).

Respectivamente a esse excerto do romance, é oportuno lembrar que, no relato autobiográfico, ao interpretar o papel de Francisco de Loyola, como pajem de D. Juan de Idiáquez, a jovem noviça prófuga em trajes masculinos foi acolhida por Francisco de Cerralta – o qual era casado com a prima da sua mãe – demonstrando, uma vez mais, a recorrente rede de assistência familiar na sinuosa trajetória existencial de Catalina de Erauso. Contudo, essa corrente de apoio à vida aventureira da monja-aferes é subentendida na autobiografia, dado que é, somente, mencionada e justificada pela significativa astúcia de Catalina em estruturar e interpretar com eficiência os papéis masculinos que necessitou adotar para conduzir a sua existência em liberdade. No romance, porém, por intermédio da retratação dos estados interiores e das ponderações da freira-soldado, o encadeamento de atitudes assistenciais à preservação do segredo da personagem é desvendado para os leitores do romance, ainda que se mantenha subentendido na autobiografia que Catalina está escrevendo para ser entregue ao bispo.

E, novamente, é devido aos acréscimos de perspectivas e de olhares que o discurso ficcional do romance extrapola o discurso autobiográfico, se insinuando como a versão mais verdadeira, mais convincente relativa à história de Catalina de Erauso, porque, entre outros motivos, é permitido vislumbrar a consciência e os sentimentos dos personagens envolvidos na trama, sob uma perspectiva crítica, irônica e satírica, propondo que a história, talvez, fosse mais congruente se pudesse haver sido de outro modo – e, não da maneira que, efetivamente, pareceu ser. E, com relação à manifestação dos estados de pensamento de Catalina, é apresentada, uma vez mais, a sua declarada aversão à condicionalidade feminina pertencente ao século XVII, pois a sua vergonhosa anatomia defeituosa não poderia atestar a sua insuperável inferioridade, justamente, na ocasião em que obteve sua maior glória e prestígio social no campo de batalha. Sendo assim, era imprescindível a preservação do segredo diante do risco iminente de invalidação de seu grande feito, o qual poderia implicar premiações e pensões correspondentes.

E, no tocante a essa desenvoltura feminina nos campos de batalha, é oportuno fazer um adendo rememorativo de duas mulheres que protagonizaram surpreendentes

feitos militares: María Estrada e Inés Suárez³⁷. Na crônica de Bernal Díaz de Castillo (1492 -1585), intitulada *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1632), precisamente, nos eventos que compuseram o episódio reconhecido como “noite triste”, uma valorosa mulher – a despeito das limitações e vulnerabilidades de sua condição feminina – combateu com brio e habilidade, como se fosse qualquer varão da época; essa mulher se chamou María de Estrada. Conforme as crônicas de Mariño de Lobera (1528 – 1594) relativas às batalhas para a apropriação do território chileno, a companheira de Pedro de Valdivia – ademais de incentivar os soldados à vitória, como um gesto de liderança – protagonizou um feito bárbaro e despropositado para uma mulher: decapitou os caciques, como uma estratégia de intimidação, com a pretensão de garantir a vitória ao exército espanhol; essa mulher se chamou Inés Suárez.

Por conseguinte, essas mulheres, ao se apropriarem momentaneamente de uma postura masculina, obtiveram pontuais repercussão histórica e admiração social. Contudo, diferentemente de Catalina de Erauso, essas mulheres não reivindicaram permanecer na esfera de atuação masculina, com vistas à obtenção e manutenção de premiações e de benefícios sociais, uma vez que – somente em um momento crítico – se utilizaram das armas como uma medida combativa e protetiva, conservando-se, portanto, na esfera de atuação feminina. A monja-alferes, como já foi mencionado, possuía uma tendência à aventura, ao desbravamento do mundo e, portanto, configurou para si uma identidade masculina, ou seja, “se fez homem”, com um nome, maneiras e trejeitos específicos.

Nesse sentido, considerando, em especial, a versão ficcional de Catalina de Erauso, retornar à condição feminina seria regredir, ou seja, se inferiorizar por precisar se submeter às vontades e aos critérios dos homens e, isso significaria uma vida de reclusão – o que seria substancialmente contrário ao ideal de emancipação e de dinamicidade que perfizeram a trajetória existencial dessa mulher disfarçada. Sendo assim, é plausível compreender a preocupação e o esforço relativo à preservação do disfarce do soldado “Alonso Díaz de Gusmán”, de maneira a provar seu valor e sua valentia de uma forma hiperbólica, com o intuito de dissipar quaisquer dúvidas ou suspeitas acerca de sua adequação ao vantajoso universo de atuação masculina.

³⁷ Esses perfis femininos serão discutidos, com uma maior riqueza de detalhes, no quinto capítulo deste trabalho.

E sobre esse aspecto relativo à confecção de uma personalidade masculina gloriosa, é oportuno notar a capacidade de administração persuasiva de um mundo espetacular de aparências – por parte do itinerário existencial atribuído à Catalina de Erauso. Em primeiro lugar, de acordo com que foi pontuado anteriormente, a vida de Catalina de Erauso – por diversos momentos históricos e se reconfigurando em diversas linguagens artísticas – se adaptou à forma artística em conformidade com as pretensões vigentes. Na sociedade barroca, a monja-alferes se converteu em objeto de espanto e de admiração, especialmente, quando o perfil masculino prevaleceu na pintura e nas descrições, de modo a justificar a aptidão pelas armas, a permissão de uma vida em liberdade e em independência financeira e a manutenção do código de conduta dos homens respeitáveis, ou seja, a obediência e a devoção à pátria e à religião.

E, diante das bonificações concedidas a “Miguel de Erauso”, isto é, a última identidade masculina elaborada por Catalina, é imprescindível ressaltar que, mais uma vez, na sociedade colonial, a imagem promovida, digna de glória e de participação social é a masculina. E, isso justificaria o apagamento dos traços femininos de Catalina, à proporção que se celebravam os seus atributos condizentes com a esfera masculina de atuação, como demonstraram os estudos de Mónica Antezana (2016). Ademais, essa perspectiva de exclusão e de invisibilização orientada às mulheres, pertencentes ao século XVII, também se encontra rerepresentada, de um modo crítico, mediante ao pavor da personagem em ser constatada como mulher e, assim, perder a autonomia da própria vida, além de invalidar qualquer alternativa de obtenção de algum prestígio ou bonificação social.

Dessarte, o romance histórico tangencia a autobiografia, por intermédio de uma releitura percuciente relativa ao fato de que a imagem digna de promoção – naquele ilusório mundo espetacular de aparências – é a masculina. Em uma colocação precisa, os perfis masculinos costumavam ser glorificados, premiados e perdoados – ainda que houvessem protagonizado feitos cruéis nos campos de batalha – uma vez que viabilizavam o engajamento das massas, coerente com os princípios culturais e ideológicos do período. Nesse sentido, se salientasse e encorajasse a sua condição feminina, Catalina, muito provavelmente, seria condenada, sendo assim, com vistas à sobrevivência e à aquisição de vantagens, pareceu prudente adotar, de um modo hiperbólico, o perfil de atuação masculina.

Outrossim, a realidade de aparências também é tematizada no romance histórico, especialmente, quando a versão ficcional da monja-alferes se vangloria por seu disfarce, aparentemente, perfeito, uma vez que, por repetidas ocasiões, obteve êxito no convencimento acerca do seu desempenho favorável relativo à esfera de atuação masculina. E, como exposto anteriormente, conclui que o indivíduo é a imagem que projeta, dado que *a vida é um jogo de aparências diante de um espelho cósmico*.

Por conseguinte, no jogo de aparências, a percepção cósmica, isto é, universal, refletida pelos olhares sociais, diz respeito à imagem de um sujeito confeccionada e divulgada com finalidades específicas de convencimento. Nesse sentido, a personalidade e o caráter pertencentes aos sujeitos seriam permeáveis à projeção, ou seja, à construção criativa e, em outras palavras, à fabulação, uma vez que se manifestaria a discórdia entre o que, de fato, um indivíduo é, na esfera privada, e o que, efetivamente, ele interpreta e exhibe no teatro social.

No tocante à trajetória existencial pertencente à Catalina de Erauso, posta em narrativa, é perceptível a sutil confecção de uma imagem heroica a ser divulgada e promovida, uma vez que a glória oriunda de grandiosos feitos é incentivadora de perdão e promotora de bonificações compreensíveis ao engajamento e à persuasão das massas. Contudo, a atribuição de imagens e de retoques criativos à vida e ao caráter da monja-alferes não se constitui mérito somente do relato autobiográfico do século XVII – como anteriormente mencionado, houve distintas adaptações ficcionais e artísticas do itinerário existencial dessa mulher irreverente – o que recomenda a perspectiva de permeabilidade à imaginação, isto é, de funcionalidade como matéria de fabulação, no que concerne à maleabilidade, respectiva à vida da monja-alferes, às linguagens ficcionais.

Dessarte, especificamente, no romance histórico, mediante o escrutínio revelador dos estados emocionais e de consciência demonstrados pelas ponderações sagazes da personagem, preocupada em demasia com a obtenção de reconhecimento, vantagens e liberdade, ou seja, elementos inatingíveis para uma mulher situada no século XVII, foi observável que – ao escapar do convento, aos quinze anos de idade e contemplar a vastidão de um mundo sem muralhas, pela primeira vez, a jovem noviça, contrariando as palavras de seu relato autobiográfico que afirmaram o desnortamento (não saber o que fazer ou para qual lugar seguir), já possuía a fundamental sapiência incentivadora de sua astuciosa fuga: conquistar uma outra vida, mediante à inauguração de um destino promissor à liberdade – e, isso apenas se tornou viável por intermédio da apropriação das

regras relativas ao jogo de aparências, ou seja, a cautelosa administração das imagens e posturas a serem exibidas de modo hiperbólico em detrimento das imagens e condutas que deveriam permanecer implícitas.

Por conseguinte, ao escapar do convento e, simbolicamente, abandonar as vestes monásticas pertencentes à vida que seus pais determinaram para si, Catalina de Erauso se compromete em converter-se em um proveitoso elemento de fabulação em mão dupla: para si e para os outros, desde que isso lhe mantivesse segura e distante da aflição de uma existência, na qual ela não pudesse ser uma protagonista heroica e livre somente por ser mulher. E, devido a essa afinidade embrionária à criatividade e à imaginação que o percurso existencial de Catalina de Erauso foi reinaurado e contemplado pelas formas artísticas em distintos momentos, como se a história concernente a esta vida fosse, substancialmente, poética, dado que emana significados e sugestões constantemente.

Entretanto, aqui é preciso fazer uma ressalva, já que as vidas humanas constituem material de representação de fabulação, desde os primeiros tempos, uma vez que as tragédias representavam a existência dos indivíduos que agem, proporcionando efeitos terapêuticos e pedagógicos à plateia comovida. Sendo assim, as vidas humanas são elementos passíveis de elaboração poética. Todavia, o que particulariza a trajetória existencial de Catalina de Erauso é o viés histórico e documental da autobiografia, especialmente, ao ser justificada por depoimentos e por *Relações*, encontradas nos arquivos históricos dos museus e das bibliotecas, o que categoriza a monja-alferes como uma personalidade histórica, o que é diferente de ser fruto da imaginação de um tragediógrafo.

E, justamente, por esse aspecto de verificabilidade existencial disposto nos monumentos e nos arquivos vigentes que é adequado reconhecer a *permeabilidade* ficcional referente à vida da monja-alferes, o que a promove não somente como uma matéria de cultura, mas também como matéria fabulativa. Especialmente, ao considerarmos as ponderações ofertadas por Philippe Lejeune (2014), segundo as quais certa dose de invenção de si mesmo é imprescindível à narração de uma vida, dado que a imagem divulgada pelo relato autobiográfico enseja um acréscimo necessário ao convencimento positivo da audiência circundante, conforme o intuito de divulgar a melhor versão de si próprio.

Respectivamente à autobiografia atribuída à Catalina de Erauso, foi perceptível as pretensões de adaptabilidade viabilizadora de promoções, homenagens e benefícios sociais, o que estabelece um gesto de criatividade, ou melhor, de confecção inventiva relativa à apropriada imagem para o convencimento das massas. Quanto ao romance histórico, a retratação de uma personalidade histórica ocorre de modo tangencial, ainda que bastante indicador de nuances implícitas e inexploradas acerca da composição do caráter e dos pensamentos pertencentes à vida retratada artisticamente, uma vez que, conforme afirmado anteriormente, quanto à versão ficcional de uma existência histórica: “[...] esse retrato relativo e incompleto funcione como se fosse a própria vida, e até como uma vida mais elevada, intensa e viva que aquela da realidade objetiva” (LUKÁCS, 2011, p. 118).

Por conseguinte, embora não abarque a integralidade de uma vida, uma vez que o aspecto accidental e imprevisto das existências humanas se sobrepõe à situada e provisória percepção dos fatos circundantes, é permitida, à forma artística do romance histórico, a habilidade em fornecer uma aparência, isto é, uma versão imaginada que promova a retratação convincente e propositiva de uma existência histórica. Respectivamente à trajetória existencial da monja-alferes, foi observável a configuração de uma constelação de manifestações artísticas a ofertar determinada feição à personagem, seja no aspecto exterior, seja no aspecto interior – o que viabilizou olhares, sugestões e reinterpretações acerca de uma trajetória existencial histórica, entretanto, significativamente, permeável ao tratamento ficcional, se constituindo, portanto, como uma matéria fabulativa, de uma maneira que a existência verificável é reinaugurada pela forma artística, mediante um gesto constante de ressignificação.

Todavia, ao considerarmos a poética do mundo moderno, segundo as ponderações de Contardo Calligaris (1991), as quais defendem que a composição de uma imagem para os outros está se tornando a “poética ordinária do sujeito moderno”, é notório que o exercício de fabulação autodirecionada não é algo que se restringe às épocas anteriores, muito pelo contrário: imersos em uma sociedade tecnológica do espetáculo, extremamente competitiva e comparativa, os indivíduos se apropriam de ferramentas e de recursos propulsores de imagens aperfeiçoadas e de narrativas ornamentadas, com a finalidade de convencimento e de engajamento de uma massa de seguidores, a consolidar uma ostensiva validação social. Diante desse cenário, é instigante a reflexão acerca das retratações relativas às distintas vidas no contexto contemporâneo, de modo a tornar um

elemento da prática cotidiana, o compartilhamento dos eventos compositores da existência dispostos em uma linha do tempo de publicações imediatas e constantes, sugerindo que a modernidade, diferentemente do Mundo Antigo e clássico, diluiu as fronteiras entre o público e o privado, com o intuito de incentivar a divulgação dos pormenores existenciais e interiores de todos os indivíduos de uma sociedade. Sendo assim, o registro autobiográfico, no sentido de ofertar uma imagem acrescentada de si, com a pretensão de divulgação e de reconhecimento, está a se constituir como uma prática naturalizada da modernidade? Esse questionamento, talvez, possa vir a ser tema de investigações posteriores. Por ora, voltemos à autobiografia de Catalina de Erauso inserida no romance histórico.

6 A AUTOBIOGRAFIA INSERIDA NO ROMANCE HISTÓRICO: INTERPOSIÇÕES E INTEGRAÇÕES

“¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ficción, una sombra, una ilusión. y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son.”³⁸

“A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta.”³⁹

Desde à Antiguidade Clássica, a relevância de contar histórias, no sentido de relatar as experiências humanas, em tonalidade poética, é pontuada. Com efeito, na *Poética* de Aristóteles, já é insinuada uma espécie de funcionalidade antropológica das poesias miméticas: ao demonstrar como os homens poderiam ser (no caso das epopeias exemplares), ou como não deveriam proceder (a exemplo das tragédias gregas), a *mímese* se constituía uma atividade esclarecedora e terapêutica, ou seja, imprescindível à compreensão relativa aos papéis sociais dos homens.

Com o seguir dos tempos, o entendimento relacionado às técnicas de representação artística, ademais de suas repercussões sociais, adquiriu outras tonalidades, especialmente, ao considerarmos o protagonismo cedido à exploração do interior, ou seja, ao transbordamento da subjetividade e a perscrutação dos estados de espírito e do inconsciente. Nesta acepção, as obras artísticas e literárias atuavam como um meio de expressão do espírito, respaldada por técnicas convencionais, além de incentivarem a fuga de uma realidade, diante da qual o sujeito não mais se reconhecia ou se encontrava – até que, graças aos acontecimentos históricos e culturais – a Literatura, em lugar de corresponder à visão harmônica do mundo (como na perspectiva clássica), ou de satisfazer às aspirações quiméricas dos românticos, a narrativa literária – em um contexto moderno – se põe à disposição da reformulação do mundo, se estabelecendo como uma

³⁸ CALDERÓN de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Anaya, 1987.

³⁹ PESSOA, Fernando. "Impermanence" In: _____. *Páginas de Estética e de Teoria Literária*. Lisboa: Ática, 1966, p. 285.

nascente fonte de significados oportunos ao esclarecimentos de temas coniventes ao espírito e à sociedade.

Considerando que, no contexto contemporâneo, estão se tornando, cada vez mais presentes, as narrativas acerca dos acontecimentos pertencentes à própria vida, com a intenção de confecção e de divulgação de uma imagem convincente, a perspectiva autobiográfica é bem-vinda como um tópico de reflexão, não apenas no que concerne às distintas produções atuais, sem finalidade estética, mas também e, principalmente, ao romance como gênero literário. Conforme foi afirmado em momentos anteriores, o romance se constitui como uma narrativa de caráter amadurecido, por representar a emancipação dos homens, perante um mundo que, outrora, correspondia aos desígnios divinos: mediante uma dimensão aberta de mundo, a partir de gestos, pensamentos, imaginação e critérios de ficcionalidade, se tornou cabível, aos mortais, a remodelagem da realidade.

Respectivamente, ao romance histórico latino-americano, o recondicionamento inerente às concepções de realidade se estabeleceu a partir de um traço revisionista e instaurador de outras percepções e de outras vozes acerca de determinados momentos e personalidades históricas, facultando reinterpretações críticas acerca dos eventos retratados, à proporção que pretendia demonstrar uma espécie de *verdade* omitida dos discursos históricos. Dessa maneira, o romance histórico latino-americano dispunha de uma faculdade norteadora: indicar como a história poderia ser (re)contada.

Essa habilidade designativa do romance não se restringiu apenas aos episódios históricos e às trajetórias existenciais ilustres percebidas por uma ótica externa; contudo, também interveio no modo como o indivíduo contempla a si próprio, isto é, como aprecia o percurso da própria vida. E, neste aspecto, a narrativa romântica adquire contornos autobiográficos. É, precisamente, sobre os limites entre uma esfera e outra, sobre as interposições e as integrações entre um discurso e outro, a partir dos entendimentos relativos à intertextualidade, à imaginação, à ficcionalidade e à encenação, que se constitui a tematização deste capítulo, levando em conta a autobiografia e o romance histórico postos em análise.

6.1 A Literatura Comparada como critério de análise

A Literatura como uma produção cultural, histórica, artística e social jamais poderia existir sem alguma espécie de contato e conversação, em virtude da particularidade porosa e plurissignificativa de sua finalidade discursiva. Sendo assim, ao longo dos períodos históricos, muitos teóricos tentaram identificar e explicar as relações dialógicas entre as distintas produções literárias. Sobre esse aspecto, Claudio Guillén (1985), aponta a fragilidade de uma conceituação que afirme apenas a investigação de uma possibilidade de contato entre as literaturas de distintas nações, pois a disciplina de Literatura Comparada, entendida como um afã e um desejo, lida com o constante esforço de “[...] desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas (p. 14)”.

É por isso que Sandra Nitrini (2015) reconhece os estudos comparados como os constituintes de uma “disciplina indisciplinada”, em virtude da indeterminação de suas esferas de atuação, de seus objetos e de seus métodos: “[...] uma das tarefas mais difíceis é delimitar o campo da disciplina literatura comparada, pois seus conteúdos e objetivos mudam constantemente, de acordo com o espaço e o tempo” (p.19). De semelhante modo, Tânia Carvalhal (1986), identifica o caráter de orientação múltipla da disciplina, corroborando um ecletismo metodológico e, não se reduzindo a mera comparação entre as obras literárias, afinal de contas: “[...] comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura” (p.07).

Contudo, apesar da evidente indisponibilidade à exatidão conceitual e metodológica relativa à Literatura Comparada, algumas noções e alguns critérios de análise foram postulados, com o objetivo de viabilizar o entendimento sobre as semelhanças e as divergências encontradas entre as obras literárias postas em contraponto. Essas categorias principais de análise se intitularam de “fonte” e de “influência”, para entendê-las, é necessário recordar a noção clássica de *mimese*.

Respectivamente às teorias miméticas, ou seja, àquelas que preconizaram a explicação da arte como a imitação de componentes da natureza e do universo, os diálogos platônicos surgem como a tentativa precursora de classificação e de funcionalidade das produções artísticas. De acordo com Platão, “[...] a arte imita o mundo da aparência e não da essência, infere-se que obras de arte têm um *status* inferior na ordem das coisas existentes” (ABRAMS, 2010, p. 25). E, por esse motivo, os poetas deveriam ser expulsos

da *República* ideal, dado que apenas poderiam ofertar perspectivas distorcidas e ilusórias sobre a compreensão do mundo, pois “[...] a inferioridade da imitação comprovava-se pelo fato de o Demiurgo apenas poder imitar o modelo previamente dado pelas ideias” (ISER, 2013, p.386).

Por conseguinte, segundo as concepções platônicas, a fonte das obras artísticas seria apenas uma cópia imperfeita de uma perspectiva ideal. Por outro lado, na *Poética* de Aristóteles, a *mímese* como a imitação das ações humanas, sejam elas nobres, heroicas ou cotidianas, acrescentava à poesia-mimética uma dimensão propositiva – indicar como a realidade poderia ser – e, uma funcionalidade pedagógica e terapêutica: ensinar, por meio da representação trágica de personagens ilustres, a importância da preservação da racionalidade e do comedimento das paixões. E, neste sentido, “[...] o poeta é causa eficiente e indispensável, o agente que, com sua habilidade, extrai a forma das coisas naturais e a impõe sobre um ambiente artificial” (ABRAMS, 2013, p. 28).

Sendo assim, os poemas-miméticos não possuíam a incumbência de criar a natureza, visto que os elementos naturais, simplesmente, já foram e são ofertados. Entretanto, como procedência do fazer artístico, se apresenta a extração intencional de objetos da realidade, conferindo-lhes uma tonalidade aparente, pelos recursos técnicos da representação artística; ou seja, demonstrar como tudo poderia ser, principiando um caráter reformativo e designativo da arte, o qual alcançará uma maior representatividade a partir das produções e teorizações modernas. E, no século XVIII, Charles Batteux declara o seguinte, quanto à funcionalidade artística:

Qual é então a função das artes? É a de transportar os traços que estão na natureza e apresentá-los em objetos que não são naturais. É assim que o cinzel do escultor mostra um herói em um bloco de mármore. O pintor, com suas cores, faz sobressair da tela todos os objetos visíveis. O músico, com sons artificiais, faz bramir a tempestade, embora tudo esteja calmo; e o poeta, enfim, com sua invenção e com a harmonia de seus versos, preenche nosso espírito de imagens fingidas e nosso coração de sentimentos artificiais frequentemente mais encantadores do que seriam se fossem verdadeiros e naturais. Donde concluo que as artes, naquilo que é propriamente arte, são apenas imitações, semelhanças que não são a natureza, mas que parecem sê-lo; e que, assim, a matéria das belas-artes não é o verdadeiro, mas somente o verossímil (BATTEUX, 2009, p.27).

A finalidade das produções artísticas seria uma apropriação criativa dos constituintes da realidade, culminando em um eventual transbordamento relativo à apreensão desta mesma realidade, pois os efeitos de sentidos promovidos pelas experiências artísticas possuem um encantamento, ou melhor, um deslumbramento

acentuado, somente provocado pelo caráter propositivo e designativo das esferas artísticas, as quais ofertam uma imagem, um sentimento, um gesto aperfeiçoado à realidade dos significados, dispondo uma ressignificação constante. Desse modo, a arte apenas se constitui como uma realidade aparente, em virtude do caráter de verossimilhança, isto é, a irrealização estética por meio da suspensão do critério de verificabilidade, como será visto, posteriormente, a partir das discussões teóricas de Wolfgang Iser (2013).

Por ora, é oportuno entender que cada proposta artística resguarda uma maneira particular e eficiente de representar as ações humanas, os elementos naturais, os estados de espírito e a condição dos homens, a partir de uma intencionalidade designativa e reformadora específicas. E, às vezes, essas maneiras particulares de representação da realidade, mediante os recursos imaginários e ficcionais costumam ter pontos de contato, ou seja, apresentam congruências e divergências entre si.

É, justamente, a identificação e a análise investigativa das aproximações e dos distanciamentos das obras literárias que estruturam os critérios de *fonte* e de *influência* nos estudos comparados. Em primeiro lugar, os estudos das fontes se assemelham à operação historiográfica, pois se amparam em uma metodologia cronológica, uma vez que busca discernir qual obra, em um momento anterior, serviu de fonte de inspiração para determinada obra posterior. É, por isso que, conforme as teorizações preliminares acerca da Literatura Comparada, a história das relações literárias internacionais se instituía como um pilar ao comparatista, que deveria atuar como um “historiador” das literaturas que deveria dispor de um notório conhecimento cultural acerca das distintas obras literárias e de seus contextos históricos correspondentes⁴⁰.

Assim, seria possível diferenciar os emissores e os receptores de *influências*, a partir das eventuais relações de contato. A influência, por sua vez, seria a insinuação de uma transferência de conteúdo e de estilo menos palpável, ou seja, é sugerida a partir da percepção de detalhes pertencentes à visão artística e ideológica de determinados escritores. E, neste sentido, “[...] apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não

⁴⁰ Sobre as distintas concepções teóricas acerca dos estudos comparados, como a perspectiva crítica e de imanência textual dos estudos comparados, indico a leitura das obras de Tânia Carvalhal (1986) e de Sandra Nitri (2015), uma vez que pormenorizar esses aspectos seria ir além dos propósitos deste tópico.

um objeto vazio” (NITRINI, 2015, p. 130). Ademais, tendo em vista a apropriação criativa e particular dos componentes da realidade – por parte do projeto estético de determinado autor – a ascendência ou a descendência das produções literárias não poderia ocorrer sob uma mera reprodução ou readaptação passiva de certo estilo ou tema literário, pois cada obra artística traz uma maneira única de irrealização do mundo, mediante a interação entre o fictício e o imaginário.

Sendo assim, em lugar de simples imitação, ou seja, de cópia de modelos consagrados do passado, a investigação das influências indica a assimilação produtiva, ou seja, como uma obra se nutre da outra, com uma finalidade propositiva, visto que: “[...] o ato de criação descarta a ideia de originalidade no sentido absoluto de origem primeira, supondo, ao contrário, um perfeito sistema de digestão, que garante uma impecável assimilação da “substância dos outros”” (NITRINI, 2015, p. 136). É, por isso que, ao invés de assinalar a originalidade das produções literárias, as concepções acerca das influências demonstram a necessidade de reconhecer a *autenticidade* de cada obra.

Especificamente, quanto à originalidade, há os seguintes entendimentos, de acordo com os estudos comparados: a originalidade absoluta (se refere ao que foi imaginado sem modelo) e a originalidade relativa (aquela que se encontra associada à “marca própria” do escritor, o qual se encontra vinculado à consciência resultante das circunstâncias históricas e sociais do seu tempo)⁴¹. Ademais, há as conceituações relacionadas com a originalidade que remete à *novidade*, ou seja, àquela que é ancorada em um espírito crítico capaz de decifrar e de aperfeiçoar o que os outros já descobriram; e, respectivamente, à originalidade que remete à *origem*, se configura a presença de um precursor, isto é, de um agente que abre caminhos e que descortina perspectivas subjacentes, à maneira de um visionário⁴².

No que concerne ao relato autobiográfico, pertencente ao século XVII, é conhecida a instabilidade quanto ao conceito de *originalidade absoluta*, haja vista a crise autoral estabelecida pelo desaparecimento do suposto manuscrito original, somada às acusações de apropriação de um suposto relato oral, usurpações e falsificações – o que aproxima o texto de um aspecto de *originalidade relativa*, uma vez que, devido às

⁴¹ V. Nitrini (2015, p. 139).

⁴² V. Nitrini (2015, p. 141).

adaptações e a inserção de episódios fabulosos, de feições de crônicas de viagens e de soldados, além da dimensão picaresca, é evidente a adoção de determinados modelos preestabelecidos para a confecção do irreverente relato. E, mais: “[...] é muito importante considerar com algum cuidado as relações entre os dois elementos da originalidade relativa: o esforço criador e o condicionamento da época” (NITRINI, 2015, p. 141).

Especialmente, tendo em vista o condutismo pertencente à sociedade barroca e os fins pragmáticos e institucionais atribuídos à *Historia de la Monja Alférez: escrita por ella misma*, as adequações, os ajustes e as omissões condicionam a imagem intrépida e louvável de uma mulher assombrosa, passível de perdão e digna de permissão e de homenagens, de acordo com determinados efeitos de sentido e de comoção social consoantes com as circunstâncias sociais do período – uma vez que a noção de autoria, assim como o reconhecimento social, acerca de uma variante de *autobiografias de monjas*, ainda era flutuante às exigências externas. Por outro lado, se desenha uma marca própria ao texto atribuído à Catalina de Erauso por fazer uma leitura satírica da contraditória e desmesurada sociedade barroca, apontando, não apenas a indiscreta irreverência do texto, como também o seu constructo basilar: a intransponível ambiguidade.

Neste sentido, é aceitável identificar um traço de criatividade, em outras palavras, de algo singular, à obra atribuída à freira-soldado – o que, talvez, haja contribuído de modo significativo à divulgação promissora da vida desta insigne personagem histórica, pois as integrações novelescas, as discrepâncias, as ironias, as dissimulações e os vestígios históricos e testemunhais ressaltavam a ambiguidade do texto, à proporção que incitavam a curiosidade e o entretenimento das autoridades e das massas. Porventura, a expressiva ambientação do itinerário existencial protagonizado por Catalina de Erauso às distintas esferas discursivas, especialmente, às linguagens artísticas, como o teatro, a pintura, a música e o romance histórico se caracterize como reverberações constantes do desejo de desvendar – de modo pleno e razoável – as suspeitas e as lacunas de uma vida fortuita e aliciante.

Considerando a acomodação da autobiografia ao romance histórico *Confesiones de la Monja Alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso*, é evidente a incorporação de um texto em outro, por intermédio do recurso de citação direta do relato autobiográfico na narrativa romântica em episódios pontuais, o que também contribuiu para a disposição dos capítulos na obra. E, sobre esse aspecto, é válido considerar a

hipótese de que a autora do romance, Juanita Gallardo, haja atuado como uma investigadora da vida de uma mulher singular, de um modo semelhante à gênese das *cópias desencadeadoras* das distintas interpretações acerca dessa impressionante trajetória existencial, ao se apropriar de discursos pertencentes à vida da freira, com o propósito de conferir uma versão particular a essa vida, como se fosse verdade.

E, como resultado, ao entender as *fontes* das produções literárias e artísticas, a partir de uma circunstância histórica, em outras palavras, como uma matéria a ser emprestada, integrada e ajustada a determinado projeto estético, é plausível identificar por quais meios, técnicas e estratégias, o romance histórico transfigurou os discursos antecedentes, de modo a disponibilizar uma alternativa ficcional à trama existencial da freira-soldado, ainda que se declare como a verdadeira história, em outras palavras, a história *original* da vida de Catalina de Erauso, sob uma perspectiva de pretender ser “o imaginado sem modelo”, como se pudesse usurpar o lugar do suposto *manuscrito original*, em um potencial gesto de ironia.

Sobre essa perspectiva, na parte inicial do livro, se encontra uma aposta intrigante ao leitor interessado: nas páginas seguintes, se travará um jogo entre a realidade e a ficção, de um modo semelhante à própria vida humana. Daí, pode se inferir que há determinado substrato da realidade histórica que será integrado e recomposto pela narrativa ficcional. E, talvez, seja justamente, graças ao dinamismo desse jogo, que a *originalidade* da obra se organize, mediante o efeito de aperfeiçoamento de aspectos retirados do mundo factual, da abertura a outras tonalidades e de outras avaliações e percepções ao material histórico, pois:

Ao se estabelecer a distinção entre o original ligado à origem e o original ligado ao novo, a originalidade deixa de ser um raio ou uma iluminação, transformando-se numa metamorfose ou alquimia. O original (novidade) não anuncia sua originalidade. O processo de configuração da obra é mais sutil e complexo [...] O original (novidade) consegue quebrar a convenção inspirando-se nela (NITRINI, 2015, p.142).

Consequentemente, se a forma do romance se estrutura em um sistema de linguagens que se interiluminam dialogicamente (BAKHTIN, 2019), é pertinente observar a manutenção da *originalidade* da obra, entendida como metamorfose ou alquimia. Conforme visto anteriormente, o romance como gênero literário propõe o dinamismo, a reinterpretação, o deslocamento e o refinamento de conteúdos, linguagens e perspectivas, uma vez que se trata de uma proposta textual voltada à renovação de

formas, é por isso que é essencialmente plástica. Por conseguinte, essa tendência à mutabilidade é favorável à metamorfose e à alquimia, pois é preciso que haja a flexibilidade necessária à integração, desintegração e reordenação de conteúdos e de formas, a fim de que algo inédito possa vir a tornar-se.

Nesse sentido, o romance se relacionaria com a originalidade que remete à novidade, pois a partir da incorporação, da recomposição e da reinterpretação dos componentes da realidade, algo inédito, ou seja, que ainda não estava por lá, foi inserido à trama dos acontecimentos verificáveis, especialmente, no romance histórico. Portanto, ainda que – como uma escrita ficcional – não disponha do compromisso com a verdade comprovável, nem possua o convencional reconhecimento de legitimidade dos artefatos históricos, porque, simplesmente, é imaginário; o romance porta *uma espécie de verdade inédita*, porque esta somente é apreensível a partir da reconfiguração do mundo factual que o romance propõe e entrega.

Aliás, mediante uma transposição procedimental dos constituintes naturais e circundantes, obedecendo a um projeto estético, inserido em fatores pragmáticos, a narrativa romântica promove uma *versão autêntica* de determinado aspecto da realidade, pois jamais poderia ser novamente, a não ser do modo instaurador que essa espécie de verdade se apresenta e se conforma em termos estéticos e discursivos. Com relação ao romance histórico *Confesiones de la Monja Alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso*, há uma proposta de releitura crítica de uma vida dissonante, por intermédio da incorporação da autobiografia pertencente ao século XVII à forma narrativa ficcional, se estabelecendo um convívio dialógico e colaborativo entre o registro e a imaginação, em outras palavras, entre o que foi e o que poderia haver sido, de acordo com a intencionalidade estética da obra.

Considerando que o romance histórico latino-americano, conforme pontuado anteriormente, enseja a reavaliação crítica de determinada personalidade ou de determinado episódios históricos, especialmente, em termos ideológicos, uma vez que pretende realizar uma ruptura com a narrativa histórica oficial, a obra de Juanita Gallardo pretendeu ser a *verdadeira* história da freira-soldado, a imagem mais fidedigna de uma existência deslocada, especialmente, ao contemplar as lacunas do relato autobiográfico, com relação aos pensamentos, aos sentimentos e as impressões de mundo, envoltos em uma tonalidade crítica ancorada numa perspectiva de presente. Entretanto, é preciso dizer que se tratou de uma ousada *aposta* no jogo entre ficção e realidade, uma vez que a

imagem da vida que a obra propõe – apesar de autêntica no sentido aqui posto – é um retrato ficcional, uma versão imaginária entre tantas outras existentes para a mesma vida, ainda que se interponha como a única existente. Sendo assim, a partir da integração e da reacomodação do relato autobiográfico, o romance histórico realizou rupturas e inaugurou caminhos na convenção, especialmente, a partir de outro recurso bastante proeminente nos estudos comparatistas: a intertextualidade.

De acordo com as palavras de Tiphaine Samoyalt (2008), o conceito de intertextualidade abarcou uma significativa dose de instabilidade ao longo dos anos. Com efeito, a teorização relativa à intertextualidade envolve uma revisão acerca da tradicional perspectiva das fontes e das influências nos estudos comparados, buscando sugerir uma abordagem menos historiográfica e mais dialógica entre os textos postos em relação, pois:

“[...] o conceito de influência tendia a individualizar a obra literária, sem nenhuma eficácia. O conceito de intertexto leva em consideração a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias (NITRINI, 2015, p. 165).

É, precisamente nessa perspectiva de sociabilidade da escritura literária que a *polifonia* e o *dialogismo* de Mikhail Bakhtin se constituem como instrumentos de investigação dos textos confrontados, ainda que o estudioso russo não haja citado propriamente o termo *intertextualidade* em suas análises. E, assim, “[...] o texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir de textos anteriores” (SAMOYALT, 2008, p. 18). Nesse sentido, a plasticidade da forma do gênero romance é bastante conveniente à prática de intertextualidade, uma vez que um discurso ao iluminar outro discurso, em um processo de metamorfose ou alquimia, origina um discurso inédito.

Novamente, respectivamente ao romance histórico *Confesiones de la Monja Álferez*, há a oferta de uma interpretação, uma versão criativa acerca do itinerário existencial narrado na *Historia de la Monja Álferez*, a partir de uma estratégia de intertextualidade, pautada em citações diretas de um texto em outro, promovendo o aperfeiçoamento da verossimilhança e do convencimento de que o romance histórico corresponde à verdadeira história de Catalina de Erauso. E, é particularmente, com relação à experiência de citação que o conceito de intertextualidade se estabelece, já que: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o

da *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 1974, p.64 grifos da autora).

Logo, mediante um panorama intertextual, é observável a apropriação, a readaptação e a transposição de elementos textuais externos, com a finalidade de articular outros sentidos, uma vez que a incorporação de um texto a outro não é gratuita:

Sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa (CARVALHAL, 2006, p. 54-55).

A repetição de um texto por outro também pode ser compreendida como a citação direta, isto é, a inserção das palavras do outro à própria trama textual. Com efeito, a partir do deslocamento dos fragmentos de um texto para a atmosfera de outro texto, se estabelece um outro contexto, em outras palavras, uma outra forma de interpretar os fragmentos transportados em diálogo com o texto receptor, obedecendo a fatores pragmáticos, em especial, a intencionalidade.

Quanto às pretensões alusivas ao romance histórico aqui estudado, como já foi mencionado anteriormente, se trata de disponibilizar uma versão imaginária de uma vida destoante, a partir de um viés satírico e de uma tonalidade irônica. Sendo assim, a autobiografia oriunda do século XVII – como matéria de cultura e matéria fabulativa – foi integrada ao romance histórico, proporcionando um novo contexto de recepção às obras: o romance, por sua vez, se utilizou dos trechos autobiográficos como um recurso legitimador, à semelhança de um argumento de autoridade, pois o registro histórico respaldaria a presunção de verdade da obra literária, quanto a se declarar como a verdadeira história de Catalina de Erauso; já a autobiografia, ao se harmonizar à trama ficcional, adquire a porosidade do discurso ficcional no que diz respeito à reformulação de determinada realidade, ou melhor, à reinvenção de uma vida, compactuando com o acréscimo de significados, de valores e de perspectivas àquela vida, de modo a transcender as lacunas e as imprecisões impostas pelo contexto histórico do século XVII.

Então, ao selecionar as partes do relato autobiográfico e encaixá-las na forma do romance, uma configuração inédita da trajetória existencial de Catalina de Erauso é estabelecida, porque – após a interação confluyente entre os textos – a dimensão contextual

é atualizada, em virtude da conformação de uma obra, não apenas diferente das anteriores, porém intencionalmente mais abrangente:

O ato de seleção também invade outros textos, com isso engendrando a intertextualidade. A conglomeração de textos amplia a complexidade do espaço de jogo, já que as alusões e citações revestem novas dimensões na sua relação tanto com seus contextos antigos como com os novos. Como os dois tipos de contextos se atualizam, surge uma coexistência de discursos diferentes, que desenvolvem seus contextos como um jogo de mútuo aparecimento e desaparecimento. Daí resulta uma instabilidade semântica que se avoluma porque os discursos reunidos constituem também contextos uns para outros, de modo a se inserirem em uma relação de tema e horizonte, e movendo-se incessantemente entre si [...] Quanto mais um texto acumula outros textos em si, tanto mais intensamente se expressa a duplicação produzida pelo ato de seleção (ISER, 2013, p. 300).

A interposição entre as diversas vozes oriundas dos diversos contextos é favorável à dimensão plurilíngue de enfrentamento dos componentes da realidade e de esclarecimento relativo à condição humana, inaugurada pela forma do romance, uma vez que – concedida à abertura do mundo ao externo – a instabilidade semântica se intensifica, à proporção que outros sentidos são descobertos, mediante relações inteiramente inusitadas entre os textos confrontados. É por isso que o romance se consolida como a forma da virilidade madura, como um gênero complexo e abarcado, simplesmente, porque é aquele que consegue lidar, por meio da plasticidade de sua estrutura, com a totalidade oculta da vida e com a produtividade dos espíritos⁴³.

Especialmente, ao ter em vista o contexto histórico de produção da autobiografia, a sociedade barroca dispunha uma perspectiva lacunar e aberta à obra de Catalina de Erauso, como se o espetáculo daquela vida irreverente estivesse, constantemente, com um episódio a mais a ser exibido – o que oportunizou uma proveitosa expectativa às massas, ademais da permissividade às especulações e às sugestões de continuidade daquela existência, uma vez que muitas foram as cópias e diversas foram as adaptações artísticas e discursivas. E, aproveitando-se desse caráter ajustável do texto autobiográfico, em um contexto moderno, a forma do romance impulsionou a sensação de provisório, pertinente à dimensão narrativa de uma vida, demonstrando que se a vida pode ser aperfeiçoada, ou seja, arquitetada linguisticamente a depender das finalidades comunicativas, também pode ser inventada e reinventada de uma maneira particular e

⁴³ V. Lukács (2015).

convincente, isto é, de um modo *autêntico* e suficiente, sob uma aparência de *história verdadeira*.

Por conseguinte, a integração da autobiografia ao romance histórico empreende uma tonalidade crítica, revisionista e acrescentadora de percepções significativas ao relato autobiográfico, mediante o incentivo à renovação e à atualização de interpretações acerca de uma existência histórica oriunda do século XVII. Ademais de uma fortuita adaptação, há um reposicionamento acerca das funcionalidades sociais de cada gênero: a autobiografia deveria ser testemunhal e o romance, imaginário; entretanto, é sugerida a irônica inversão de propósitos comunicativos, uma vez que a autobiografia confecciona uma imagem convincente de determinada subjetividade histórica, à proporção que o romance representa uma autêntica retratação psicológica de uma personalidade reticente quanto à expressão da própria interioridade.

Então, graças à possibilidade de reformulação da realidade, concedida aos recursos ficcionais e à imaginação, a compreensão – não apenas relativa à vida de Catalina de Erauso – como também a dimensão existencial da condição humana, posta em narrativa, é rerepresentada devido à inédita ressonância adquirida na interação dos fragmentos intertextuais. E, considerando que o panorama de estudos intertextuais ocasionou a ruptura com a tradicional perspectiva de investigação das fontes e das influências, especialmente, no que priorizava o aspecto modelar de determinado escritor perante o outro, a concepção relativa às experiências de trocas e de intervenções múltiplas de um texto em outro corroborou com a relativização das noções de propriedade e de originalidade textuais, uma vez que a literatura, à semelhança da linguagem, é essencialmente dialógica, designativa e reformadora. É por isso que: “[...] assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados” (SAMOYALT, 2008, p. 42).

A retirada e a incorporação de fragmentos textuais alheios, assim como a apropriação de constituintes da realidade factual, é parte condicionante da representação artística, orientada à manifestação de uma verdade aparente, em outras palavras, as revelações que apenas o discurso ficcional entrega, em particular, na forma do romance que, entrevedo a totalidade oculta da vida e auxiliando a produtividade dos espíritos, introduz, na imagem existencial do homem, a dinâmica da discrepância, pois “[...] a realidade do romance é uma das possíveis realidades; não é necessária, mas casual. A

questão de *outra possibilidade*” (BAKHTIN, 2019, p. 105, grifos do autor). Logo, mediante o recurso de intertextualidade, entendida como rede e conexão entre as diferentes manifestações textuais, é válido perceber a interdependência de variadas vozes discursivas na manutenção da vida de Catalina de Erauso como matéria de cultura e matéria fabulativa, já que a conformação do relato autobiográfico atribuído à vida da monja-soldado se deu por várias mãos, por distintas intencionalidades postas em jogo e em enfrentamento; esse dinamismo também adquiriu espaço na forma do romance histórico, de maneira que um texto se delineou em parceria com o outro, estabelecendo uma versão renovada de uma controversa existência histórica. Portanto, ademais da reconhecida ambiguidade como condição basilar da vida de Catalina de Erauso, também é importante pontuar a intertextualidade como elemento decisivo para a representação ficcional de uma vida destinada ao clamor público.

6.2 Os conceitos modernos sobre a escrita de si: a imagem acrescentada

A iniciativa de escrever sobre as próprias experiências passadas envolve não apenas a reminiscência – companheira do atributo testemunhal – mas também uma operação de seletividade, de combinação e de acréscimos pontuais, com a finalidade de organizar uma configuração noticiável de uma vida requisitada a ser posta em narrativa. Acerca desse aspecto, o romance histórico apresenta, como um problema específico, a figuração da grandeza humana em um momento passado (LUKÁCS, 2011).

Por conseguinte, disponibilizar uma imagem relativa a determinados eventos e personalidades históricos é tarefa do romance histórico, pois, enquanto construção ficcional, estabelece possibilidades de compreensão e de interpretação dos constituintes da realidade, ou seja, conforma uma versão inédita da própria história, *como se fosse verdade*. E, nessa acepção: “[...] es claro que, a partir del mecanismo de la semejanza, la ficción satisface relaciones con la realidad, mediadas por la imaginación, mientras que la imagen puede desprenderse de la realidad” (JITRIK, 1995, p.13).

Logo, há um relacionamento de interdependência entre o mundo verificável e a imagem ficcional concedida a este mundo, ainda que conduzido por uma necessidade de transgressão, pois se “[...] há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser

identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional” (ISER, 2013, p. 32), cumpre-se também a resistência a qualquer forma de aprisionamento do discurso ficcional, uma vez que os procedimentos ficcionais de reformulação da realidade perpassam, simultaneamente, a vinculação e a transgressão do real⁴⁴. Tendo em vista que o relato autobiográfico se constitui como um gênero de fronteira entre os fatos e a imaginação, é oportuno investigar como a vida pode se tornar uma obra narrativa de caráter estético, ao entregar uma versão convincente de determinada personalidade histórica, especialmente, considerando a trajetória existencial de Catalina de Erauso disposta na autobiografia e no romance histórico.

Em primeiro lugar, é graças à condição dramática que as vivências humanas adquirem uma tonalidade estética, pois:

Assim como está claro que os fatos da vida espelhados pelo drama podem e devem ser figurados também na épica, está claro também que esses fatos ocorrem na vida *com frequência*; isso significaria que a vida oferece ininterruptamente a possibilidade de um grande e verdadeiro drama (LUKÁCS, 2011, p. 137 grifos do autor).

Para além das configurações e das funcionalidades dos gêneros literários clássicos e modernos, é relevante observar que é, particularmente, o desencontro entre as pretensões dos indivíduos e a imperatividade dos acontecimentos do mundo que arquiteta uma potencial tensão dramática. Seja o herói trágico, o qual por uma falha de caráter, tentou interferir no irrevogável prognóstico divino, seja o desolado herói romântico, o qual pensou que a realidade poderia corresponder à medida de seus anseios e se frustrou inconsolavelmente, sem a menor perspectiva sobre o que fazer com a liberdade de decisão sobre a própria existência: nas situações-limite, isto é, nos eventos de expressiva condicionalidade dramática, a vida não apenas precisa ser observada atentamente, porém, retratada, encenada, narrada, uma vez que as experiências dramáticas da humanidade são dignas de notoriedade, porque, em suma, se constituem como espetáculos exemplares de conduta, na medida que indicam como a vida poderia (e não poderia) haver sido.

Com relação à biografia e à autobiografia, as vivências humanas são postas na forma narrativa, uma vez que os dramas particulares de determinadas personalidades históricas são merecedores de divulgação e de repercussão social. Conforme apontado

⁴⁴ V. Bastos (2013, p.15).

anteriormente, narrar uma vida envolve significativa dose de ficção, de maneira a propor uma imagem persuasiva e refinada à audiência circundante. Sendo assim: “[...] para causar no leitor a impressão da riqueza da realidade, todo contexto da vida tem de ser reformulado, a composição tem de ganhar uma estrutura totalmente nova” (LUKÁCS, 2011, p. 368). Então, mediante os processos de seleção e de combinação dos constituintes da realidade, ademais dos pontuais acréscimos e integrações textuais, a vida adquire uma nuance inédita, ou seja, uma versão organizada em narrativa. É por isso que o biógrafo e autobiógrafo artístico deve trabalhar como um *figurador* de homens⁴⁵.

É pertinente lembrar que a figuração humana também é competência do romance histórico e, nesse sentido, parece compartilhar com o relato autobiográfico uma função semelhante. Se “[...] a ficcionalidade nasce da necessidade de o homem se mostrar a si mesmo” (BASTOS, 2013, p. 11), é porque dizer a verdade sobre si, constituir-se como um sujeito pleno, só é viável mediante o estabelecimento do imaginário⁴⁶. Sendo assim, tanto a autobiografia como o romance histórico, resguardadas as suas funcionalidades pragmáticas e especificidades, fornecem imagens esclarecedoras e representativas da condição dramática dos homens, especialmente, quando há significativa dose de encenação.

A dissimulação, conforme pontuado em momentos anteriores, é parte substancial da existência espetacular da monja-alferes, posta em narrativa autobiográfica e, reconduzida pela trama ficcional do romance histórico. Especificamente, na obra ficcional, o gênero autobiográfico é incorporado ao texto, mediante as citações diretas, o que lhe confere uma fisionomia modificada, já que:

É necessário observar o seguinte: incluído no contexto, o discurso do outro sempre sofre certas mudanças semânticas por mais precisa que seja a sua transmissão. O contexto que moldura o discurso do outro cria um fundo dialogante cuja influência pode ser muito grande [...] inserida no contexto do discurso, a palavra do outro não entra em contato mecânico com o discurso que a moldura, mas numa unificação química (no plano semântico e expressivo); o grau de influência dialogante recíproca pode ser imenso (BAKHTIN, 2015, p.133).

Logo, mais uma vez, a integração de um texto a outro, isto é, a prática intertextual não é apática ou aleatória, antes é potencialmente mobilizadora de sentidos e de sugestões,

⁴⁵ V. Lukács (2011, p. 370).

⁴⁶ V. Lejeune (2014, p. 77).

a partir de uma intencionalidade específica: “[...] la intertextualidad es bidireccional; resulta de textos que comparten rastros semánticos sin tener en cuenta su orden cronológico. Los textos están conectados unos con otros [...] por medio de una relación de mutua iluminación semántica (DOLEZEL, 1999, p. 281). Logo, por intermédio do contraponto intertextual, tanto o romance histórico, quanto à autobiografia adquirem contornos renovados de interpretação e propiciam, a partir dessa integração, imagens acrescentadas à conduta existencial de Catalina de Erauso, especialmente, no que concerne à prática de organizar os fatos vividos na forma narrativa. É sobre a configuração do gesto autobiográfico, na narrativa ficcional, que comentaremos a partir de agora.

No romance *Confesiones de la Monja Alferes: la verdadera historia de Catalina de Erauso*, há, em um primeiro momento, a indisposição à escrita autobiográfica:

Se reacomoda en la silla, toma abundante aire, ordena el papel, moja la pluma, garabatea en la orilla del papel y sin respiro va escribiendo: «*Vida y sucesos de doña Catalina de Erauso, doncella natural de San Sebastián en Guipúzcoa, escrita por ella misma*». Bota el aire de los pulmones y contempla las letras, absorto en las volutas y recovecos de cada una de ellas. Ya tiene el encabezamiento de su obra. Ahora le resta ser cuidadoso para disponer los hechos de modo de salir favorecido. Nota que el sol pronto se extinguirá, pero no se decide a prender la candela, abstraído en los recuerdos, perdido en el intento de separar las cosas y calibrar la peligrosidad de cada palabra, deseoso de sobrevivir al actual trance de la mejor forma (GALLARDO, 2005, p.14-15).

Sabe-se que, à monja-alferes histórica, foi solicitado o relato de sua vida, de suas aventuras e descobertas ao redor do Novo mundo e do Velho mundo, por parte do bispo de Guamanga, D. Agustín de Carvajal. Tendo em vista o contexto histórico e social do século XVII, além do fomento à elaboração das *autobiografias de monjas*, a reivindicação pela feitura de uma narrativa acerca de um espantoso itinerário existencial não poderia ser ocasional, dado que se encontrava sob orientação e vigilância necessárias ao cumprimento dos interesses e das expectativas de ordem política e eclesiástica. Então, é muito provável que a noviça histórica haja se deparado com um apropriado desconforto perante a tarefa que lhe fora concedida, apesar de não haver deixado algum comentário sobre suas inquietações mais profundas na autobiografia, por motivações que a situação cultural e histórica do período poderia explicar.

Contudo, a forma abrangente do romance histórico toma para si essa responsabilidade, já que o contexto histórico e cultural, ademais das funcionalidades estéticas e sociais do gênero, consentirem com a capacidade propositiva e designativa do

gênero, pois “[...] a linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 2015, p. 125). Logo, considerando as pretensões do romance histórico, a partir do contraponto intertextual, é perceptível o estabelecimento de uma tonalidade crítica, no que concerne à representação do momento em que a personagem ficcional se dispõe ao ato autobiográfico, desvendado o que fora relegado ao território dos implícitos e das suposições, na *autobiografia histórica*: o mal-estar ocasionado à Catalina de Erauso, ao se deparar com um pedido incontornável, o qual afrontava diretamente o seu desejo substancial – se manter em segredo, em liberdade e, principalmente, sem conceder muitas satisfações a ninguém.

Entretanto, a personagem histórica não dispunha de melhores alternativas, uma vez que precisava obedecer e prestar contas à Igreja e à Coroa. Sendo assim, é especialmente a versão ficcional da protagonista, na atualizadora forma do romance, que fará justiça, à sua maneira, às objeções, às controvérsias e, sobretudo, à astúcia e à performance de encenação ao elaborar uma imagem convincente e admirável de si própria, mediante a narrativa autobiográfica.

E, precisamente, por uma aspiração de reconhecimento e de obtenção de benefícios, permissões e privilégios que a personagem ficcional decide calibrar o perigo de cada palavra, ao contemplar o mundo das letras: é preciso selecionar e combinar os fatos, as perspectivas e uma certa dose de imaginário, com a finalidade de elaboração de um retrato digno de ser divulgado e homenageado. Nesse sentido, a forma do romance difunde a vertente ficcional do exercício autobiográfico, à proporção que enfraquece a confiabilidade inerente à fisionomia testemunhal e memorialística do texto, se posicionando como a versão *verdadeira* da história.

Em defesa do caráter referencial da autobiografia, isto é, da recomendação de verdade do texto autobiográfico, Lejeune (2014, p. 121), declara o seguinte:

É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade e, esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens- narrativas é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção.

Obviamente, o autobiógrafo é um ser de condição existencial e histórica comprovadas, em outras palavras, não é um ser de papel, arquitetado linguisticamente, como os personagens dos romances históricos. Porém, ainda assim, é um habilidoso *figurador* de homens. É no processo de figuração de uma vida destinada à avaliação

pública que alguns procedimentos ficcionais, como os *atos de fingir*, podem acometer a narrativa autobiográfica, sobretudo, uma narrativa tão multifacetada quanto à autobiografia atribuída à monja-alferes.

Os atos de fingir se constituem como uma transgressão de limites, da qual se expressa a efetivação de um imaginário. Por intermédio da irrealização do real, com a finalidade de realização do imaginário, a reformulação do mundo é viável⁴⁷. Há, basicamente, três atos de fingir operantes no processo de emergência de uma realidade imaginária: a *seleção*, a *combinação* e o *desnudamento*. A *seleção* “[...] é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” (ISER, 2013, p. 35). Por conseguinte, a *seleção* propõe um movimento de retirada, de deslocamento e de realocação, os quais se encontram substancialmente atrelados à intencionalidade textual.

Ademais, o movimento de extração, apropriação e de transferência de constituintes da realidade também diz respeito à *intertextualidade*, particularmente, quando se considera que os textos também fazem parte dos elementos composicionais do real. Nessa acepção, a *seleção*, como ato de fingir, encontra reverberação na *seletividade* do discurso autobiográfico, uma vez que “[...] a forma, a organização e a validez dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são deslocados e se inserem noutros contextos; isso vale tanto para normas e valores quanto para citações e alusões” (ISER, 2013, p. 35). Então, no exercício da escrita relativa à própria vida, em particular, no momento de *fazer os rascunhos* ou de *passar a limpo*, não somente ocorre a *estilização*, entretanto, também se manifesta uma articulação entre supressões e acréscimos, entre luzes e sombras. Esses procedimentos são ilustrados a partir da inserção da autobiografia no romance:

Lleva tres días, desde la mañana hasta la noche, cumpliendo la tarea de componer una autobiografía y apenas ha avanzado tres semanas en el recuento ¿Cuántos días y semanas componen veinte años? A este paso necesitará una década para pasar revista a su vida, escribir, seleccionar y transcribir lo conveniente a la Confesión que depositará en manos del del Obispo [...] No tiene más remedio que seguir con la tarea de recordar, escribir, tamizar y copiar a la Confesión. Le gusta este juego de luz y sombra, de ocultamiento de lo evidente (GALLARDO, 2005, p. 33-34).

⁴⁷ V. Iser (2013, p. 34).

É devido à proposta estética do romance histórico que os bastidores acerca da composição da autobiografia adquirem contornos e perspectivas, uma vez que a historiografia apenas entregou a obra pronta e não os percalços da produção. Aliás, a narrativa ficcional, graças à resistência a qualquer tipo de aprisionamento, inseriu e combinou elementos à trama histórica, por exemplo, o *rascunho*, pois a versão imaginária da monja-alferes estava produzindo um texto paralelo à *Confissão* oficial, diante do qual se colocava de um modo mais despreocupado, insinuando que, nestes fragmentos textuais, estavam dispostos a *verdade* que não se harmonizaria ao modelo prescritivo de autobiografia estabelecido:

Primero, escribiré para sí mismo todo lo que recuerde y al mismo tiempo o después, pero con calma, hará una versión especial para el Obispo y las autoridades que quieran leerla. En ella constarán solo sus desventuras, sin adornos ni atenuantes, y menos, alguna sombra que deje traslucir alguna interioridad. Ordena las octavillas de papel en dos montones: el más grande será para sus escritos íntimos, y el otro para la versión destinada al señor Obispo (GALLARDO, 2005, p. 16).

A partir do gesto de escrever duas versões relativas à mesma vida, se configura a decisão de separação consciente e artificiosa entre a imagem que a autora deseja que a sociedade conheça e prestigie – a heroína fiel da Conquista espanhola –, a imagem de uma existência que deveria conservar o segredo, ou seja, jamais vir à tona, sob pena de punições severas. É, primordialmente, no jogo entre as luzes e as sombras, em outras palavras, entre o que merece ser aplaudido nos palcos e o que deve jamais ser declarado que a *seleção*, como ato de fingir, alcança realce e espaço na narrativa autobiográfica, mediante a forma revisionista do romance histórico.

Tendo em vista que, por meio da *seleção* “[...] os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram” (ISER, 2013, p. 35), ocorre o pronunciamento de uma sintomática ironia: as *Confissões*, segundo a ótica do romance histórico, somente revelam a *verdade* digna de comoção e de ajuste social às expectativas de uma sociedade baseada na manipulação e no artifício. Trata-se, portanto, de uma *verdade convencional*, isto é, de uma *aparência de verdade atrelada às convenções e ao convencimento social*. Então, o romance histórico ao contemplar, em sua estrutura abrangente, o passado, o presente e o futuro da confecção de uma escrita que espelha a própria vida e que, ademais, contém o acesso à trama encoberta dessa existência, se proclama como a *verdadeira história* de Catalina de Erauso.

Por conseguinte, é em virtude do jogo entre o que é ressaltado e o que é desvanecido que a autobiografia e o romance histórico se deparam com seus limites e se satisfazem com as suas transgressões: o relato autobiográfico disfarça a tonalidade ficcional da *seletividade* conveniente à disposição de uma imagem de vida acomodada às exigências e ao gosto social, ao passo que, o romance histórico dissimula sua condição imaginária, mediante a reconfiguração seletiva de aspectos controversos da autobiografia, a partir de um contraponto intertextual. Em suma: um gênero ilumina e conduz o outro à sua maneira, de acordo com determinada proposta de exame da condição poética da vida de Catalina de Erauso.

É por isso que: “[...] o romance parodia outros gêneros (precisamente enquanto gêneros) desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção reinterpretando-os e reacentuando-os” (BAKHTIN, 2019, p. 68). É válido notar que, além da *seletividade* que implica a escolha e o deslocamento de fragmentos textuais, no desdobramento de uma incorporação textual, ocorre a *combinação* entre as partes textuais, de modo que, por meio dessa interação, “[...] os elementos agora interligados logram transgredir os valores de antes” (ISER, 2013, p. 39). Em consequência às interpretações e às renovações de significados, mediante a relação combinatória entre os textos, um contexto inédito de comunicação se afirma, pois o convívio entre as obras textuais sugere uma diferente proposta comunicativa, apoiada por uma específica funcionalidade social.

Haja vista que o romance histórico *Confesiones de la Monja Alférez* requisita a categoria de *verdade* relativa à trajetória existencial de Catalina de Erauso, é preciso reparar o seguinte:

Pero, ¿de qué verdad se trata para la novela histórica? Pues de la que la historia, como disciplina que tiende a reconstruir los hechos, ofrece para respaldar la novela. O sea que no es cualquier verdad, la científica, por ejemplo, sino una pertinente y fundante. Esto significa que se considera que la historia es una reunión orgánica del pasado y se le atribuye, en este marco, determinada racionalidad. O, dicho de modo más elemental, de aquello que ocurrió una parte es presentada de modo tal que se entiende o se debe entender por qué ocurrió. Y a su vez, la racionalidad histórica va a entrar a la novela como su fundamento mismo, no sólo como su nutriente, su atmósfera o su campo de representación; en otras palabras, la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar, sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia (JITRIK, 1995, p. 11-12).

Logo, ao se utilizar das estratégias e dos procedimentos historiográficos para contornar uma aparência de verdade, em virtude da credibilidade que a *seleção* e a

combinação entre as partes textuais e as informações documentadas podem ocasionar, o romance histórico contrafaz a sua essência ficcional e imaginária, porque, assim, pode assumir a legitimidade de explicação do que poderia haver acontecido, como poderiam haver sucedidos determinados fatos; embora, na realidade, o passado se mantenha inalterável e impassível, demonstrando que a *verdade* requerida pelo romance histórico – por mais convincente e refinada que seja – é apenas aparente, ou seja, é uma possibilidade a mais de examinar a condição humana, à proporção que ilustra determinada situação histórica, pois, mais uma vez: “[...] o romance não examina a realidade, mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz” (KUNDERA, 2009, p. 43).

Tendo em consideração que, devido aos procedimentos de *seleção* e de *combinação*, a partir das interações entre a autobiografia e o romance histórico, a imaginação e os registros documentais, a trajetória existencial da monja-alferes adquiriu contornos inéditos, ou seja, imagens acrescentadas de conduta, de pensamento e de sentimentos, é plausível reconhecer que o romance histórico, enquanto discurso ficcional é uma forma promotora das possibilidades de *tornar-se*. Especialmente, levando em conta a indiscreta tendência à transgressão de limites identificada à vida de freira-soldado, é razoável declarar que a existência histórica de Catalina de Erauso se acomoda à ficção, de modo que os materiais históricos – por sua insuficiência em lidar com os casos extraordinários – entusiasma a imaginação como um meio para explorar e vislumbrar as inúmeras possibilidades de uma vida que se fez obra narrativa; aliás, de uma vida que foi transfigurada em diferentes linguagens artísticas, interpretada e reconduzida por diversos fatores sociais e culturais, se estabelecendo como uma materialidade porosa, ou em outras palavras, como uma matéria de cultura e uma matéria fabulativa.

Ao afinar-se com a qualidade porosa do discurso relativo à vida de Catalina de Erauso, o romance histórico, ao promover uma nuance inédita e particular do leque de possibilidades do *tornar-se*, converte, à sua maneira, a vida de Catalina de Erauso em objeto de percepção, a partir das reflexões, dos olhares e das revisões que desencadeia. E, o traço ressaltado dessa imagem acrescentada disposta na forma narrativa é a encenação, o que veremos no tópico seguinte.

6.3 Da autobiografia ao romance histórico: a encenação

Em uma de suas ponderações teóricas, Mikhail Bakhtin (2019, p. 101, grifos do autor) entreviu um instigante aspecto do romance – a capacidade de usurpação das propriedades e das atribuições da realidade:

Em vez da nossa vida enfadonha, nos oferecem, é verdade, um sucedâneo, mas trata-se de uma vida interessante e brilhante. É possível covivenciar essas aventuras, autoidentificar-se com essas personagens; tais romances quase podem tornar-se substitutos da nossa própria vida. Nada de semelhante é possível em relação à epopeia e outros gêneros *distanciados* [...] Daí, a possibilidade de fenômenos como a substituição da própria vida pela leitura incontida de romances ou por sonhos à maneira romanesca.

Dessa maneira, a versão de mundo estruturada no romance pode ser mais envolvente e persuasiva do que a realidade circundante, uma vez que os procedimentos ficcionais de *seleção* e de *combinação* relativos aos acontecimentos e seus efeitos, ademais de instituir um ordenamento harmonioso ao desenrolar da trama, estipula uma cativante transgressão de limites. Ao compreender a ficcionalidade como um atributo da constituição antropológica, a indispensabilidade das obras ficcionais à vida cotidiana se torna clara. Nas distintas partes do mundo, as histórias imaginárias e seus célebres protagonistas atravessam diversos sistemas culturais.

Assim, além de imprescindível, a ficção também parece ser irresistível, dado que é impossível ignorar uma boa história, ou se conservar impassível diante de um espetáculo trágico: sob um efeito contagiante, uma peça teatral ou um romance, tem a habilidade de conduzir as expectativas do público, desorientar as inferências – se o propósito for surpreender – emocionar, invitar ao engajamento e ao despertar de consciências; frequentemente, incitando a necessidade de descoberta ou de inauguração de algo, graças à orientação propositiva de toda produção artística. E, nesse sentido, é lícito perceber que o aliciamento da obra ficcional é decorrente da abertura de horizontes, ou seja, da transgressão relativa às fronteiras impostas pelo cotidiano, às vezes, demasiadamente prático e procedimental, distante de uma sensação de encanto.

Perante o desencantamento de um contexto permeado pelas incertezas, pelos imediatismos e, às vezes, pela hostilidade, o indivíduo sente a urgência de ultrapassar as delimitações que a realidade lhe impõe, em um gesto de superação de si próprio. Ao

fornecer alternativas, isto é, possibilidades ao mundo real, a literatura se apresenta como a objetivação da plasticidade humana:

Isso é válido tanto para a ficção quanto para o imaginário. Ambos os fenômenos existem como experiência de evidência – seja porque superamos o que somos através de mentiras e dissimulações, seja porque vivemos nossas fantasias durante os sonhos diurnos, nos sonhos e nas alucinações (ISER, 2013, p. 29).

É essa experiência de evidência, as revelações e sugestões pontuais que o romance entrega que o torna um hábil candidato não à substituição da vida, porque, na realidade dos fatos, ninguém é um ser de papel; e, a própria experiência literária, seja de *D. Quixote* ou de *Madame Bovary*, atestou que ninguém poderia alcançar a plenitude existencial, a partir da confusão entre a realidade e a imaginação. Aliás, é fundamental e intransponível as fronteiras de atuação da realidade, do fictício e do imaginário, uma vez que é preciso que existam limites para serem transgredidos, em outras palavras, é imprescindível a ocorrência de um mundo referencial para que se elaborem alternativas a este.

Logo, em lugar de substituição, talvez se configure a complementação: a realidade se coloca à disposição de uma formulação ficcional, à proporção que o mundo reformulado oferta a designação de caminhos e de perspectivas ao mundo referencial, pois “[...] todo conhecimento e toda a criação não passam de versões de mundo” (BASTOS, p. 12-13). E, não é somente quanto aos componentes externos que a reformulação do mundo incide, porém também quanto à dimensão interior dos indivíduos, sobretudo, a partir da definição e descoberta de si próprio – o que também é uma particular transgressão de limites, uma vez que, conforme dito anteriormente, a ficcionalidade nasce da necessidade de o homem mostrar a si mesmo, o que implica imaginar-se para se deparar com uma outra versão de si:

Consciente de sua própria natureza e, paradoxalmente, incapaz de acessá-la, a pessoa tem na encenação a oportunidade de estar simultaneamente em si e fora de si, o que lhe faculta vivenciar sua própria dualidade, distanciar-se de si mesma, colocar-se em perspectiva, criar-se (BASTOS, 2013, p. 11).

Conforme apontado em momentos anteriores, a vida da monja-alferes resguarda expressiva afinidade com o drama: não é à toa que a autobiografia foi adaptada aos palcos, em pleno século XVII, por Juan Pérez de Montálban. Aliás, a vigência da cultura do barroco, pautada na *dissimulação* e no *artifício* encorajava a disposição à *atuação* social – com a finalidade de ajustar-se às regras do jogo – reafirmando a noção relativa ao

grande teatro do mundo. Esses traços inerentes à sociedade barroca encontram reverberação na forma do romance histórico, sobretudo, quando a personagem entra em contato com a trama ficcional dissonante do universo picaresco:

En esos, días, además de su tarea en el comercio, cumplía funciones de amanuense y cuando la salud del amo estaba demasiado débil, también hacía las veces de lector y acompañante en las visitas. De modo que gracias al señor de Arellano, no solo se hizo de un oficio, sino que mejoró notablemente su letra y también adquirió el gusto por las aventuras, como las del Lazarillo de Tormes. Además, conoció a numerosos personajes ilustres, tales como un marqués que vivía con dos esposas en el pueblo de más allá y un milagrero prodigioso venido de Francia con un libro bajo el brazo en el que vaticinaba el futuro en versos cifrados (GALLARDO, 2005, p. 54).

O romance picaresco demonstra a necessidade de simulação, com a finalidade de obter vantagens e prestígio social, em uma situação de desfavorecimento econômico, haja vista que o pícaro pertencia às classes marginalizadas e, por meio de trapagens e de artifícios, buscava ascender socialmente, ou seja, conquistar um espaço de relevância nos palcos do *grande teatro do mundo*. Nesse sentido, a novela picaresca representava as nuances de um mundo desordenado, no qual a monja-alferes se encontrava inserida. E, apesar de, no relato autobiográfico não constar alguma informação específica sobre os gostos e as experiências literárias da noviça, tanto a estrutura da autobiografia, quanto o teor satírico e desmedido de algumas partes do texto, indicam a semelhança com a novela picaresca.

O romance histórico, em virtude de sua capacidade designativa, oferta a explicação das similitudes entre a vida de Catalina de Erauso e a de Lazarillo de Tormes: a monja, simplesmente, leu a obra de uma vida errante e se deixou inspirar-se por ela, uma vez que também desejava se aventurar, “andar e ver o mundo”. Para lograr o objetivo de se apossar das experiências do mundo externo, seria imprescindível compreendê-lo em seus fundamentos sociais e se adaptar às regras do jogo estabelecido. Obviamente, os ensinamentos de uma rotina enclausurada não foram suficientes para lidar com as manipulações e o desamparo do mundo, então, a noviça percebeu a necessidade de tornar-se outro, ou seja, de interpretar um papel convincente às exigências do *grande teatro do mundo*. E, como posto anteriormente, o primeiro movimento foi mudar as vestes e conferir-lhe um outro nome.

Contudo, para efetivar a convicção externa e garantir a credibilidade social em sua encenação, a monja disfarçada precisaria desenvolver as preciosas técnicas do artifício e

da manipulação, ademais da astúcia para discernir as artimanhas alheias: esse conhecimento também poderia lhe haver sido concedido, mediante a leitura de uma obra ficcional. Sendo assim, o romance histórico sugere que a vida de Catalina de Erauso foi orientada, essencialmente, por significativas doses de ficção. É oportuno esclarecer que orientação não é substituição, dado que a própria autobiografia pertencente ao século XVII se constitui como uma prestação de contas de uma existência histórica. Nesse sentido, a ficção se apresenta como uma alternativa de *tornar-se* ao indivíduo, sugerindo comportamentos e indicando condutas a serem consultadas e reajustadas ao mundo real, quando necessário.

Logo, a identidade pode adquirir novos contornos e tonalidades, pode atualizar-se, uma vez que não se trata mais de um conteúdo estático e fechado. É, justamente por isso que a encenação se estabelece como o meio que permite o pronunciamento da extraordinária plasticidade dos homens, pois “[...] a insuperável distância entre ser e possuir a si mesmo é uma das descobertas da literatura” (ISER, 2013, p. 402). Ao se constituir como uma via de exploração da vida humana (KUNDERA, 2009), o romance histórico demonstra que a insuperável distância entre o ser e possuir a si mesmo é esclarecida porque a identidade possui um efeito fantasmagórico, uma vez que não há como categorizar os pormenores de um espectro, o qual apenas alcança realce interpretativo por meio de aproximações, de impressões e de imaginação.

Sendo assim, se não é adequada a declaração de plena posse e conhecimento de si próprio, de todas as suas faculdades e pretensões, porque seria leviano, uma vez que a psicanálise constatou a profundidade do subconsciente, pode ser plausível a hipótese de que a identidade é uma constante construção envolta de significações nascentes e imprevistas. Em conformidade à plasticidade inerente à identidade humana, o romance histórico se apresenta como uma possibilidade de *tornar-se*, ao passo que entrega uma versão de como uma vida poderia haver sido:

En primer lugar, hay que decir que con la irrupción del romanticismo surgen en Europa preguntas sobre la identidad, tanto en el ámbito individual y psicológico, del que se ocupan sobre todo la poesía y el drama, como en el social, asumido también parcialmente por el teatro, pero fundamentalmente por la novela histórica. Se trata, en el primer caso, de “angustia” por el ser o por el destino, sobre telón de fondo de ruptura de límites y posibilidad real e imaginaria de acceder a una plenitud, a una verificación de sí mismo; en el segundo, de un sentimiento análogo referido a estructuras de clase, concretamente al cambio de civilización que implica la burguesía en el poder o a punto de modificar el modo de la dominación (JITRIK, 1995, p. 40).

Em consequência, o caráter designativo do romance histórico também permite a reformulação das perspectivas interiores que compõem a identidade dos indivíduos: seja no aspecto psicológico, indicando as possibilidades de níveis de consciência, pensamentos e sensações perante as peripécias da trama ficcional, as quais espelham os percalços do mundo referencial; seja no aspecto social, indicando as ações necessárias para as transformações sociais. Por uma razão ou outra, as obras ficcionais sugerem a verificação de si mesmo, em outras palavras, a contemplação da condição humana de ordem introspectiva ou social.

Ao se encontrar com a embaraçada narrativa referente à vida de Lazarillo de Tormes, a protagonista do romance histórico reconheceu uma possibilidade de existência que lhe pareceu agradável. Logo, escolheu se apropriar de algumas características, de algumas estratégias pertinentes ao jogo social e à obtenção de vantagens e ajustá-las à realidade de suas pretensões sociais de liberdade, de incertezas e de aventuras, como se a sua vida pudesse ser reconfigurada mais uma vez, isto é, reformulada graças à alternativa de tornar-se outro de si mesmo, propondo que a identidade é contornável pela ficção:

En Estella de Navarra aprendió que uno no es lo más profundo de sí, sino todo lo contrario, porque, de otra forma, ¿cómo explicarse que los demás, por el solo hecho de verlo vestido de varón, la trataran como tal, de modo que cada vez le resultaba más fácil fingir que era uno de ellos? No dejaba de sentir orgullo por la ficción que tan exitosamente llevaba a cabo. De esta experiencia aprendió que la identidad de una persona se engendra en un juego de reflejos en el espejo y no en la materialidad de los cuerpos ni en las honduras del alma (GALLARDO, 2005, p. 53).

Com efeito, no contexto histórico e cultural representado pelo romance histórico, a identidade é refletida pelas aparências, dado que as dissimulações eram imprescindíveis às trocas de interesse no *grande teatro do mundo* barroco. Nesse sentido, a identificação dos seres se encontra vinculada à imagem artificiosa de si mesmos, destinada à manutenção harmônica das instituições sociais. Logo, a identidade não resultaria em correspondência, mas em adequação. É pela necessidade do ajuste às expectativas da audiência circundante que a identidade relativa à vida posta em narrativa é permeável à imaginação:

Pero ¿qué otra cosa es una biografía sino el relato necesariamente imaginario — y, por tanto, siempre modificable— de las peripecias de una vida humana y sus efectos en dicha alma? Podría escribir diversas versiones de la misma autobiografía dependiendo de su estado de ánimo, de lo que quiere ocultar o poner en relieve, de la mirada que le dan las experiencias y sinsabores, de quién es su interlocutor y una infinidad de otras variables, sabiendo, por lo demás, que va a ser una tarea inconclusa puesto que solo su muerte le dará sentido a

la sucesión de acontecimientos discontinuos que ahora y aquí intenta hacer que aparezcan como coherentes y encadenado [...] de modo que se le hacen cada vez más tenues los límites entre las memorias, confesiones, vidas ejemplares de santos, biografías de reyes e, incluso, las novelas de Cervantes [...] Lo único que ha hecho es escoger algunos, establecer un orden para darles sentido y desestimar otros a fin de lograr el efecto deseado en el alma, corazón y mente del Obispo de Guamanga. Mi propósito es salvarme, repite mientras continúa en su afán de escribir, tachar, desdecirse e insinuar (GALLARDO, 2005, p. 101).

Por intervenção das reflexões acerca do próprio processo de escrita da protagonista da trama, o romance histórico questiona a legitimidade do gênero autobiográfico, de maneira a denunciá-lo como uma ficção que se ignora, por não se atestar como uma obra ficcional e se utilizar, efetivamente e convencionalmente, dos componentes imaginários para a reformulação da realidade. Conforme as conclusões da personagem, a autobiografia é uma produção ficcional disfarçada, em outras palavras, se trataria de um romance constrangido pelos pontuais elementos de referencialidade histórica do texto.

Efetivamente, a autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico e no campo da criação artística. Contudo, a funcionalidade pragmática do relato autobiográfico é registrar as experiências de uma vida digna de ser contada, dado o caráter de prestação de contas do texto. Sendo assim, o romance não se confunde com a autobiografia, porque não *irrealiza* uma vida mediante a realização do imaginário, uma vez que o autor da narrativa não é um indivíduo de papel, porém, é um agente histórico.

Mais uma vez, no gênero autobiográfico, o autor não brinca de se inventar, apenas insere, omite, ressalta e reorganiza os episódios elementais de seu itinerário existencial, com o intuito de configurar uma imagem formidável de si próprio, já que não é aconselhável escrever os detalhes das vivências pessoais para construir provas contra si mesmo no *tribunal social* da prestação de contas. Em outras palavras, a tendência do relato autobiográfico é o favorecimento e não a autocondenação. É por isso que, no romance histórico, a personagem elabora uma versão secreta da sua existência que não deve ser publicada.

Aliás, a encenação (que envolve a dimensão artística do texto autobiográfico) é pertinente à separação entre a identidade habitual e a identidade ornamentada pelo artifício, dito de outro modo, entre o que o indivíduo conhece sobre si mesmo e o que ele

deseja que os outros conheçam. Então, o indivíduo se torna objeto de percepção e avaliação social, uma vez que organiza a sua trajetória existencial em narrativa:

O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao logo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. É certo que só é possível viver com alguma autoestima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva (LEJEUNE, 2014, p.303-304).

A positividade dessa imagem se encontra relacionada não apenas ao refinamento de uma perspectiva de si, mas também à recepção social dessa vida organizada em narrativa. Por sua intrínseca atribuição de justificativa – o porquê do relato dessas experiências humanas – a autobiografia se encontra vinculada à aprovação social. Haja vista que a imagem dessa vida será posta em divulgação, é fundamental conceder uma tonalidade carismática ao texto: “[...] e o fato de ter sido publicado torna-o fatalmente (como muitos outros) um exemplo de êxito social. Mago e *self-made-man*, investido assim de um duplo valor carismático” (LEJEUNE, 2014, p. 225).

A excepcionalidade do caso existencial da monja-alferes suscitou a curiosidade e a desconfiança das autoridades pertencentes à sociedade do século XVII. Desse modo, ademais de ser ordenada e registrada em narrativa, a vida de Catalina de Erauso precisava ser justificada e ajustada às pretensões da sociedade barroca. Nesse sentido, as transgressões sociais e culturais relativas às atitudes da noviça prófuga foram remediadas pela positividade inerente à construção de uma imagem heroica e de um perfil carismático, como demonstra o romance histórico:

El antiguo secretario obispal, que ya no tenía cargo ni estipendio, le explicó su nueva situación con el argumento del revuelo que su caso despertaba en la ciudad de los virreyes, donde curas y monjas, cortesanos y verduleras, blancos, indios y negros discutían los asuntos de la Monja Alférez a viva voz y tomando partido, como si fueran su igual o, por lo menos, la conociesen. El secretario invocó el recuerdo de fray Agustín de Carvajal para recomendarle que en Lima fuese dócil y condescendiente. Más aún: le hizo prometer que soportaría cualquier humillación con tal de no perder el lugar ganado al amparo de la Santa Iglesia que tuvo la bondad de arrancarla de manos de la justicia del Rey, la que a estas alturas ya la habría ahorcado sin más miramientos. Se lo dijo de corrido, sin siquiera tomar aire (GALLARDO, 2005, p. 151).

Por conseguinte, o romance histórico sugere que a encenação de Catalina de Erauso não se restringiu à forma narrativa, entretanto, se efetivou em sua conduta social, uma vez que – para conseguir benefícios e permissões – precisava representar o papel

adequado às regras e às expectativas do jogo de troca de interesses da sociedade barroca, da maneira mais convincente possível. Em outras palavras, o assombroso caso existencial de sua vida aventureira deveria conquistar a comoção e o entretenimento sociais, ou seja, se tornar espetacular. E, com efeito, a sua trajetória existencial irreverente foi transposta para os palcos:

La permanencia en Madrid se prolongó por tener que detallarle sus aventuras al comediógrafo Montalbán, empeñado en hacer una obra de teatro en la que él sería el héroe. Después, la necesidad de cuidar su fama lo obligó a permanecer más tiempo para leer el texto y luego debió asistir a los ensayos y por último, ¿cómo no se iba a quedar para el estreno? ¡Qué increíble fue verse representado en un escenario! Pese a los nervios, en ningún instante dejó de preguntarse si entre el público estaría Reyes, el fulano al que le cortó la cara en Saña. Fue en la primavera de 1627 cuando en vida experimentó esta satisfacción, cosa de la que no muchos podrán vanagloriarse (GALLARDO, 2005, p. 174).

Ao contemplar a peça teatral baseada no caso excepcional da sua vida, a monja-alferes defronta-se com uma possibilidade de tornar-se, ou seja, com uma versão épica de si própria, conduzida por procedimentos estéticos e valores culturais e sociais específicos. Em virtude da adaptação ficcional de sua existência aos palcos, Catalina de Erauso conseguiu ver-se à distância, como se fosse uma outra de si mesma e, assim, houve a presentificação de uma ausência, graças à efetivação da encenação, pois: “[...] nossa impossibilidade de presentificarmos a nós mesmos é o que define a nossa possibilidade de atuar em uma amplitude sem limites” (ISER, 2013, p. 402).

É oportuno perceber que tanto na autobiografia, quanto no romance histórico, a existência de Catalina de Erauso não é definida, categorizada, como se pudesse adquirir um efeito de presença determinada por critérios objetivos. Recordemos que a essência do relato autobiográfico que reflete à vida dissonante da monja-alferes é ambiguidade. A ambiguidade possui a tendência de resistir aos contornos objetivos e determinados de apresentação e de interpretação do real, à proporção que institui possibilidades de apreensão do objeto. E, ao invés de colaborar com a manutenção de certezas, a ambiguidade coopera com a condição dramática do homem perante o mundo de atuações sociais, isto é, com a encenação e as possibilidades de tornar-se outro de si mesmo.

É por isso que o romance histórico nos apresenta a instigante múltipla capacidade de leitura da vida de Catalina de Erauso: a personalidade histórica é rerepresentada pela versão ficcional da narrativa romântica, ao passo que também contempla a teatralização de sua vida, enquanto personagem ficcional, sem perder a sua legitimidade histórica.

Diante desse quadro de possibilidades refletidas, o romance histórico demonstra o caráter especular do mundo: “[...] de allí a concluir que la vida no es más que un juego de apariencias ante el espejo cósmico, no había ni siquiera un paso” (GALLARDO, 2005, p. 76).

Sabe-se que o romancista cria um mundo ficcional literário, a partir de determinados componentes da realidade, haja vista que, precipuamente, nos clássicos gêneros literários, a representação das ações humanas, isto é, da vida, simplesmente, acontecendo, se constituiu como a principal categoria de elaboração artística daquele período. Logo, as vivências, como elementos substanciais e promotores da realidade do mundo referencial, se transformam em potenciais elementos de tratamento estético, sobretudo, na forma do romance histórico.

Se a vida também pode ser compreendida como um jogo de aparências diante de um espelho cósmico, é interessante observar o posicionamento do romancista perante os reflexos desse jogo, pois “[...] a obra de arte continua a ser considerada como um tipo de refletor, embora, seja um refletor seletivo. O próprio artista é imaginado como o agente que segura o espelho diante da natureza” (ABRAMS, 2010, p. 65-66). Nesse sentido, ao selecionar e combinar determinados fragmentos textuais, determinados elementos da realidade de uma vida, à proporção que acrescenta aspectos àquela dimensão existencial representada, sob um viés crítico e revisionista, a forma do romance histórico irradia possibilidades à apreensão da vida de Catalina de Erauso, entregando imagens inéditas, ou seja, uma versão renovada de uma personalidade histórica.

Conforme Noé Jitrik (1995, p. 40): “[...] el imaginario, en suma, se ha reorganizado en torno a un ser eminentemente social y los textos que requiere o produce intentan responder a la pregunta central sobre el ser, que lo informa y lo caracteriza”. Sendo assim, qual seria a resposta sobre a intrigante vida da monja-alferes disposta na forma do romance histórico?

Acercó la silla a la ventana y la acomodó para mejor ver el juego de luces en los muros de piedra blanca de las casas de Guamanga. Entonces mojó la pluma, ordenó el papel y comenzó su obra. Hasta la madrugada escribió como un enfebrecido y en esos momentos, al igual que muchos de sus contemporáneos harán dentro de unos años, descubrió que la vida es un sueño y que los sueños, sueños son (GALLARDO, 2005, p. 143).

À maneira tácita de constatação aliciante quanto à dimensão onírica da existência humana, proferida pelo príncipe Segismundo, personagem da fascinante peça teatral de

Pedro Calderón de La Barca (1600 -1681), intitulada *A vida é sonho*, a famosa freira-soldado atribui um sentido onírico à vida. Aliás, a revelação de que a vida pode ser sonhada ocorreu a partir do exercício intenso da escrita relativa à própria vida. E, como apontado anteriormente, o papel funciona como um espelho no empreendimento do conhecer-se e na iminência do tornar-se outro de si mesmo.

Ao entrever-se nos reflexos decorrentes do espelho da própria vida, reorganizada em narrativa, Catalina de Erauso se depara com as possibilidades de si própria, entre as quais, com aquela versão desbravadora inerente ao sonho descabido, para uma mulher do século XVII, de “andar e ver o mundo”. E, sob uma sugestiva aquisição de consciência, proposta pela forma do romance histórico, a monja-alferes percebe que a extraordinária plasticidade dos homens não pode ignorar certa dose de ficção, de imaginação e de sonho, uma vez que se trata de presentificações pontuais do inacessível, mediadas pela encenação diante do espelho da palavra poética: “[...] uma vez que o homem torna-se presente para si mesmo em suas manifestações cambiantes, sem com elas coincidir, o caráter infinito das encenações aparece como a eliminação do fim” (ISER, 2013, p. 403).

Finalmente, é sobretudo no imprevisto, ou seja, na manifestação da não coincidência que as significações nascentes, relativas à nota ficcional da vida posta em narrativa, adquirem espaço e propósito, uma vez que a incongruência entre as imagens cotidianas e as imagens aperfeiçoadas de determinada existência histórica estipula a indispensabilidade de conformação de simulacros mediadores das possibilidades humanas, em outras palavras, a alternativa prospectiva do *tornar-se*.

De acordo com Wolfgang Iser (2013, p. 408): “[...] nunca sermos por fim presentes para nós mesmos é o mecanismo que nos permite permanecer em transformação no espelho das nossas possibilidades”. Nesse sentido, a condição dramática da vida da monja-alferes, disposta à encenação e à adaptabilidade, concedeu a impermanência e a vacilação necessárias à disposição de camadas de reflexos ao espelho de uma vida em constante *atuação* social. Talvez, por conduzir uma existência pautada no *tornar-se* a freira-soldado haja optado por não *definir-se*, à proporção que confessar a vida como sonho, porventura, seja o certificado de legitimação do romance como a verdadeira história de Catalina de Erauso.

7 ENTRE A CRUZ E A ESPADA: O PROTAGONISMO DA VIDA DE CATALINA DE ERAUSO COM RELAÇÃO ÀS OUTRAS PERSONALIDADES HISTÓRICAS DO CLAUSTRO E DOS CAMPOS DE BATALHA

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?)⁴⁸

Acabei-me como a luz fugitiva
que queimou sua própria atitude
segundo a tendência do meu pensamento transformável.
Desde agora, saberei que sou sem rastros.⁴⁹

Em 1583, o frade agostiniano, Luis de León (1527-1591), compôs um manual com o detalhamento de prescrições que orientavam a conduta social feminina, intitulado *La perfecta casada*, destinado a Doña María Varela Osorio, uma dama pertencente à nobreza. Entre tantas recomendações, um direcionamento relacionado aos espaços que deveriam ser ocupados pelas mulheres honestas, com a finalidade de preservação de sua virtude: em linhas gerais, o autor orienta que as mulheres se mantenham encarceradas, em lugares privados, uma vez que a esfera pública é conveniente e propícia aos homens. Assim, o recato, a obediência e a discrição eram critérios norteadores para a vigilância e manutenção da dignidade feminina, conforme as crenças e as teorias daquela época.

⁴⁸ CRUZ, Sórora Juana Inés de la. “Hombres necios que acusáis”. In: _____. *Obras completas*. México, D.F.: Porrúa, 1997. p. 109.

⁴⁹ MEIRELES, Cecília. “Medida da significação - I”. In: _____. *Poesia Completa*. Coordenação editorial de André Seffrin. São Paulo: Global, 2017. p. 303.

Essas constantes tentativas de administração relativa aos comportamentos das donzelas incitam os leitores da contemporaneidade às seguintes indagações: o que representava ser mulher naquela sociedade? O que podiam esperar, as mulheres pertencentes ao século XVII, com respeito à educação, à situação econômica, aos papéis sociais e as aspirações pessoais? Será que lhes era permitido fazer longas viagens como os homens? Será que poderiam se converter em protagonistas da própria existência? Em outras palavras: até que ponto, uma jovem, daquela época, conseguiria chegar?

Em conformidade com o que foi exposto anteriormente, percebemos que os espaços pelos quais seria lícito, para uma nobre da sociedade habitar, eram bem restritos, além de condicionados pelos homens, os quais participavam das decisões públicas e das investigações científicas e sociais e, isso não apenas se limitou aos manuais de exemplaridade. Efetivamente, de acordo com o historiador Manuel Fernández Álvarez (2002), o percurso existencial das donzelas renascentistas era objetivamente planejado e legitimado pelas mentes masculinas da sociedade: casadas e mães – se a boa fortuna permitisse –, enclaustradas em conventos, sem vocação religiosa; ou renegadas e perseguidas como as bruxas e as prostitutas – se a má fortuna fosse inevitável. Sendo assim, em linhas gerais, o destino das mulheres se encontrava disposto às vontades e subjugado pelas interpretações e condutas masculinas – até então – irrevogáveis.

Entretanto, em um período de significativas transformações e turbulências, permeado pela extensão do pensamento humanista, o que fomentou as forçosas mudanças políticas, sociais, econômicas e religiosas, adquiridas com a centralidade do poder, mantida pelas trocas de interesses que visavam à obtenção de privilégios e ao acúmulo de riquezas, o que, por sua vez, entusiasmava a sedução das viagens marítimas rumo às “descobertas” de novos mundos – e, devido a esses fatores, os indivíduos, especialmente, os pertencentes à margem da sociedade, se deparam com crises e incertezas quanto à ordem estrutural de influência, quanto à parcela de reconhecimento social que lhe é devido ou lhe é imposto, quanto às noções de corrupção e de honestidade, quanto às pregações e interferências religiosas; enfim: um desconfortável clima de desconfiança e de suspeita é instaurado, como se o mundo em que se vive precisasse de uma reordenação convincente.

E, sobre esse último aspecto, o historiador Miguel Romero Saiz (2021) faz um questionamento interessante, seguido de um apontamento perspicaz: o que inspirou os homens a alcançarem lugares recônditos, a se disponibilizar a viagens impossíveis e a devaneios lógicos? Eis o motivo: em virtude das progressões dos estudos científicos somadas aos ímpetus dos espíritos aventureiros dispostos a encontrar novos caminhos, amadureceu a hipótese de que havia um inédito mundo melhor a ser conhecido. Então, a posse dessa inaugural realidade implicava a possibilidade de reinvenção e de readaptação social, política e econômica: ao assenhorar-se do desconhecido, os intrépidos conquistadores poderiam reposicionar a própria condição econômica e social e, assim, reordenar o próprio mundo, graças às revelações científicas, ao investimento do Estado e à permissão da Igreja, com a finalidade de divulgação da fé em territórios – até então – ocultos no mapa.

Segundo outro historiador, o já citado José Antônio Maravall (2009), considerando as imagens de mundo e de homem coniventes ao século XVII, há um impulso ascendente em conformidade com o proceder operativo das individualidades barrocas, dadas as circunstâncias de um mundo em desconcerto, circunscrito na imagem do “mundo às avessas”, o qual se configura como “produto da cultura de uma sociedade em via de mudança, na qual as alterações sofridas em sua posição e em sua função, por vários grupos, criam um sentimento de instabilidade que se traduz na visão de uma cambaleante desordem” (251-252). Por conseguinte, os abalos das certezas, que sustentavam a ordem política, social e religiosa estabelecida, empurraram os homens em direção aos imprevistos das viagens ultramarinas. Eis o deslocamento ascendente, rumo à exploração de outras terras, em busca de benefícios, títulos e reconhecimento e, assim, inverter a ordem: em um lugar súdito, em outro senhor – o deslocamento oceânico significava um reposicionamento de contexto de vida, pois: “se se pode falar de um mundo às avessas é porque se supõe um direito” (MARAVALL, 2009, p. 252). E, as históricas recorrentes viagens rumo ao continente americano – antes de Américo Vesúcio, apenas hipotético – comprovaram a suspeita de um lugar coerente com as expectativas de prosperidade dos conquistadores, porém, antes, seria preciso *endireitá-lo*, conforme os paradigmas civilizatórios: a cruz e a espada.

Ainda sobre a perspectiva ascendente das viagens em direção às ambições dos futuros colonizadores do continente americano, é importante destacar o papel das notícias relativas aos encontros e desencontros dos navegadores em alto mar, o que promoveu a formação de constelações discursivas, as quais permearam não apenas o imaginário dos indivíduos, mas também avivaram as pretensões políticas e econômicas dos reis, ademais de incentivar a Igreja na conquista de renovados promotores da fé. O nobre desejava novas aventuras, à proporção que os grupos menos privilegiados vislumbraram na empresa colonial o escape para a sua situação precária, afinal de contas, sem nada o que perder, só tinha a ganhar e, entre todos, havia o espírito de religiosidade, pautado na perseguição aos infiéis, viabilizando uma atmosfera de Cruzada (SAIZ, 2021).

Então, a nobreza, o clero e as camadas populares entenderam a investigação por parcelas de terras incógnitas como um verdadeiro salto oportuno e inadiável, logo, prontamente, surgiu mais um tipo social naquele contexto: o cavaleiro de conquista, acompanhado e, muitas vezes, protegido por sacerdotes e frades. Contudo, como se caracterizava um cavaleiro de conquista? De acordo com o já citado historiador, Miguel Romero Saiz (2021) suas qualidades são incompatíveis com a definição encontrada no dicionário da Real Academia Espanhola (RAE): não se comportava com cortesia e nobreza, entretanto, os fatos históricos atestaram as manifestações de crueldade, de loucura, de corrupção e de pouca moralidade, por parte de alguns soldados da Coroa espanhola em missão nas terras americanas, o que se constitui como uma pincelada da típica imagem de mundo barroca: o desconcerto do mundo.

Em consonância com mundo em desarranjo, ou com a loucura do mundo, engendrada pela significativa desordem econômica, há o típico homem desconfiado, incerto e flutuante, dada a concepção de que: “o mundo é mau. Guerras, fomes e pestes, crueldades, violências e enganos dominam a sociedade dos homens e ameaçam por todos os lados” (MARAVALL, 2009, p. 255). Por consequência, com a finalidade de encarar uma realidade hostil e pouco harmoniosa, os sujeitos barrocos experimentaram uma condição bifronte, pois:

Dessa condição interna de “misto” derivaria o resultado de insegurança, de incerteza, com que o homem sempre se encontra em suas relações mundanas [...] o mundo é uma luta de opostos, o lugar no qual se trama a mais complexa rede de oposições [...] Por isso, no fim das contas, todo comportamento barroco é uma moral de acomodação (MARAVALL, 2009, p. 258 -259).

Ora, se todo comportamento barroco implica uma adaptação de preceitos morais, é oportuno compreender como essa perspectiva de acomodação entre que é louvável, condenável e justificável adquiriu funcionalidade prática na colonização americana. Na empresa colonial, há a combinação de interesses aparentemente antagônicos: a salvação de almas paralela à conservação e à ampliação dos bens materiais, ou seja, se por um lado, há as necessidades do espírito, por outro, há as reivindicações profanas representadas pela ganância, soberba, egoísmo e vaidade, uma vez que os nobres conquistadores perseguiram bens materiais, fama e ostentação, mesmo que precisassem matar e destruir, conforme os critérios de obtenção. Assim, os conflitos bélicos se justificavam pelo apelo à religiosidade e ao patriotismo: mesmo que protagonizassem batalhas sangrentas e cruéis, tudo se justificava, pois era conveniente ao desempenho de uma missão divina que não permitia hesitações: sob uma roupagem de guerra santa, os fins justificavam os meios e, desse modo, os princípios morais se conformavam com as interposições das cruzes e das espadas.

Dessarte, em meio a um contexto em que os valores são flexíveis e até traiçoeiros, o indivíduo também foi impelido a desenvolver estratégias de dissimulação, tendo em vista o indispensável ao convencimento, à negociação e à articulação com os centros de poder e com a sociedade, em suma, a encenação fundamental à sobrevivência em terrenos movediços, sobre os quais era desaconselhável proceder com translucidez: “[...] No meio deste mundo, pois, contraditório, incerto, enganoso, radicalmente inseguro, acha-se instalado o homem e tem de desenvolver o drama de sua história.” (MARAVALL, 2009, p. 259). Nesse sentido, as disposições do mundo delimitavam as atuações dos homens. Porém, os protagonismos seriam sempre ascendentes? Com respeito à Conquista, é algo que as mentes modernas precisam ponderar, uma vez que o progresso evidenciado na concentração de riquezas e na exploração de terras, na verdade, trouxe efeitos bastante decadentes e, por uma amarga ironia, ainda que agraciado por glória, favores e estabilidade econômica, o sujeito barroco apresentou uma feição pessimista, patética e insatisfeita: talvez, o retrato autêntico de um espírito em conflito, condenado a não esclarecer-se jamais por apenas suspeitar dos outros, do mundo, afinal de contas, tudo não passava de aparências

provisórias e imperativas, perante as quais ninguém se atrevia a solucionar os enigmas dos artifícios, visto que todos se utilizavam destes:

O homem, segundo se pensa no século XVII, é um indivíduo em luta, com toda a comitiva de males que a luta acompanha, com os possíveis proveitos que também a dor traz consigo, mais ou menos ocultos. Em primeiro lugar, encontra-se o indivíduo em combate interno consigo mesmo, fonte de tantas inquietações, cuidados e até violências que do seu interior brotam e se projetam em suas relações com o mundo e com os demais homens. O homem é um ser agônico, em luta dentro de si (MARAVALL, 2009, p. 260).

Se para os homens de ação e de relevância social, a realidade se mostrava, deveras, complexa e insidiosa, o que pensar sobre a condição das mulheres, as quais, como vimos, tinham o destino orquestrado conforme a resolução de homens tão perturbados e combativos diante do mundo? Nessa conjuntura arduamente teatral, se a moral era maleável, a culpa era outorgada, especialmente, àquelas que não podiam se defender, uma vez que tinham de permanecer reservadas aos ambientes privados, distanciadas das participações políticas e, dessa forma, impedidas de manifestar seus pensamentos, suas vozes, dado que também se impunha às mulheres discricção e silêncio: por conseguinte, não é difícil inferir que, por conveniência, assim como Eva, todas as mulheres foram consideradas culpadas pelo desarranjo do mundo, o qual os homens se deram o direito de tentar resolver.

E como essa harmonização da realidade seria concebível? Por intermédio da vigilância e da sujeição das mulheres. Conforme as palavras de Mar Langa Pizarro (2013, p. 61), a manutenção de uma postura social de passividade era crucial ao próspero encaminhamento da sociedade:

Los hombres de Renacimiento querían que ese papel perviviera: como Eva, todas las mujeres eran culpables y libidinosas. Para que no cayeran en tentaciones ni las provocaran, lo mejor que se podía hacer con ellas era encerrarlas en casa; para que no hubiera ningún riesgo de que se rebelaran, se les debía exigir sumisión y silencio.

Ademais, se considerarmos a significativa participação da Igreja nas decisões públicas e privadas, não apenas no universo renascentista, como também na cosmovisão das personalidades agônicas do período barroco, temos o ajustamento do ideal perfil de Maria, especialmente, baseado nos princípios da castidade, da obediência e da maternidade, a todas as mulheres que, em uma medida até mais conflituosa que os homens, experimentaram as contradições de uma sociedade em vias de mudança, sem que contassem com o direito legítimo de posicionar-se e de refletir socialmente, pois

qualquer refutação às imposições seria considerada um desvio do crivo mariano, rumo ao condenável exemplo de Eva. E, assim:

En ese entorno, es común que la mujer apareciera subordinada al campo de actuación del varón, con funciones delimitadas y, las más de las veces, como un elemento pasivo. En la escala de valores el papel masculino era el modelo a seguir y no se basaba en las cualidades del varón sino en la desvalorización que representaba el ser mujer (RODRÍGUEZ, 2004, p. 64).

Por conseguinte, a grande parcela feminina, representativa desse momento histórico, foi sentenciada a existir à sombra das resoluções masculinas, sem manifestar publicamente as suas inquietações e suas desavenças interiores perante um contexto disruptivo. Contudo, nesse mesmo momento histórico e cultural, viveram mulheres que escaparam das mãos incansáveis dos homens que comandavam as instituições de poder e, apesar de tudo e às suas maneiras, enfrentaram e desenvolveram o drama de suas próprias existências – não se tornando esposas, mães ou monjas convencionais, porém, convertendo-se em personalidades históricas enigmáticas, imprevisíveis e admiradas pela eleição do próprio mundo e da própria vida: sobre a trama existencial dessas mulheres operativas, vistas como fenômenos raros ou surpreendentes, é que discutiremos a partir de agora.

7.1 As mulheres oportunas à Catalina: a pluma, as batalhas e as iniciativas sociais

Com respeito às condições de liberdade política e social dos indivíduos pertencentes ao século XVII, Maravall (2009, p. 277 grifos meus) declara o seguinte:

Quando a liberdade política ou social é reduzida ou anulada, aparece intensificado esse sentimento de liberdade, que não é um mero estado interior, mas um movimento de dentro para fora que o homem do século XVII afirma como liberdade de eleição. Pois bem, a possibilidade de eleger significa não apenas que há várias coisas entre as quais optar, mas que a opção influi eficazmente – o que não quer dizer que sempre na direção desejada. *Portanto, que podem ficar e mesmo que não de ficar diferentes as coisas depois da eleição: aquele que escolhe faz em parte seu mundo.* Isso confere um valor decisivo para que o homem conheça esse caráter eletivo *que faz de si mesmo um fazer-se e da sociedade um resultado de inumeráveis exercícios de eleição.*

Como já foi exposto anteriormente, as opções decentes impostas às mulheres do século XVII foram as seguintes: esposa, mãe ou monja, conforme as prescrições de obediência, recato, humildade e pureza, uma vez que as mulheres eram interpretadas, julgadas e divulgadas como um ser inferior, vulnerável às tentações, o qual deveria ser corrigido e moldado pelas prestigiosas mãos masculinas. Diante desse quadro social, até

então, irretocável, as inquietas mentes modernas podem vir a questionar-se: como essa conjuntura social se estruturou e permaneceu? Entre ações contundentes e leis pertinentes, houve a arquitetura de uma persuasiva constelação discursiva, disposta nas relações comunicativas cotidianas, a qual legitimava a culpabilidade e a reprimenda às mulheres.

Para ilustrar a materialização discursiva, associada à validade e à amplitude das categorizações relativas às composições biológicas e ao comportamento feminino, temos as investigações de Álvarez (2002), ao comentar as definições de Juan Huarte San Juan (1529-1588)⁵⁰ médico e psicólogo espanhol, respectivo ao traiçoeiro obscurantismo feminino:

Por lo tanto, la mujer considerada como un ser torpe, origen de constantes preocupaciones y, por añadidura, inferior al hombre. Ahora bien, ¿de dónde le venía esa carga tan negativa? Huarte de San Juan lo tendría muy claro:

porque era húmeda y fría, que así las había hecho el mismo Dios: Luego la razón de tener la primera mujer —Eva— no tanto ingenio, le nació de haberla hecho Dios fría y húmeda...

¡Fría y húmeda! ¿Y por qué la había hecho Dios así? Para que la mujer fuera buena paridora, encontrándose con que eso le dañaba el ingenio. Así nos lo razonará Huarte de San Juan:

... fría y húmeda, que es el temperamento necesario para ser fecunda y paridera, y el que contradice al saber... (ÁLVAREZ, 2002, p. 91, grifos meus).

A partir da análise desses breves excertos legitimados cientificamente, é perceptível a tentativa de implementação de justificativas pertinentes a uma espécie de aversão às mulheres, o que naturalizava as medidas de controle, de exclusão e de silenciamentos, dado que: “[...] de ahí que fuera tan valorado el que en las familias naciesen niños y no niñas. Hasta el más humilde pechero se veía recompensado por ello, como lo vemos en el honor que se le dispensaba si era capaz de tener siete hijos varones sucesivos” (ÁLVAREZ, 2002, p. 91), logo, um homem seria concebido como extremamente desafortunado se, de sua união matrimonial, surgissem apenas descendentes femininas. Em alguns casos, o casamento poderia até ser anulado, ou havia a permissão, acatada pelas autoridades e pela sociedade, relacionada à obtenção de uniões paralelas ao casamento. Sobre esse aspecto, como exemplo histórico, temos a famigerada obsessão do monarca inglês, Henrique VIII (1491 – 1547), manifestada em suas recorrentes tentativas de gerar um herdeiro, chegando a medidas extremas, como

⁵⁰ Os pensamentos do médico espanhol foram extraídos da seguinte obra: HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. ed. de Esteban Torre; Austral, Espasa Calpe: Madrid, 1970.

anulação de casamento, decapitação de esposa, rompimento com a Igreja Católica e a inauguração de uma nova intermediária das relações dos homens com Deus, a Igreja Anglicana.

É oportuno notar a materialização dos discursos teológicos e científicos nas decisões políticas e sociais dos *homens operativos*, com a observação de que, nesse contexto, a ciência, a política e a religiosidade caminhavam tão próximas, chegando até a confundir-se, o que era algo perigoso para os seres silenciados e desprestigiados socialmente, porque, vez ou outra, eram vitimados por medidas extremas, assinadas pelas leis de Deus e dos homens. No que se refere ao notório desprestígio pelas mulheres pertencentes, não apenas aos séculos passados, uma teoria contemporânea se faz pertinente ao entendimento do apagamento dos rastros femininos na composição das conquistas históricas: *a sociologia das ausências*. Assim, a definiu o estudioso português, Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 246):

Trata-se de uma investigação que visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, activamente produzido como tal, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe. O seu objecto empírico é considerado impossível à luz das ciências sociais convencionais, pelo que a sua simples formulação representa já uma ruptura com elas. O objectivo da sociologia das ausências é transformar objectos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças.

Ainda conforme o estudioso português, há variadas lógicas de produção da não existência, a qual “se materializa sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível” (p. 246). Esses processos de arquiteturas de ausências se pautam na monocultura do saber, na monocultura do tempo linear, na monocultura da naturalização das diferenças, na lógica da escala dominante e, finalmente, na lógica produtivista. Com respeito aos propósitos desse capítulo, nos interessa, especificamente, a monocultura da naturalização das diferenças que, tendo em vista a natural distinção entre os gêneros masculino e feminino, um deles, se encontra apto a existir e a intervir socialmente, porque é naturalmente superior, o outro, entretanto, é condenado à invisibilidade e à inatividade social, uma vez que é interpretado como, irreversivelmente, inferior: “[...] de acordo com esta lógica, a não-existência é produzida sob a forma de inferioridade insuperável, porque natural. Quem é inferior, porque é insuperavelmente inferior, não pode ser uma alternativa credível a quem é superior (SANTOS, 2002, p. 248).

A fim de que possamos ilustrar a concessão de inferioridade à essência feminina, recorremos a algumas ramificações da constelação discursiva, oriunda dos discursos moralistas pertencentes aos redatores dos manuais de identificação de bruxas, ou dos livros de boas maneiras, dispostos nas investigações de Pizarro (2013). A representação da figura feminina, nesses discursos, era constantemente associada ao mal, à vulnerabilidade natural das mulheres às tentações e à corrupção, a responsabilidade pelas desordens sociais ou pelas catástrofes; enfim, a mulher era considerada um ser traiçoeiro, nocivo, um animal inferior ao homem e, se era tão instintiva, necessitava ser pacificada pelas iniciativas de correção proposta pelos homens. Assim: “[...] esos seres considerados inferiores debían conformarse con las “labores propias de su sexo”, porque de ese modo lo decidieron los médicos, los religiosos y hasta los filósofos” (PIZARRO, 2013, p. 83).

Por conseguinte, é justo pontuar que essas resoluções acerca da essencialidade feminina não adquiriu repercussão política e social de modo imediato, pelo contrário: a elaboração da não-presença feminina se deu ao longo dos séculos, por meio de práticas e de palavras que determinavam a inerente e inevitável inferioridade das mulheres, diante dos homens, ao passo que, as mulheres foram insistentemente vigiadas, perseguidas e excluídas dos significativos cenários de poder e de protagonismo social, uma vez que era vedado e, até mesmo, incoerente permitir visibilidade a seres que deveriam ser discretos, ou melhor, invisibilizados, inviabilizados. E, para ressaltar a tendência feminina ao desvio sombrio e caótico da ordem social, houve os ilustres exemplos, de Pandora e de Eva: a primeira se atreveu, por curiosidade, a abrir uma caixa misteriosa e lançar todos os males contra a sociedade; a segunda, por sua vez, foi influenciada pela retórica de uma serpente persuasiva e, em um ato de desobediência irretratável, provou do fruto proibido, condenando a si e a toda descendência da humanidade à expulsão do Jardim do Éden, porque, no paraíso celestial, o discernimento relativo à virtude e ao pecado não era bem-vindo.

Assim, os atos catastróficos de infração foram consumados mediante iniciativas femininas e, obviamente, como moral principal dessas narrativas culturais, estaria a legitimidade relativa ao consenso de que o mundo seria reordenado e melhor governado pela razoabilidade das triunfantes mentes masculinas. Outrossim, é interessante observar que as atitudes transgressoras das personagens mitológicas e bíblicas se efetivaram devido ao desejo tácito pelo saber, pelo desnudamento de uma realidade, até então, interdita; desse modo, as mulheres foram seduzidas e entusiasmadas pelo

conhecimento, pelas possibilidades de entendimento, obtidas somente quando um outro horizonte de visão é inaugurado. E, curiosamente, a postura desbravadora desses exemplos literários não foi vista com bons olhos, uma vez que implicaria reconhecer a coragem feminina em enfrentar os mistérios proibidos, os enigmas propostos, ainda que esses gestos resultassem nocivos ou irreconciliáveis, reestruturando, completamente, a cômoda percepção de mundo estabelecida.

Simbolicamente, a famosa indisciplina de Eva e de Pandora também pode representar a busca impetuosa por outras alternativas de entendimento, pautada na confrontação de sentenças absolutas (não coma o fruto proibido, não abra a caixa), o que poderia gerar a desconfortável necessidade por respostas convincentes. É justamente a indisposição às limitações de condutas e de conhecimento que entusiasma a transgressão inevitável: a abertura da caixa com a revelação dos males que a humanidade precisaria enfrentar para persistir e amadurecer, em paralelo com o exílio indeterminado de um estado confortável de inocência, em que a vida era sonhada, mas não realizada, porque não era compreendida, dado que não havia consciência: as mulheres, então, optaram pela árdua liberdade de encarar e de compreender a hostilidade do mundo, com a finalidade de tornar a vida realizável de modo consciente.

E, a consciência pode ser um artifício contraproducente em uma sociedade orientada pela manipulação e controle das massas, por parte das instituições de poder. Nesse sentido, pareceu muito mais pertinente a condenação dessas representações femininas, extensível a todas as mulheres, as quais por uma suscetibilidade inata às tentações e ao equívoco, deveriam ser impedidas de agir, comunicar e participar socialmente, visto que eram, assim como Eva, insuperavelmente inferiores e desfavoráveis ao afortunado progresso social: apenas, como Eva, as mulheres deveriam ser as geradoras de descendentes, aliás, único papel social consentido.

Contudo, apesar de todas as restrições impostas às mulheres do século XVII, algumas, assim como Pandora, decidiram abrir caminhos proibidos, revelando, por meio de suas iniciativas sociais e históricas, as injustiças e as contradições do mundo dos homens, especialmente, com relação à convincente produção da não-existência feminina. Essas mulheres foram conquistadoras e soldados na América, como também foram religiosas e monjas professoras, responsáveis pela realização consciente da própria existência. Agora, discutiremos um pouco mais sobre esses casos de exceção.

Conforme as investigações de Carmen Pumar Martínez (1988, p.05) sobre a chegada dos espanhóis ao continente americano:

Sabemos cuándo llegaron los españoles a América, incluso casi todos los nombres de quienes tomaron parte en aquella primera expedición. Igualmente conocemos lo que hicieron, cuándo y dónde. Sin embargo, nada sabemos de la primera española que llegó al Nuevo Mundo. Parece como si el trasplante de la fauna y la flora fuese un hecho más importante que la llegada de la primera mujer. Esto resulta muy significativo y manifiesta una clara intención de ocultar la labor de la mujer española, motivada, sin duda, por el papel secundario al que estuvo relegada en la Península durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

A escassez de informações e de reconhecimento respectivos à presença e às obras das mulheres colonizadoras da América é um resquício da invisibilidade e do silenciamento impostos pelas narrativas oficiais, elaboradas pelos homens, que dispunham de acesso às letras, ademais de serem os encarregados pela divulgação das novas terras e dos novos habitantes à Coroa, o que atesta participação política e relevância social. E, assim, as mulheres foram incumbidas dos papéis secundários de casamento (necessário ao povoamento do território) e de instrução dos filhos, ou seja, sua área de atuação deveria ser exclusiva ao âmbito privado. Entretanto, ainda que, se comparada com os campos de batalha, a intervenção feminina na sociedade colonial parecesse acessória, segundo os relatos oficiais, na verdade, resultou basilar:

Y decimos colonización y no conquista porque la mujer española, salvo casos esporádicos que iremos señalando a lo largo del libro, no fue a América para dominar imperios o buscar dorados fantásticos, sino para realizar un trabajo duro y callado: el de colonizar [...] Por tanto, podemos afirmar que América no fue únicamente una empresa masculina, **fue también un proyecto de forma de vida realizado fundamentalmente por mujeres españolas** (MARTÍNEZ, 1988, p.05, grifos meus).

Por conseguinte, as esferas de atuação feminina não se conformaram sob os pilares lendários e fantasiosos de descobertas de ouro no Novo Mundo, porém, se materializaram nas medidas essenciais de sobrevivência e de permanência em territórios, na maioria das vezes, inóspitos. A significativa parte das mulheres colonizadoras não se encontrava inclinada a aventuras mirabolantes, uma vez que assumiram o sério e vital compromisso de promover a alimentação, organizar a moradia e conservar os ideais de civilidade europeia, baseados na religiosidade e no patriotismo, propiciando um ambiente de estabilidade em um contexto imprevisível. Outrossim, é importante realizar um paralelo entre as projeções de formas de vida e os projetos da própria vida. Nesse sentido, projetar formas de vida significa a conformação de modelos europeus à realidade americana, pautados nos valores e nas prescrições da civilidade, como educação, matrimônio,

estabelecimento de vilas e de Igrejas; por outro lado, converter a existência em um projeto autoral, poderia ser uma atitude, extremamente, ousada na sociedade barroca, ainda que imprescindível: recordemos que a subjetividade barroca é operativa.

Dessa forma, algumas mulheres, pertencentes a esse período, seja intencionalmente, seja acidentalmente, se tornaram protagonistas de decisões históricas, antes restritas apenas aos homens e, assim, esboçaram caminhos inusitados de atuação feminina, permitindo alguma flexibilidade com respeito ao código de comportamentos e de influências entre homens e mulheres. E, ao se contrapor a certos paradigmas, a determinantes projetos formais de existência, algumas mulheres puderam exercer uma espécie de liberdade velada, porque ainda em consonância com as ponderações dos centros de controle e de vigilância, embora o desvio da regularidade implique uma boa dose de autonomia elementar para delinear o próprio itinerário existencial. Então, quem foram essas mulheres? E, por que, de alguma maneira, se correlacionam com o relato autobiográfico de Catalina de Erauso?

As mulheres, aqui mencionadas, ora se destacam no âmbito religioso, ora se distinguem nos campos de batalha e, cada uma à sua maneira, busca exercer suas inclinações pessoais: seja o misticismo religioso, seja o combate armado com os inimigos, seja a devoção pelo conhecimento científico e filosófico, seja o desejo de se aventurar pelo mundo. E, por meio de atos de desobediências conduzidas, particularmente, com relação às mulheres pertencentes ao barroco, já que, conforme apontado no segundo capítulo desse trabalho:

Dada a imagem da sociedade e do homem que as consciências de uma época têm como válida e a maneira, sua derivada, pela qual se põe em prática para manejar, dirigir, governar, os grupos e indivíduos, deparamos forçosamente com o fato de que os meios utilizados – recriados ou talvez reelaborados, a partir da tradição – se encontram ajustados às circunstâncias nas quais são operados, bem como aos objetivos pretendidos de uma atuação configuradora sobre os homens (MARAVALL, 2009, p. 119).

Em virtude do condutismo barroco, ou seja, a materialização efetiva dessa atuação configuradora sobre os homens e as mulheres, algumas filhas de Eva alcançaram uma propícia notoriedade e um ajustado prestígio histórico e social, ainda que isso

implicasse uma aceitabilidade entre aspas, porque conduzida. Vamos, pois, apresentar e comentar, brevemente⁵¹, acerca de exemplos femininos de destaque histórico-social.

Primeiramente, não seria satisfatório discorrer sobre as facetas religiosas e soldadescas, sem mencionar a insigne santa francesa, Joana D'arc (1412-1431), de semelhante maneira, também não seria conveniente ignorar a conduta aventureira e viajante de uma suposta monja escritora pertencente ao período imperial romano (27 a.C – 475 d.C), a quem os estudiosos de suas cartas, reconheceram como, Egéria, talvez, nascida na Galícia Ibérica.

A donzela de Orleans, como também ficou conhecida, obteve um papel crucial na Guerra dos Cem Anos (1337 – 1453), travada entre França e Inglaterra. Por volta dos treze anos de idade, a então camponesa de Domrémy, começou a ter visões e a escutar vozes de São Miguel, Santa Catarina de Alexandria e Santa Margarida de Antioquia, as quais lhe incumbiam de uma árdua missão: libertar a França das indisposições políticas inglesas, com respeito à posse do trono, assim, proclamar Carlos VII como o legítimo rei da França. Dessarte, ao cortar os cabelos e adotar as vestimentas masculinas de batalha, Joana conseguiu comandar exércitos, protagonizando algumas importantes vitórias (como a retomada de Orleans), sob a preponderância de uma persuasão pautada na fé, uma vez que os franceses deveriam lutar com afinco, mesmo diante de toda a dificuldade, porque, segundo a vontade de Deus, esse era o caminho para a emancipação do território.

Por consequência, a jovem de Domrémy arranhou adeptos entusiasmados, certo apoio popular e até um reforço real, dado que Carlos VII ofereceu armas e homens para a campanha inusitada de Joana. Entretanto, o final da vida dessa mulher admirável não foi nenhum pouco triunfante: traída, vendida, abandonada e julgada pela Igreja, de heresia e feitiçaria, sendo condenada a ser queimada viva em uma fogueira, com apenas dezenove anos de idade.

A breve e intensa trajetória existencial de Joana D'arc demonstrou, por um lado, o caráter acessório das mulheres em um contexto medieval, interpretadas como um “mal necessário” seja para a reprodução da espécie, seja para pontuais e controladas intervenções no contexto geopolítico, de forma que, perdendo-se a utilidade, podem ser

⁵¹ Dissertamos, de modo breve, sobre essas mulheres-destaque, porque uma apreciação mais aprofundada excederia às pretensões do presente tópico desse trabalho.

julgadas, traídas, confinadas e condenadas à morte pelos homens, sem que houvesse provas ou razões contundentes. Por outro lado, a peculiaridade do caso: uma jovem mística, heroína de guerras, permitiu uma perspectiva de valoração, de reconhecimento e até de devoção a uma figura feminina, especialmente, com o passar dos anos, haja vista a sucessão histórica de ocorrências posteriores à execução da famosa francesa: a anulação do julgamento de heresia, pelo papa Calisto III, a beatificação em 1909 e a canonização em 1920, durante o pontificado de Bento XV, de maneira que, nos dias atuais, Joana D'arc é a padroeira da França.

É pertinente notar que essa reviravolta processual e cultural, respectiva ao exame interpretativo da imprevisível conduta existencial de uma visionária camponesa, é fruto de camadas de reflexões, investigações e inquietações promovidas pelo cisma nas percepções fixas e nas verdades dogmáticas, ocasionado pela excepcionalidade do caso, pois em uma sociedade dirigida pelos homens racionais e objetivos, resultou intrigante que uma jovem bucólica e analfabeta se atrevesse a conversar com santos, a ser contratada para a conquista da autonomia de uma nação, conforme os desígnios divinos e, talvez, o mais escandaloso e apavorante de tudo: essa filha de Eva, indigna, ser ovacionada por feitos militares e por uma retórica que entusiasmava soldados, ou ser validada como a verdadeira protagonista que desencarcerou, os povos sitiados, dos regimes de opressão. Essas alternativas pareceram ameaçadoras demais naquela época, ainda mais se outras mulheres, convencidas do prestígio de Joana, também, optassem pela ocupação de postos, habitualmente, masculinos.

Logo, essa camponesa ousada precisou ser acusada, deslegitimada e corrigida por meio do fogo, a fim de que ficasse evidente a mensagem exemplar de que, naquela sociedade, as mulheres só poderiam ir e chegar nos lugares permitidos pelas leis dos homens. Contudo, todo esforço resultou ineficiente, dado que, historicamente, é comprovado que a chama de Joana D'arc continuou acesa a iluminar projeções de vida nos escuros ambientes privados, nos quais as mulheres deveriam se encontrar.

E, por mencionar os espaços privados e a sua conveniência à esfera de participação feminina, é oportuno trazer à baila da discussão, o percurso existencial surpreendente de Egéria, uma mulher escritora bastante inclinada a viagens. Sobram especulações com respeito às peregrinações de Egéria, pois ainda pouco se sabe acerca dos pormenores de sua vida. De acordo com os estudos de Maria Cristina Martins (2017, p. 25), “[...] ainda hoje permanece em aberto qual seria exatamente a identidade da autora”, uma vez que

existem hipóteses pouco prováveis sobre sua origem e seu parentesco, de modo que “[...] apenas se pode dizer que ela fazia parte de uma classe social elevada, pelas condições materiais em que viajava e pelo tratamento que recebia, não só dos membros da Igreja, mas também dos funcionários imperiais que encontrava” (p. 25).

Ademais, há especulações sobre a condição monástica da viajante, visto que há sugestões de que Egéria possa haver sido freira, pois visitava mosteiros, se interessava pelos lugares santos e pelas personagens bíblicas e pela rotina dos monges; ao mesmo tempo em que possuía um caráter curioso e desfrutava de liberdade para realizar deslocamentos, conforme a sua vontade. E, por falta de clareza no texto disposto à modernidade, é prudente o acatamento de uma situação intermediária para a nossa personagem: “[...] a forma como Egéria era recebida por bispos, monges e funcionários imperiais, além das condições materiais da viagem, com escolta e animais de carga, nos leva a pensar que ela pertencia à alta sociedade, porém com características espirituais de uma pessoa religiosa” (MARTINS, 2017, p. 27).

Sendo assim, o Império Romano foi contemplado por uma mulher viajante e religiosa, autora da *Peregrinatio Egeriae (381-384)*, em síntese, uma coletânea de epístolas dirigidas a outras mulheres, nas quais são relatadas as experiências de encontro com os lugares santos. No tocante ao texto, “[...] trata-se de uma narrativa singela de uma peregrinação aos lugares santos, num estilo enxuto e sem floreios. Seu valor, portanto, não está nesse aspecto, mas é múltiplo seu valor documental” (BASSETTO, 2017, p. 11), o que dimensiona uma autoria feminina de abrangência histórica e social, reconhecendo Egéria como uma curiosa mulher de cultura escrita, dado que dominava muito bem o Latim, e uma perseverante investigadora de símbolos e locais religiosos, uma vez que realizou deslocamentos entre o Oriente e o Ocidente, assim, também se configurou como uma mulher de ação, disposta a divulgar as impressões e as revelações assentadas nos espaços visitados.

Dessa forma, as cartas egerianas não somente motivaram e encantaram apenas as mulheres com as quais se correspondia: os exemplos de peregrinações e de escrita feminina foram se perpetuando no fluir dos tempos e, com ele, um implícito desejo de liberdade, um velado querer de ascensões sociais e de participação em decisões públicas e políticas, assim como percebemos na trajetória de Joana D’arc, também com respeito à legitimação concernente à manifestação subjetiva da fé e do contato entre os homens e

Deus. E, quanto ao misticismo religioso, disposto em palavras, por mandato, não poderíamos deixar de lado a santa espanhola, Teresa D'ávila.

Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada nasceu em 28 de março 1515, em Ávila, uma cidade castelhana que presenciou os embates entre mouros e cristãos. Descendente de judeus e de cristãos, a futura santa meditou sobre os significados e as sugestões das experiências transcendentais. E, essas contemplações relativas à manifestação sensorial do divino foram muito mais afeitas às águas tempestuosas do que às águas tranquilas, tendo em vista as provações que a futura monja carmelita haveria de passar nas constantes tentativas de intelecção dos eventos sobrenaturais. As angústias, as alegrias, os conselhos e os testemunhos de Teresa se encontram dispostos na sua autobiografia espiritual, intitulada *O livro da Vida* (1588). No que concerne à natureza panorâmica do texto, J.M. Cohen (2010, p. 10) pontua que: “[...] a autobiografia de Santa Teresa é a história da entrada de uma mulher notável na vida religiosa e ao mesmo tempo uma obra-prima literária que, depois de Dom Quixote, é o clássico em prosa mais lido da Espanha”.

Assim, a obra autobiográfica da mestra da teologia mística dispõe de uma perspectiva híbrida entre o documental e o fictício, ou seja, o entrelaçamento entre a memória testemunhal e a imaginação convincente, particularidade que as teorias modernas do gênero autobiográfico se dedicam à constante investigação, como visto anteriormente. Porém, no século XVI, o texto da freira afinada às metáforas e à prosa simples resultou um ofício precursor de um gênero textual: a autobiografias de monjas. Precipuamente, com o propósito de compreensão relativa à abrangência e à repercussão dessa escrita inaugural para uma mulher religiosa, devemos recorrer ao cenário histórico espanhol, especialmente, àquele direcionado às exteriorizações da fé. Segundo Marcelo Musa Cavallari (2010, p. 23-24), a Espanha do século XVI se encontrava em uma situação melindrosa:

A Espanha do século das controvérsias religiosas disparadas pela Reforma de Lutero está às voltas com o fenômeno dos “iluminados”, pseudomísticos que desestabilizam a hierarquia da Igreja. Teresa não quer ser confundida com um deles. E teme despertar as antipatias num país em que o papel da mulher não era o de escritora ou mestra. Também precisa afirmar a pureza de seu catolicismo, já que é neta de um rico comerciante judeu convertido por parte de pai, ainda que seja “cristã velha” por parte da família abastada de criadores de gado de sua mãe. Por isso Santa Teresa escreve com cuidado. Afirma ser muito mais ignorante do que de fato é. O simples fato de saber ler desde menina já a poria acima da maior parte das mulheres, e dos homens, de seu tempo. Mas ela conhece e compreende bem a literatura religiosa e laica de sua época.

Com efeito, a recorrência de indivíduos alumbrados e arrebatados por experiências transcendentais colocou os principais representantes da Igreja Católica em estado de alerta, sob a desfavorável alternativa de perda de prestígio social e de adeptos, ainda mais, com as reivindicações luteranas postas em marcha ascendente. Logo, se não era praticável o eficiente controle absoluto compatível com a expressividade da fé alheia, talvez, fosse viável a adoção de estratégias relacionadas à manipulação velada: diante desse impasse, as vivências extrassensoriais da influente monja carmelita poderiam funcionar como modelo institucionalizado de interlocução com os mistérios divinos, desde que fossem autorizados e legitimados por padres confessores, de tal sorte que: “[...] ela não escreve, porém, por vontade própria. Santa Teresa escreve a pedido de seus confessores, sabendo que seu manuscrito será mostrado à Inquisição para que se sancionem como legítimas — essa é a esperança — suas experiências místicas” (CAVALLARI, 2010, p. 23).

Dessa maneira, por volta dos cinquenta anos de idade, a futura padroeira da Espanha é compelida a escrever, com cuidado, sobre a própria trajetória existencial, detalhando as motivações e os percalços de sua conversão religiosa. E, por meio da narrativa de suas revelações, Santa Teresa propõe uma inusitada relação entre Deus e os homens, pautadas no entendimento de que o divino se encontra nos homens e se materializa nas boas ações humanas. Essa compreensão de uma maior proximidade entre criaturas e criador usufruiu de indiscreta popularidade: “[...] A Espanha da época estava extremamente interessada nessa reformadora de conventos ativa e franca [...] os pensamentos de Teresa pareciam se vestir naturalmente em linguagem simples, direta e expressiva” (COHEN, 2010, p. 10-11).

Logo, a linguagem acessível de Teresa, que não dominava o Latim, a converteu em uma personalidade extremamente carismática e persuasiva. E, não foi à toa que a freira espanhola “[...] longe de se aposentar em uma existência contemplativa, foi violentamente lançada a uma vida de grande atividade” (COHEN, 2010, p. 19), atuações, é preciso dizer, de relevantes implicações sociais, o que configura uma faceta interessante da autora monástica: a de próspera negociante:

Teresa lidou, durante toda vida, principalmente com os grandes, diante de quem ela se colocava como igual. Apesar de sua relutância inicial de assumir cargos ou responsabilidades, uma vez que o fez sentiu-se orgulhosa de sua reputação como organizadora respeitável e boa mulher de negócios (COHEN, 2010, p. 20).

Apesar de conseguir, em 1562, a fundação da ordem das carmelitas reformadas, de realizar constantes viagens, instituindo dezenas de conventos e de publicar os seguintes livros, *O Caminho da perfeição*, *o Livro das fundações* e *o Castelo interior*, a idealizadora das carmelitas descalças, nas ponderações sobre sua personalidade e escolhas, é bastante contundente em atestar as incontornáveis fragilidade, inferioridade e malevolência intrínsecas. Dessa forma, aderindo à retórica da pecadora em constante conversão, vigilância e repreensão, Teresa se coloca como um ser indigno, insistentemente, em busca de uma redenção. Nesse sentido, a administração da narrativa proporcional a uma vida tão imperfeita, por parte das autoridades eclesiásticas, seria prudente e imprescindível. Assim, o relato passou pela avaliação e intervenção de diversas mãos: “[...] mesmo sabendo que seu manuscrito chegará às mãos das autoridades — embora finja pensar, ao longo dele, que apenas seus confessores o lerão —, Santa Teresa sabe igualmente que outras pessoas, já muito influenciadas por ela na época da redação do livro, o lerão” (CAVALLARI, 2010, p. 24).

Por consequência, o *Livro da Vida* da fundadora de conventos carmelitas é direcionado a funcionar como um instrumento de propaganda e de conversão satisfatória à fé católica, em um contexto instável sobre a legitimidade dos dogmas. Assim, adaptar e conduzir o relato autobiográfico de Teresa se constituiu como uma estratégia fundamental à padronização e à institucionalização da transcendência mística, pautada nas experimentações sensoriais já manifestadas por diversas monjas católicas: surge, então, um novo gênero textual baseado na persuasão e na receptibilidade positiva da narrativa de santa Teresa, *a autobiografia de monjas*.

E, atribuindo o caráter fideísta à época barroca, Maravall (2009, p. 57) afirma: “[...] no novo tempo em que vivem as sociedades europeias, é preciso descobrir o modo mais adequado, poderíamos dizer mais racional, de emprego de cada recurso extraracional e apossar-se da técnica mais eficaz para sua aplicação”. Logo, não conseguindo controlar de modo pleno, os episódios sensoriais de diversas monjas, somados às interferências dos alumbrados na Europa, os notórios representantes da Igreja Católica optaram pela apropriação adequada desses eventos, com a finalidade de viabilizar uma intervenção adequada, materializada nas reinterpretações necessárias à regulamentação de tais práticas. Com efeito, a narrativa autobiográfica da freira carmelita se ajustou com eficiência a esses propósitos, tendo em vista que os instantes enlevo que protagonizava se constituíam como modos enigmáticos de reapresentação do divino, que se encontrava

não apenas, nos mosteiros, nos cultos, nas escrituras, mas também no inusitado espaço do interior humano.

Ademais, devido à retórica da culpabilização frequente, imprescindível ao projeto de salvação e de remissão por meio da fé, santa Teresa colocou o seu relato à disposição do juízo de valor dos confessores, os quais seriam responsáveis por decidir o que seria ou não publicável, conforme as premissas da Igreja: “[...]o texto do Livro da Vida revela uma Santa Teresa apreensiva com a recepção que seu manuscrito possa receber por parte das autoridades, mas também revela uma mulher muito segura da autenticidade e importância de seu contato íntimo com Deus” (CAVALLARI, 2010, p. 24).

Dessa maneira, *O Livro da Vida* foi validado e autorizado pelas autoridades eclesiásticas, de sorte que Teresa escreveu com a cautela imprescindível à escapatória da Inquisição, à proporção que buscava compreender e oficializar os estágios das experiências contemplativas, disponibilizando uma espécie de transposição didática às monjas e às noviças que se encontravam envolvidas nesses momentos de arrebatamento – até então – suspeitos.

Sendo assim, não foram acidentais a canonização da insigne personalidade monástica espanhola, em 1622, assim como a posterior atribuição do título de doutora da Igreja, em 1970, pelo Papa Paulo VI, à Teresa d'Ávila, hoje em dia, a consagrada padroeira da Espanha, graças às suas ações e às suas palavras elucidativas e persuasivas. É cabível notar, se compararmos a recepção social e a trajetória existencial das santas, a francesa e a espanhola, observaremos a condenação frente ao ajuste: os dirigentes eclesiásticos possuíram dois pesos e duas medidas, não apenas por se tratar de espaços, nacionalidades e de vivências distintas, mas, principalmente, por envolver momentos históricos e culturais distintos, dado que apesar de todo condutismo social existente, o barroco foi uma época mais permissiva que a Idade Média. Se o medievalismo é caracterizado por um período de sombras, a cultura do barroco condiciona pontos de luz. E, é sobre a trajetória iluminada de mais uma monja barroca que discutiremos a partir de agora.

Juana Inés de Asbaje y Ramírez nasceu em novembro de 1648, em San Miguel de Nepantla, um povoado do México, na Nova Espanha. Era filha de uma união entre Isabel Ramírez, uma crioula iletrada e, Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca, um capitão de origem basca, entretanto, esse convívio matrimonial não durou muito: tempos depois,

a mãe da futura monja da ordem dos Jerônimos fora abandonada pelo pai que a deixou com três filhas, Juana Inés, María e Josefa María.

Em sua carta com teor autobiográfico, intitulada *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), é registrada a sua afeição pelas letras e pelo conhecimento, algo que a acompanhará por toda a luzidia trajetória existencial pertencente à *Fênix americana*, como ficou conhecida posteriormente:

Lo que sí es verdad que no negaré (lo uno porque es notorio a todos, y lo otro porque, aunque sea contra mí, me ha hecho Dios la merced de darme grandísimo amor a la verdad) que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa *la inclinación a las letras*, que ni ajenas reprensiones –que he tenido muchas–, ni propias reflejas –que he hecho no pocas–, han bastado a que deje de seguir *este natural impulso que Dios puso en mí* (CRUZ, 2012, p. 18, grifos meus).

Efetivamente, Juana Inés apresentou, desde a tenra idade uma predisposição invulgar ao saber disposto na decifração do mundo das letras, uma vez que, impedida de estudar nas universidades, apenas por ser mulher, a jovem futura poetisa mexicana aprendeu o Grego e o Latim, primordiais na apreciação científica do mundo – até então – disposta nas variadas prateleiras da vasta biblioteca de seu avô paterno. O fato é que tamanha dedicação às letras não poderia restringir-se ao âmbito privado de uma biblioteca: pouco tempo depois, o discernimento de Juana Inés adquiriu prestígio público, mais precisamente quando, Leonor Carreto (1616 -1673), a vice-rainha da Nova Espanha, se tornou mecenas da prodigiosa mexicana, incumbindo-lhe a tutoria de sua filha, ao passo que solicitava-lhe poemas para homenagear pessoas ilustres, ou para recepcionar eventos grandiosos.

E, com a finalidade de concretizar a fama de Juana Inés, o vice-rei, Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar (1622 -1715), solicitou a realização de um exame público, do qual resultou a satisfatória verificação da erudição da jovem protegida do vice-reinado: “[...] tan orgulloso se sentía el virrey de su joven protegida que decidió someterla a examen público para que se supiese el gran talento de Juana [...] De este examen salió la joven triunfante y su fama se acrecentó, pues de las preguntas que le hicieron los sabios teólogos, filósofos, humanistas y matemáticos (LA PLATA, 2018, p. 1839).

Portanto, aclamada pela corte, legitimada pelos teólogos, filósofos, humanistas e matemáticos da época, não seria surpresa se o pedido da mão de Juana Inés em casamento

não constituísse um tema de disputa e de interesse. Entretanto, a jovem e imprevisível intelectual da época não se encontrava predisposta à vida conjugal e – diante do entrave social reservado às mulheres da época, que não podiam optar por uma terceira alternativa, além do convento ou do matrimônio, ela julgou mais acertada e mais decente a vida conventual:

El convento, en cierto modo, le aseguraba un lugar digno y la posibilidad de cultivar su mente sin depender de un hombre ni obedecer a ningún varón, salvo a su confesor [...] El convento le permitía una vida decorosa y la posibilidad de dedicarse al estudio mejor que si elegía casarse y ser madre de familia. Eran otros tiempos más difíciles para la mujer (LA PLATA, 2018, p.1858).

Como resultado da diligência pelo saber, intrínseca à extraordinária personalidade da jovem protegida dos vice-reis da Nova Espanha, no ano de 1669, se efetivaram os votos religiosos de Juana Inés, agora, Sórora Juana Inés de la Cruz, na ordem de São Jerônimo. E, em pouco tempo, como demonstração da indiscreta afeição ao conhecimento por parte da monja, o convento de São Jerônimo se converteu em um relevante núcleo cultural e intelectual do México, uma vez que a décima musa mexicana compôs diversos poemas, uns de cunho sagrados, outros de teor mais profano e filosófico, dispondo em linguagem poética, inquietações sobre a complexa condição dos homens e das mulheres.

Ademais, também propiciou momentos de entretenimento musical e cênico. Contudo, o itinerário existencial dessa mulher admirável não foi apenas agraciado pelo reconhecimento e pela proteção: Juana Inés, como as mulheres do seu tempo, teve de prestar contas às instituições de poder, as quais percebiam a desenvoltura feminina com patente desconfiança e, assim, se delineia a escrita da *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, em que a perspicaz freira se dispõe a contestar a receptividade ressonante que suas ponderações, presentes em sua *Carta Atenagórica*, acerca do *sermão do Mandato*, pregado pelo Padre Antônio Vieira (1608 -1697), obtiveram perante a audiência eclesiástica vigilante da época, uma vez que: “[...] la Décima Musa, discretísima, ingeniosísima y prodigiosa mujer admirable, se metió a discutir nada menos que proposiciones de tan gran sujeto” (HERRERA, 2012, p. 08). Portanto, uma atitude de tamanha ousadia precisou ser explicada e justificada pela autora, frente aos dirigentes da Igreja, com a finalidade de promover um julgamento adequado.

A réplica disposta em formato de uma carta, além de apresentar uma nuance autobiográfica – pois há a descrição relativa aos episódios testemunhais da infância e juventude da remetente – exhibe também uma perspectiva filosófica e metafísica, no que

concerne aos embaraços existenciais, vivenciados, especialmente, pelas mulheres. É o que sucede, por exemplo, nas considerações meditativas sobre os sentidos e as indeterminações do silenciamento que se interpretava como um gesto suspeito, em muitas ocasiões. Entretanto, nem sempre o silêncio seria indicativo de culpabilidade:

Perdonad, Señora mía, la digresión que me arrebató la fuerza de la verdad; y si la he de confesar toda, también es buscar efugios para huir la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada [...] No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir (CRUZ, 2012, p. 14-15).

Ao considerar, como mencionado anteriormente, a sujeição das mulheres ao silenciamento e, conseqüentemente, ao afastamento das decisões públicas e dos patentes debates teológicos e científicos, a pertinaz escritora da narrativa propõe, de modo subentendido, a reavaliação de uma postura de incomunicação: às vezes, os indivíduos hesitam diante do comprometimento das palavras, não por tentar encobrir alguma falta, porém, por não se sentir, suficientemente, capaz de lidar com as sutilidades das letras. Essa é propriamente a situação constrangedora para as filhas de Eva, as quais foram familiarizadas com o comedimento vocabular, à medida que a obediência deveria ser desmedida; contudo, sempre houve uma voz enigmática que clamava por uma decifração e uma resolução à função categorizadora dos signos linguísticos.

Por conseguinte, foi inevitável o inconveniente de uma mulher se instrumentalizar de palavras, de modo a expressar raciocínio, sagacidade e entendimento respectivos aos discursos legítimos dos homens afeitos à retórica e prevenidos dos artifícios e das insuficiências das palavras. Então, consciente dos limites impostos às sonoras manifestações vocabulares das mulheres, o mais apropriado seria a resignação, ou seja, o silenciamento favorecedor e estratégico em um contexto de interlocuções masculinas, em outras palavras: um contexto em que as vozes femininas não são acatadas, porque, simplesmente, não cabem.

Com efeito, seria melhor conservar o silêncio: não dizer nada. Todavia, se esquivar da comunicação verbal seria uma atitude contrária ao chamado divino que outorgou uma natural predisposição às letras em Juana Inés, com o propósito de exaltação e de propagação das dádivas dos céus, atestada por meio do refinamento do intelecto e

das capacidades de uma humilde monja, orientada às reflexões metafísicas e teológicas, de modo a contribuir para o fortalecimento da influência e da credibilidade da Igreja. Nesse sentido, embora se tratasse de um ser inferior, se a vontade dos céus se materializou na destreza intelectual, necessária aos serviços de Deus, na ordem dos Jerônimos; por que os homens se atreveriam a censurar significativa manifestação dos mistérios divinos? Estariam os padres vulneráveis à vaidade, assim como as monjas? Essa foi a argumentação demonstrada pela autora, por intermédio de uma escrita que revela indiretamente, porque disponibiliza sugestões.

E é devido ao recurso da sugestibilidade que a poeta monástica instaura os sutis espaços de voz para as mulheres do século dourado: apenas poderiam se comunicar pelas entrelinhas, como se fossem afirmar o contrário do que se diz, em um jogo que exige uma precisa administração das potencialidades previstas na dimensão facultativa das palavras. Logo, em uma conjuntura de patrulhamento constante e de condenações irrevogáveis, a eleição mais segura é se adequar às exigências do público, habituado aos discursos que reconhecem a humildade e a subserviência como virtudes tipicamente femininas:

Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia, porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe; y así es la ordinaria respuesta a los que me instan, y más si es asunto sagrado: ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento (CRUZ, 2012, p. 17-18).

Diante das justificativas, apresentadas pela monja jerônima, com o objetivo de acalmar os ânimos ocasionados pelo seu anterior gesto de ousadia de pôr à reavaliação os pressupostos religiosos apresentados no sermão de um consolidado escritor e orador da língua portuguesa, é observável a sagacidade de Juana Inés posta em marcha, ao se instrumentalizar das regras do jogo da manipulação e da persuasão, característico da preservação da cultura barroca. À compreensão moderna, resulta, inclusive, irônica a repugnância e a obrigatoriedade com respeito à atividade escrita, por parte de uma dedicada poeta monástica e intelectual, porém, recordemos de que a autovalorização da própria escrita, assim como o reconhecimento relativo à acurácia das ponderações sobre os sermões religiosos alheios, implicaria, na época, uma afronta inspirada pela vaidade e pela vulnerabilidade de caráter, algo que deveria ser endireitado.

Assim, como não desejou ruído com o Santo Ofício, Juana Inés optou por admitir, ainda que aparentemente, a sua incapacidade e ignorância para lidar com os temas sagrados, uma vez que essa foi a estratégia que encontrou, a fim de que pudesse prosseguir com seus estudos, afinal de contas, dessa maneira, em teoria, se tornaria menos insipiente e não provocaria outros constrangimentos como esse. Entretanto, como afirmado anteriormente, a erudição de Juana Inés foi comprovada por intermédio de um exame público. Por conseguinte:

En su contestación a la supuesta «Sor Filotea», Juana Inés hace un ejercicio de autoafirmación de mujer y de mujer erudita, estos argumentos no obstante, los presenta bajo el manto de una pequeñez y humildad como correspondería a una monja. Pero sus palabras retumban como un rayo. Ella reclama el saber, el conocimiento no solo de la mística, la pasividad, la obediencia. Reclama una vida activa, digna de ser vivida (LA PLATA, 2018, p. 1914).

É plausível perceber que o exercício de autoafirmação, relativo à consciência da própria aptidão para o conhecimento, é substancialmente sugerido, ou seja, lançado a suposições fortuitas, uma vez que, o que a autora pretende arquitetar, categoricamente, é o retrato funcional, em forma de narrativa, de uma mulher humildemente arrependida pelo impropério de se intrometer em discussões que deveriam estar além de sua capacidade de discernimento: “[...] la escritora ha preparado la estrategia de su respuesta, tiene en la mano los hilos de su historia y los empieza a anudar. Sabe qué va a decir, qué no va a decir y qué dirá que no va a decir” (HERERA, 2012, p. 10).

Por consequência, há a seletividade primordial para a retratação de um comportamento inaceitável. A imagem concernente à rerepresentação da monja, dado que se utiliza de fatos de sua infância e juventude, para retificar a eleição pela vida contemplativa, por causa da centelha divina que orientava a tendência aos estudos, se encarrega de artifícios de teatralidade. A repercussão negativa do caso exigiu que a décima musa mexicana interpretasse uma personagem conveniente à ordem social estabelecida: a religiosa equivocada e arrependida, porém, em busca de constante aperfeiçoamento para melhor corresponder aos projetos das obras divinas.

Ademais, a adoção dessa máscara de inferioridade e de ignorância se constituiu como um stratagem inevitável para despistar a desconfiança de que a freira mexicana estaria tentando se posicionar, acerca dos temas teológicos, de uma maneira equivalente ao padre português. Essa situação seria inadmissível e deveria ser coibida pelas instâncias responsáveis, uma vez que outras mulheres poderiam se inspirar por esse exemplo

negativo. Porém, com relação às rígidas molduras sociais das quais o sujeito operativo barroco tenta escapar, é possível afirmar que Sórora Juana Inés de la Cruz conseguiu alcançar o outro lado?

Se considerarmos os momentos finais da vida da poeta mexicana, perceberemos que ela se encontrou, particularmente, no meio do caminho, uma vez que não bastava compreender as regras do jogo para vencê-lo, antes, seria necessário reorganizar os participantes e disponibilizar novas regras, algo impraticável, no século XVII, para uma mulher. O fato é que a máscara de discrição, de subserviência e de ignorância caiu diante da verdadeira condição de mulher ilustre, diligente com as palavras e fascinada pelo conhecimento: tentaram controlá-la e incorporá-la ao papel pré-estabelecido, afastando-a dos livros e dos instrumentos musicais, em outras palavras, tentaram reposicioná-la para o espaço conveniente, o lugar silencioso da inexpressividade. E, pouco a pouco, a existência da monja foi se dissipando, perdendo o sentido até exaurir-se por completo em 1695.

No entanto, se poetas e pensadores foram silenciados nos tempos passados, suas obras permanecem porosas às indagações e às ressignificações da contemporaneidade, especialmente, quando as monoculturas cruciais para a efetiva produção de ausências se encontram abaladas pelas especulações dos teóricos do século XXI. E, realizando um breve paralelo entre as trajetórias existenciais apresentadas anteriormente, foram constantes as investidas de controle, condução e silenciamento das mulheres que, de alguma maneira, destoavam da melodia pré-estabelecida.

Especialmente, com relação às santas, foram perceptíveis a diferença de tratamento para cada caso: o primeiro, próprio da época medieval, das guerras, do obscurantismo e da incansável perseguição às bruxas, resultou em uma condenação excruciante; o segundo caso, atinente à época barroca, já procedeu de modo mais brando, porque houve uma inevitável articulação para o controle das massas: o carisma e a persuasão de Teresa, com a finalidade de convencer e de conquistar novos adeptos e benfeitores, à proporção que se elaborou um manual exemplar das experiências místicas, relevante para a identificação e a padronização das noviças.

Já no que concerne às religiosas, Egéria e Juana Inés, é saliente a familiaridade com as palavras e a curiosidade pelos tópicos religiosos: por um lado, a peregrinação aos lugares santos, por outro a apreciação crítica relativa à pregação. Tendo em vista que

essas duas autoras viveram em épocas distintas e, pelo pouco que se sabe da peregrina, Egéria conhecia pessoas importantes e influentes, assim, contava com prestígio social, necessário à proteção e ao patrocínio; ademais de suas cartas não apresentarem uma ameaça à ordem estabelecida, já que são descrições de suas descobertas. Pelo contrário, Sórora Juana Inés, desde o início, já representava um caso desconfortável à habitual maneira de entender e lidar com o gênero feminino: uma mulher erudita, artista, autora e crítica era demasiado intrigante hostil para a época. Então, “a fênix do México” renasceu por meio das suas palavras acentuadas, arrançadas em suas obras de porte metafísico, poético e filosófico. Em outras palavras, Sórora Juana Inés de la Cruz, apesar de não ser santa, foi uma mulher inclinada à eternidade, devido à sua significativa sede de saber, desejava compreender os mistérios relativos à condição humana, à disposição do universo e à expressividade divina.

Entretanto, não foram apenas monjas contemplativas que protagonizaram grandes e irreverentes feitos nas terras americanas. Em meio à luta pela adaptação e sobrevivência nesse território, algumas mulheres optaram por exercitar as armas e conduzir soldados, quase à maneira de Joana D’arc. Dentre essas mulheres guerreiras, se destacam Inés Suárez e María Estrada.

Conforme ao que foi exposto anteriormente, os primeiros europeus que chegaram à América, em significativa parte, estavam absorvidos pela pretensão do acúmulo de riquezas, por intermédio da exploração dos povos e das terras, uma vez que, assim, poderiam ocupar postos sociais de maior prestígio. Por outro lado, as mulheres europeias, em sua maioria, viajaram ao novo continente em busca de seus maridos, ou com o intuito de encontrar um bom casamento e, dessa forma, ser estimada socialmente. Entretanto, quando chegaram essas mulheres à *quarta parte do mundo*?

Segundo o cronista, Gonzalo Fernandes de Oviedo, as primeiras espanholas desembarcaram na América em 1502, na expedição do frade Nicolás de Ovando à ilha *La Española*, atual República dominicana e Haiti. Porém, alguns historiadores afirmam que, em 1492, Cristóvão Colombo já estaria acompanhado por muitas mulheres à terra desconhecida (RUIZ, 2021). Em 1509, com o vice-rei, Diego Colombo (1479-1526), trouxe um expressivo contingente feminino à América, com a finalidade de acompanhar a vice-rainha: essas moças eram filhas de nobres, destinadas à união matrimonial com homens de expressiva condição social, uma vez que era difícil, nesse contexto, encontrar uma espanhola para desposar. Por outro lado, à proporção que a migração feminina se

tornou mais frequente, o grupo de mulheres que se apresentava na América foi se diversificando:

Es posible, incluso, que algunas fueran sirvientas negras, esclavas o libres. La mayor parte eran, sin embargo, parientes o criadas de los conquistadores y pobladores; los curas, por ejemplo, solían llevar a sus amas y sobrinas. También pasaban a América mujeres libres, viudas o solteras, que preferían probar fortuna en lugar de quedarse aprisionadas en una estructura social que tan pocas perspectivas ofrecía. Igualmente, debía de haber algunas delincuentes que se acogieron a los seguros dados por los reyes, si bien desconocemos su número. En cualquier caso debemos descartar la idea estereotipada de que las españolas eran siempre esposas, madres o hijas de los conquistadores (MARTÍNEZ, 1988, p. 11-12).

Dessarte, nos primeiros aglomerados femininos já havia o aparecimento de posturas dissidentes: jovens que tentavam escapar dos esquemas de controle e das destinações delimitadas de modo prévio e não consultivo, mulheres que, em meio à adversidade, empreenderam a operação necessária à apropriação dos rumos das escolhas pessoais. Algumas dessas donzelas se tornaram habilidosas administradoras de bens, comerciantes – e até – representantes do poder público; outras, se tornaram célebres guerreiras, ao empunhar espadas nas dificultosas batalhas contra os índios. Nessa última postura desacorde com as expectativas da época, se destaca Inés Suárez (1507 – 1580).

A futura heroína da Conquista embarcou em 1537, com destino às Índias e, após se aventurar por um percurso desconhecido, chegou ao Cuzco. Pouco tempo depois, conheceu o conquistador do Chile, Pedro de Valdivia (1597–1553), com quem protagonizou um romance em meio às artimanhas de uma guerra. Em 1539, o militar espanhol entabulou a árdua campanha para a apropriação do território chileno, ao lado da dedicada espanhola. Ademais do apreço que apresentava pelo conquistador espanhol, Inés Suárez obteve a admiração e o respeito dos soldados, pois atendia aos enfermos e encorajava os homens nos campos de batalha, demonstrando ser uma mulher forte e valorosa (RUÍZ, 2021).

A intrepidez de caráter da companheira de Valdivia foi atestada expressivamente no golpe indígena contra o povoado de Santiago no ano de 1541. Em meio a um enfrentamento penoso, Inés Suárez precisou tomar uma decisão dramática, além de curar os feridos: convencê-los de que, mesmo diante dos sofrimentos e das mortes frequentes, a guerra ainda não estava perdida, pois os caciques, que se encontravam reféns do exército espanhol, poderiam se converter em peças decisivas para a vitória do combate. E, sucedeu

o seguinte, conforme as crônicas de Mariño de Lobera (1528 – 1594), dispostas nas investigações de Martínez (1988, p. 82):

Viendo doña Inés que el negocio iba en derrota batida y se iba declarando la victoria por los indios, echó sobre sus hombros una cota de malla y desta manera salió a la plaza y se puso delante de todos los soldados animándolos con palabras de tanta ponderación que eran más de un valeroso capitán hecho a las armas que de una mujer ejercitada en sus almohadillas [...] tomó una espada en las manos y se fue determinadamente para ellos y dijo a los dos hombres que los guardaban, llama dos Francisco Rubio y Hernando de la Torre, que los matasen luego antes que fuesen socorridos de los suyos. Y diciéndole Hernando de la Torre más cortado de temor que con bríos para cortar cabezas: Señora ¿de qué manera los tengo yo de matar? Respondió ella: “Desta manera”, y desvainando la espada los mató a todos con tan varonil ánimo como si fuera un Roldán o un Rui Díaz.

Dessa forma, os caciques foram brutalmente decapitados. A repercussão relativa à imagem das cabeças dos líderes indígenas foi vantajosa aos espanhóis: aturcidos os, outrora, aguerridos nativos abandonaram o conflito. Assim, a cidade de Santiago foi “pacificada”, consolidando o domínio colonial na região. Aos olhos da contemporaneidade, a perspectiva heroica relativa ao ato de Inés pode ser questionada. Seria louvável cortar as cabeças de indivíduos que estariam lutando pelo direito legítimo à terra, uma vez que esta estaria sendo invadida e saqueada por pessoas pertencentes à outra parte do mundo? Ou, os fins justificariam os meios, tendo em vista a missão civilizatória de responsabilidade europeia? Talvez, discernir, com exatidão, entre vítimas e culpados, em um contexto bélico seja uma tarefa de várias camadas, pois a história, como conhecimento científico, deve considerar as diversas variantes e as diversificadas versões de um fato histórico.

Por ora, o que se apresenta como motivação desse tópico é a atitude protagonista da personagem histórica: uma mulher que, em uma situação desesperadora, adquiriu uma postura de general, dado que à proporção que incentivou os guerreiros, arquitetou um desfecho vitorioso, quase improvável, ao custoso enfrentamento entre índios e europeus pelo controle da cidade. E, dessa forma, adquiriu ainda mais respeito e admiração dos homens, uma vez que foi mais corajosa e perspicaz que todos eles, se tornando, assim, uma insigne representante das ações femininas imprevistas na América: uma mulher que dominava a arte da guerra (inclusive, Inés Suárez teve um papel crucial no término da conspiração liderada por Pedro Sancho de la Hoz), uma mulher que portava as armas, quando necessário para defender seus interesses.

Ademais da fiel protetora de Pedro de Valdivia, a América espanhola foi contemplada por outros casos de mulheres-soldado, como a particular trajetória da destemida María Estrada. A fama dessa audaciosa espanhola se deu pela participação nos episódios sombrios da “Noite Triste”, ocorridos entre 30 de junho e 01 de julho de 1520. A postura combativa dessa mulher habituada às armas, em Tenochtitlán, não passou despercebida, sendo registrada nas crônicas de Bernal Díaz de Castillo (1492 -1585), intitulada *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1632). Nas palavras do conquistador e cronista espanhol, é perceptível a impressão de peculiaridade do caso: “una mujer que se decía María de Estrada, que no teníamos otra mujer de Castilla en Méjico sino aquella” (CASTILLO, p. 254).

Além da singularidade da existência de uma mulher tão valente e proativa como qualquer homem, as descrições relativas à María Estrada carregam uma conotação de prestígio e de admiração, devido ao seu manifesto empenho em defesa dos interesses políticos, econômicos e militares de seu país. Em um manuscrito, essa notável mulher-soldado é apresentada como um agente crucial nos custosos conflitos bélicos referentes à “noite triste”, uma vez que, parecendo driblar as fragilidades e as limitações impostas pelo seu gênero, lutou com ânimo, valor, garra e destreza:

En esta tan temeraria noche llamada la noche triste... se mostró valerosamente una señora llamada María de Estrada, haciendo maravillosos y hazañeros hechos con una espada y una rodela en las manos, peleando valerosamente con tanta furia y ánimo, que excedía al esfuerzo de cualquier varón, por esforzado y animoso que fuera, que a los propios nuestros ponía espanto, y así mismo lo hizo la propia el día de la memorable batalla de Otumba a caballo, con una lanza en las manos, que era cosa increíble el ánimo varonil, digno por cierto de eterna fama e inmortal memoria (CAMARGO, 2022 p. 220-221).

É válido perceber como se configurou o espanto perante a situação: uma mulher digna de ser imortalizada pela memória seria uma mulher guerreira, com nuances varonis e, assim, tão valorosa e hábil com as táticas de guerra, como qualquer homem. Então, María de Estrada obteve reconhecimento e prestígio social, apenas, por portar-se como um homem em um contexto desesperador de uma guerra. E, mais: além de mimetizar as condutas masculinas “lutando como qualquer varão”, chegando até a superação dos feitos masculinos, essa peculiar donzela arriscou a própria vida e a própria honra, com a intenção de favorecer a vitória espanhola. Sendo assim, é como se todo crédito e toda a reputação gloriosa conferida à María de Estrada fossem devidos à assombrosa execução de um papel masculino em uma existência feminina, que, apesar de ser um tanto

incompreensível à época, resultou algo valioso às esferas dominantes, visto que era algo, no mínimo espetacular.

Nesse sentido, se encontra, mais uma vez, flagrante a operacionalidade conduzida pela cultura barroca associada com a apropriação desses perfis, inevitavelmente espantosos, de mulheres adeptas às armas, imprescindível à divulgação e ao entretenimento coesos com a imagem heroica da Conquista. Dessa maneira, se, por um lado mulheres-soldado como Inés Suárez e Maria de Estrada perfizeram um itinerário existencial surpreendente, porque foram mulheres aventureiras, mulheres de ação, de gestos e de liderança em campos de batalha, em um momento em que as jovens deveriam ficar imóveis e silenciadas na suposta tranquilidade de uma vida conjugal; por outro lado, essas iniciativas inesperadas somente foram permitidas porque se encaixaram nas molduras impostas nos cenários autorizados e estimados pelos representantes atinentes às instituições de poder. Tratou-se, por fim, como foi observável também nos exemplos relativos às religiosas pertencentes ao período barroco, de uma operacionalidade conduzida.

Com efeito, ao vislumbrar a condução das operacionalidades na cultura barroca, não é pretensão deslegitimar as conquistas e os espaços alcançados, graças ao protagonismo dessas mulheres. É finalidade, porém, a compreensão relativa às motivações e aos ajustes essenciais para a permanência de condutas femininas tão divergentes em uma época de vigilância e de punição. Dessa maneira, os perfis femininos, anteriormente apresentados, foram transgressores sob uma determinada medida, em outras palavras, foram transgressores sob uma incontornável mediação, similar a uma troca de favores: se não era viável impedir as visões e os arrebatamentos de Santa Teresa, ou apagar o brilho intelectual de Juana Inés, ou os desembaraços para a arte da guerra, representados por meio das atuações de Inés Suárez e de María Estrada; seria impreterível a readaptação dessas posturas femininas discordantes aos preceitos e às conveniências sociais, econômicas e culturais, afinal de contas, essa era a única condição para a permanência dessas mulheres no astucioso tabuleiro dos jogos sociais.

Logo, cabe pensar se a reintegração desses perfis femininos, ao sistema de valores da época, permite averiguar a implícita preservação de uma proposta de invisibilização das mulheres. Em primeiro lugar, é importante considerar que a glória e o prestígio social dirigido a essas mulheres foi outorgado e divulgado pelas instâncias de poder vigentes. Contudo, isso não significa que as mulheres que se destacaram eram desmerecedoras de

todo crédito resultante, pelo contrário: as organizações de controle e de vigilância possuíam a consciência do brilhantismo intelectual e da força dessas mulheres, ao passo que discerniam o risco que essas atuações femininas, em específico, poderiam ocasionar à estabilidade do ordenamento consolidado. Então, mais uma vez, se resultava ser contraproducente a livre e desorientada expressão dessas mulheres, seria categórica a iminência de encaixá-la nos moldes favoráveis.

Por consequência, a produção das ausências, com respeito ao campo de vivência das mulheres, se conservou indiretamente, dado que as mulheres divergentes não se tornaram invisíveis, porém, visíveis sob determinados ângulos de favorecimento às estruturas de gerenciamento e de manipulação relativas ao ordenamento das massas. Dessa maneira, tanto as religiosas, quanto as guerreiras foram reintegradas e incorporadas ao sistema, convertendo-se em imagem-modelo, em propaganda do heroísmo da Conquista do Novo Mundo e da supremacia da fé católica.

Diante do exposto, portanto, é válido identificar como essa reincorporação ao sistema de valores ocorreu, com relação à trajetória existencial, posta em narrativa, atribuída a Catalina de Erauso, a monja-alferes. De fato, como foi afirmado nos capítulos anteriores, essa espanhola, participante de grandiosos gestos bélicos na América espanhola, se encontra no entrelugar: personagem histórico e personalidade literária; o sagrado e o profano; o exercício das armas e o hábito monástico. Por conseguinte, é oportuno avaliar como a cultura do barroco lidou com a vida dessa mulher e quais foram as motivações para que o relato autobiográfico de Catalina não fosse passível de censura, porém de apropriações constantes e diversas.

7.2 Entre a cruz e a espada: a peculiaridade da escrita por mandato da monja-alferes

Conforme ao que foi exposto anteriormente, as mulheres pertencentes ao século XVII costumavam ser impelidas a uma vida pautada na restrição, na vigilância e no isolamento, uma vez que não eram livres para escolher uma trama existencial afeita às próprias pretensões. Aliás, a maior ambição de uma jovem, nessa época, era conseguir um casamento vantajoso, ou se dedicar às atividades monásticas, nem sempre com manifesta vocação.

Sobre o funcionamento dos conventos, em muitas ocasiões, a eleição por uma vivência no claustro costumava ser bastante aleatória para a noviça, dado que o veredito cabia aos pais que, frequentemente, por razões econômicas, optavam por economizar as finanças, visto que o dote relativo ao ingresso na vida contemplativa era menos dispendioso que o do matrimônio. E, dessa forma, os responsáveis por essas futuras monjas se asseguravam do direito de impor tendências ascéticas na parte feminina da prole, sem considerar que, por vezes, as inclinações pessoais poderiam se revelar, futuramente, muito mais mundanas. E, assim, implantavam-se, aos poucos, os relaxamentos e as emocionantes fugas dos conventos:

Tanto más que con frecuencia las futuras monjas eran llevadas al convento por presiones familiares, como hemos de ver. De ahí que se dieran casos desesperados, o de relajamiento, con ruptura del voto de castidad, e incluso de las que se fugaban del convento. Esto es, los tipos de la monja desesperada, de la monja infiel y hasta de la monja fugitiva. No estamos ante conjeturas, comprensibles por otra parte, sino ante situaciones concretas recogidas en la documentación del tiempo (ÁLVAREZ, 2002, p. 147).

Logo, a indisposição à prática monástica gerou tipos sociais femininos cismáticos. Entretanto, as desavenças com o claustro deveriam ser parciais, uma vez que, após a entrada em uma organização religiosa, essas mulheres não poderiam retomar um lugar de prestígio na sociedade, caso optassem por abandonar o claustro. Dessarte, novamente, houve a operacionalidade comedida, inseparável da cultura do barroco, pautada na coexistência de discursos e práticas contraditórias: por um lado, o monastério era um lugar de devoção ao sagrado, por outro lado, também, se constituiu como um receptáculo de corrupção, maledicência e de indecências – em outras palavras, esses conventos eram aparentes. E, mais: a ruptura relativa aos votos de castidade incentivou um tipo social masculino, o galanteador de freiras. Os cortejadores de monjas eram, habitualmente, homens de diversas classes sociais que seduziam as sonhadoras e inadaptáveis donzelas dos monastérios, o que caracterizava o perfil respectivo à monja infiel. Um dos célebres casos de uma relação romântica entre uma religiosa e um galanteador aventureiro se deu por meio das famosas *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado.

Diante desses impasses escandalosos à consolidação de uma ordem ideal e admirável, a própria Santa Teresa, em seu livro da *Vida*, condenava a conjunção mundana e pecaminosa desses aparentes centros voltados à vida contemplativa, exortando os pais à prudência no momento de encaminhar as filhas à vivência religiosa. Contudo, a diligência paterna, no momento da escolha do ambiente para o internato de suas filhas,

resultava insuficiente frente à insatisfação pela rotina de uma existência voltada às regras, aos ritos e ao comedimento, uma vez que algumas donzelas poderiam ansiar por um cotidiano mais transgressor que transcendente. E, nesses incidentes, o despertar de uma noviça discordante em um contexto de clausura costumava ser desestabilizador, personalizando as freiras desesperadas:

Pero habíamos tratado no solo de la monja infiel, sino también de la monja desesperada. Está claro que la una provenía de la otra, porque cuando esa monja se veía metida en el convento, a edad en que no tenía discernimiento, y plegándose a la voluntad familiar, su despertar tenía que ser horrible (ÁLVAREZ, 2002, p. 151).

É justamente nessa ocasião de não correspondência entre a deliberação paterna e as propensões da noviça que a trajetória existencial de Catalina de Erauso se interpõe, dado que a vida monástica se constituiu por intermédio da imposição paterna: recordemos, Catalina de Erauso foi colocada, no convento, aos quatro anos de idade. Dessa forma, não houve discernimento, muito menos vocação associada a essa resolução: após um desentendimento com uma freira mais experiente (Catalina de Aliri), a jovem insurgente arquitetou as estratégias discursivas e procedimentais de uma fuga sem vestígios.

Ainda sobre esse aspecto relativo ao despertar da consciência de que o próprio destino foi decidido e planejado por intenções alheias, as quais, muitas vezes, não se conciliavam com as vontades das moças enclausuradas, é oportuno observar como a eclosão de uma perspectiva dissidente se dá no relato autobiográfico da monja-alferes. Primordialmente, nessa tomada de consciência, no texto, há uma sugestão relativa a um enfrentamento com dimensões especulares: ao se indispor com uma freira viúva, já consolidada no monastério, é como se a noviça presenciasse uma indisposição quase epifânica com uma versão mais velha e amargurada de si própria, assim, poderia ser mais que uma fortuita coincidência, a equivalência dos nomes.

Em segundo lugar, para além da equivalência dos nomes próprios, o que é um pressuposto respectivo à manutenção da identidade pessoal, se apresenta também um conflito correlacionado com a previsibilidade de uma existência destinada à contemplação: uma vida permeada por regras e comedimento. E, assim, talvez, a noviça houvesse vislumbrado os futuros capítulos de sua trama existencial, caso conservasse uma conduta de obediência e de conformidade: é como se Catalina de Erauso se deparasse

com uma versão futura de si, ao se esbarrar em Catalina de Aliri, configurando um abrupto despertar caótico.

Contudo, diferentemente de uma monja desesperada, a jovem noviça optou por se utilizar da astúcia para resolver esse impasse melindroso. Por conseguinte, se beneficiou da confiança alheia, por intermédio da dissimulação, obtendo as chaves para a sua liberdade, já havendo, antes, se preparado para o arrojado projeto de evasão: linha, tesoura e algum dinheiro roubado. E, após a concretização favorável da escapadela, Catalina se escondeu, enquanto tecia o seu funcional disfarce de trajes masculinos. Nessa perspectiva: “[...] de todos los casos que hemos ido viendo hasta ahora, quizá, el más singular es el de Catalina Erauso, la Monja Alférez. Mujer misteriosa por su vida aventurera y sus inclinaciones a galantear a las damas, haciéndose pasar por hombre (MARTÍNEZ, 1988, p. 85)”.

Com efeito, a arguciosa noviça protagonizou um enredo existencial irreverente e enigmático: posteriormente à fuga improvisada, porém exitosa, se camuflou com roupas masculinas, adotou outro nome e, mimetizou os trejeitos masculinos, com a finalidade de preservar a sua identidade secreta e procurada como freira prófuga. Diante desses feitos, relatados de uma maneira lacônica, em sua autobiografia, o que convém muito mais a sugestões e suspeitas, que a um suficiente esclarecimento de detalhes, o leitor pode se perguntar sobre as origens da tendência aventureira da personagem, o porquê da eleição dos trajes masculinos, de uma maneira teatral, porque interpretativa e, como se deu a familiaridade de uma noviça às armas.

Pois bem, no manuscrito atribuído à monja-alferes, essas minúcias informativas não são esclarecidas, sendo assim, há somente conjecturas. Com relação à admitida propensão a andar e ver o mundo, ou seja, uma disponibilidade viajante e aventureira, próxima àquela relatada por Egéria em suas cartas, existe o pressuposto de que Catalina haja sido persuadida à curiosidade pelo Novo Mundo, relatado por meio de notícias circulantes, o que poderia ocasionar uma reimpressão relativa à dimensão do mundo: a realidade é muito maior que o claustro, então, seria imperdível conhecê-la e apreendê-la efetivamente. Ademais, se conforma a hipótese de que a jovem freira também haja sido contagiada pelos romances de cavalaria (semelhante à santa Teresa), ou por outras obras de literatura profana, destinadas a desviar as donzelas pertencentes ao período barroco.

E, o que é comum nessas duas versões hipotéticas é a potencialidade da imaginação nas tentativas de operacionalidade inerente às subjetividades barrocas. Tanto na primeira, quanto na segunda situação se estabelecem projeções de realidade, ou seja, existências e contextos postos em imagem suscetível à realização posterior. Por consequência, à proporção que lidava com um cotidiano avesso e restrito, com respeito às pretensões encabuladas, se organizava um sentimento de insatisfação com o presente, culminando o peremptório impacto do despertar, exclamando por uma ação urgente, com vistas à expectativa de um futuro cobiçado: deu-se a intempestiva renúncia a uma proposta de existência prescrita, com a aspiração de implementar uma trama existencial atinente à particular predisposição de conhecer e vivenciar as parcelas veladas da geografia vigente.

Dessa forma, Catalina se converteu, aos poucos, em uma viajante rumo à quarta parte do mundo. Entretanto, essa conversão não ocorreu sem a consideração relativa às molduras sociais impostas pela cultura do barroco – caso contrário, se fosse tão simples driblar essas convenções e medidas restritivas, Juana Inés de la Cruz não haveria, sutilmente, adotado as vestes monásticas para viabilizar as oportunidades de aprofundamento intelectual – de maneira que, a noviça prófuga precisou se adaptar às estruturas conformativas daquele contexto. Instrumentalizou-se, assim, das vestes masculinas. Aliás, até mesmo a poeta mexicana tentou ser inserida nas instituições de ensino, se utilizando do recurso artificioso dos trajes masculinos – contudo – não obteve apoio e êxito em seu anseio por um projeto de vida voltado à constante aquisição de conhecimento, dado que na época, costumava-se interpretar as mulheres como receptáculos fadados à reprodução legítima da espécie, sem alguma afinidade com o discernimento científico, como foi discutido anteriormente.

Portanto, diante de um impasse respectivo a uma organização social que prestigiava os homens, a astuciosa monja-alferes optou pela camuflagem masculina. E, nessa perspectiva, é visível um certo simbolismo de passagem: ao incorporar as maneiras e os aspectos masculinos, Catalina de Erauso deixa a vulnerabilidade feminina para o ingresso no mundo da proatividade digna dos homens. Assim, a peculiar noviça poderia andar, ver e interferir na realidade sem levantar suspeitas sujeitas a punições irrevogáveis. Além disso, graças ao encobrimento de sua limitante e condenável condição feminina, lhe seriam permitidos o desempenho nas trocas comerciais, o envolvimento em batalhas

e em aventuras e o reconhecimento social e financeiro associados, com o bônus de proteção e de preservação relativas à própria honra e à honra familiar.

Dessa maneira, Catalina parece atuar com a diligência e com a cautela esperadas para a inserção furtiva no universo dirigido pelos homens. Todavia, a prudência da personagem, segundo as passagens de sua autobiografia, é circunstancial e questionável. Respectivamente aos episódios que refletem uma postura desmesurada da noviça-soldado, Joaquín María Ferrer (2020, p. 14) pondera o seguinte:

Si doña Catalina de Erauso en cuya vida, con no haber tenido otra escuela que ranchos y garitos, aparecen multiplicadas pruebas de su mucha agudeza y vasta capacidad, en cuya pluma al través de la llaneza de su desenfadado estilo se descubren soltura, propiedad, concisión, claridad, las primeras dotes de una buena narración. ¿Quién sabe repito, si cultivado su ingenio por la educación no habría sido dirigida por la piedad una santa Teresa de Jesús, inclinada a la elocuencia y la política una Aspasia, exaltada por el entusiasmo patriótico una Porcia, o dada a la literatura una Staël?

No tocante ao apelo do editor, com respeito à oportunidade e à relevância de uma proposta educacional edificante para uma exemplar condução de uma vida; é adequado indagar sobre a formação intelectual de Catalina de Erauso. Na narrativa correspondente à história de sua vida, é possível entrever, em algumas passagens, que a monja possuía uma instrução satisfatória, visto que dominava o latim, ademais do Euskera, competências linguísticas que garantiram postos de trabalho e negociações profícuas.

Sendo assim, há, de fato, comprovações de suas agudezas e vasta capacidade, dado que a monja-alferes não foi nenhuma insipiente, aliás, também dispunha de uma habilidade notável com as trocas comerciais, além de contar com uma destreza prestigiada para a “arte da guerra”. Contudo, de qual espécie de educação Joaquín Ferrer acusou Catalina de não corresponder? Talvez, uma orientação de modos, atitudes e procedimentos edificantes e louváveis, à maneira de Santa Teresa.

E, aqui, cabe um parêntese: Teresa de Jesus não usufruía de um conhecimento linguístico, com relação ao domínio da língua latina, ao passo que, no relato autobiográfico atribuído à noviça espanhola, existe o registro relativo a essa qualificação, necessária às mulheres que dedicaram as suas existências à contemplação dos textos sagrados. Então, mais uma vez: o que se pode entender sobre o cultivo da engenhosidade pela educação edificante? E, por que a sagacidade manifestada pela noviça prófuga se demonstrou, em algumas ocasiões tão decadentes? Simplesmente, porque se recupera, na personalidade de Catalina de Erauso, um traço intrínseco à estética barroca: o conflito

entre o sagrado e o profano, em que o indivíduo precisa tropeçar, declinar, para, enfim, ascender em busca de salvação.

No que concerne à Teresa D'Ávila, por intermédio de suas experiências místicas institucionalizadas, de suas exortações à fé, à caridade e à virtude; resistindo às tentações e às limitações de sua condição terrena, transcendeu à santidade: se tornou cultuada e exemplar. Já, com relação à monja-alferes, a dinâmica é melindrosa, pois houve uma fuga do convento – o que indica a desistência dos votos religiosos e, uma conseqüente ruptura com o ideal de existência virtuosa e contemplativa, ao mesmo tempo em que se instaurava uma vida errante e mundana – porém, constantemente, abordada por uma necessidade intransponível de retorno às origens, ao protetor e aconselhável caminho de retidão. Recordemos: Catalina de Erauso foi salva de variadas condenações e atentados contra à própria vida em solo sagrado e, graças à correspondência aos preceitos religiosos, sua existência desordeira se transfigurou em conduta admirável, ou seja, ainda que tivesse recaídas, a noviça prófuga se sustentava e ascendia, devido à compensação relativa aos préstimos à Igreja e à Coroa.

E, por seu turno, os serviços prestados às principais instituições de poder do período foram recompensados, sob a exigência de uma narrativa que apresentasse a nova heroína espanhola, por intermédio de seus feitos espetaculares: assim, se deu a gênese da história da vida atribuída à monja-alferes, na qual, se é discernível uma mulher de ação (MUNÁRRIZ, 2004), também é perceptível uma mulher com tamanha argúcia vocabular, contemplada por uma inteligência posta em marcha para compreender e participar dos jogos sociais, deslocando-se, assim, em meio à esfera pública:

La vida pública de Erauso comienza con una transgresión: su idea de salir a ver el mundo en traje de hombre, viviendo y vistiendo como hombre al liberarse por un lado de su situación de novicia, y por el otro, de su condición femenina [...] Erauso se educa a sí misma, se enseña maneras varoniles, a mirar, a caminar, engañar por medio del disfraz [...] Copia, mima, inventa, gestos masculinos y en esta copia, los hiperboliza, los acentúa para ser más hombre que los hombres y sacudirse las sospechas (ZINNI, 2013, p. 81-82).

Dessarte, enquanto o movimento concretizado por Teresa D'Ávila é ascensional por ser transcendente, perfazendo o caminho de recusar as limitações terrenas, rumo à pureza e à glória da santidade; a passagem protagonizada pela noviça espanhola é pendular, no sentido de tentar obter vantagens e benefícios advindos das tramas sociais e mundanas, como se as eventuais recompensas (algumas delas por atitudes poucos

louváveis), somente estabelecessem impulsos pontuais direcionados à prosperidade e à exaltação nunca alcançadas, apenas antevistas e sondadas por quem pretende apenas transgredir e não transcender as insuficiências do caráter humano e das molduras sociais. Sendo assim, distintamente da santa espanhola, Catalina de Erauso optou por uma disposição oscilatória ao vincular-se ao mundo dos homens, pautada pela imprevisibilidade das alternativas entre o bem e o mal, o admirável e o deplorável, a salvação e a corrupção. E, com a finalidade de preservar-se nessa conjuntura multifacetada, a noviça prófuga precisou se educar à adaptabilidade fundamental de uma vivência exterior.

Precipuamente, compreendendo, talvez, por comparação que ser mulher, no século XVII, significava ser volúvel às escolhas masculinas, Catalina de Erauso escolheu o disfarce indispensável à materialização de seu anseio por liberdade, de sua curiosidade perante a abrangência do firmamento: as vestimentas masculinas. Contudo, usar roupas masculinas não seria o bastante para convencer à sociedade e a todos que procuravam pela donzela que escapou do monastério: era fundamental que atuasse como um homem. Assim, é presumível que a futura mulher-soldado observou minuciosamente o comportamento, os gestos e as negociações integrantes do código de conduta masculino, com a pretensão de confeccionar, de modo satisfatório, o seu novo papel social. Desse modo, nos cenários da vida cotidiana, Catalina de Erauso se converte, artificialmente, em outro: Francisco de Loyola, na Espanha, e Alonso Díaz Ramírez de Gusmán, na América.

Por conseguinte, a outrora religiosa se apropria das estratégias de manipulação e de dissimulação tão caras à desenvoltura nos ajustes e nos acordos sociais. E, por essa perspectiva, há o engano fundamental ao desvio procedimental de quem precisa viver escapando, porque seria contraproducente e vulnerável revelar a verdadeira face, as reais intenções. Então, na escola do mundo, ou seja, na escola das experiências exteriores, outorgadas aos homens, a monja-alferes aprendeu a ludibriar, a escamotear propriedades alheias, a envolver-se em duelos e em disputas por jogos, a dar cabo da vida de um oponente sem remorso. Ironicamente, a proatividade da noviça se deu por maneiras profanas; ironicamente, a realidade governada pelos homens, no século XVII, resultou, inacreditavelmente, caótica, haja vista que as mulheres estavam encarceradas e vigiadas, ou seja, sem poder permitido de ação e de transformação.

Todavía, sob uma trama social melindrosa, para cada ação se conforma uma reação que vise à justificativa perante às instituições de controle. E, obviamente, Catalina de Erauso não se manteve imune às exigências dos tribunais vigentes, ainda que dispusesse da prerrogativa de guardar segredos por trás de máscaras adequadas. Logo, apesar dos desvios recorrentes, houve um momento em que as vias de escape cessaram e o valoroso alferes foi orientado a revelar, à audiência interrogante, a sua real condição de mulher: iniciou-se, assim, a peculiar história de uma vida, por mandato, da monja-alferes:

A la tarde, como a las cuatro, me volví a llamar el señor obispo, y me habló con gran bondad de espíritu, conduciéndome a dar gracias a Dios por la merced usada conmigo, dándome a ver el camino perdido que llevaba derecho a las penas eternas; exhortóme a recorrer mi vida y hacer una buena confesión, pues ya por lo más la tenía hecha, y me sería fácil, y después ayudaría Dios para que viésemos lo que se debía hacer (ERAUSO, 2018, p. 160-161).

Por conseguinte, o bispo de Guamanga, Augustín de Carvajal, incentivou uma *proposta* de autobiografia por mandato, traçada pela confissão honesta de uma incomum trajetória existencial, a qual lhe fora relatada oralmente em um momento anterior. No tocante ao gênero textual, também nomeado de autobiografia de monjas, o livro da *Vida* de Santa Teresa se constitui como o protótipo precursor e ideal, o qual deveria ser consultado e seguido pelas freiras que desejassem escrever sobre as suas rotinas contemplativas, permeadas por experimentações místicas e extrassensoriais. Ademais, as principais características formais e temáticas dessa narrativa se estruturavam a partir de uma busca por um contato aprofundado com o divino, à proporção que se sublinhava o reconhecimento relativo à condição de inferioridade, enaltecendo e obedecendo à disposição organizacional e funcional do texto de Teresa D'Ávila: ser um testemunho da redenção por um propósito abarcador de fé e de contemplação às excepcionais obras divinas.

Dessa maneira, nas autobiografias de monjas, se delineava um retrato atrelado à perseguição por episódios de transcendentalidade, ofertando a demonstração de uma verdade espiritual. Esses momentos de epifania disponibilizaram uma trajetória simbólica associada a reflexos esclarecedores de condutas, como foi registrado nos estudos de Rita Mary Bradley (1954), ao discernir uma perspectiva norteadora pertencente aos *specula* medievais, cuja função seria elucidativa: revelar como a realidade é, à proporção que indica como ela deveria ser. Nesse sentido, o *speculum scripturae* (As Sagradas Escrituras) atuariam como um espelho norteador aos desencaminhados mortais.

E, ainda nesse aspecto referente à simbologia especular, Einar Mar Jónsson (1995) distingue duas espécies de espelhos que se adequariam aos gêneros textuais: os espelhos da alma (espirituais) e os espelhos modelares (exemplares), os quais se apresentariam como ramificações do *speculum scripturae*. O espelho espiritual, por sua vez, se encontra relacionado aos textos de dimensão contemplativa, voltado à iluminação mística, já o espelho modelar se associa com a projeção de imagens aperfeiçoadas e exemplares; e, tanto um como o outro possui a habilidade de viabilizar uma proposta de revelações indiretas aos seres que se contemplam.

Sendo assim, quanto à finalidade social, necessária à disposição de estratégias de leitura e produção de textos, seria presumível perceber uma nota especular nas autobiografias por mandato, seja no sentido de suscitar práticas meditativas e introspectivas, visando à compreensão de episódios extrassensoriais; seja na estipulação institucionalizada de modelos de experimentação mística, inclinados à preservação e exaltação da virtude e da fé. De um modo ou de outro, a confissão de teor autobiográfico de Catalina de Erauso se apresenta como uma tentativa desviante, uma vez que há sutis pontos de convergência e acentuados pontos de discrepância.

Quanto aos elementos de correspondência, se destacam, em primeiro lugar, a solicitação da confissão escrita dos episódios incomuns pertencentes à vida irreverente de um alferes que, na verdade, é uma noviça prófuga, por parte de um bispo e; em segundo lugar, a menção honrosa que a autora faz ao seu protetor paralela à dimensão de pequenez e de humildade perante a autoridade religiosa, se dispondo à obediência aos aconselhamentos e aos preceitos da Igreja, em busca do resgate de uma vivência em virtude, ou seja, na procura por uma absolvição. No que concerne aos fatores de discrepância, se ressaltam a parcela temática referente às passagens pouco recomendáveis, compostas pelos duelos, roubos, assassinatos e o tom satírico respectivo a sacramentos católicos, além dos capítulos em que se dispõem cenas com um viés novelesco e histórico, especialmente, com relação à tomada e às caracterizações dos povoados e cidades da América espanhola.

Na escrita com uma tendência confessional e reminescente, como o livro da *Vida* de santa Teresa, ou a *Carta* de sóror Juana Inés, há capítulos em que as autoras admitem falhas, limitações, culpabilidade e inferioridade – cada uma à sua maneira, seguindo seus apropriados objetivos comunicativos – entretanto, há a demonstração de um gesto decoroso, fundamental à obtenção de compreensão, permissão e justificativa, sugerindo

que, apesar das fragilidades de caráter, remanescia um sóbrio desejo de reintegração à ordem vigente, dada a consciência de que seria imprudente escapar dela. Por outro lado, na autobiografia atribuída à monja-alferes, a modéstia do arrependimento é circunstancial e, até provisória. Aliás, a única passagem em que a noviça-soldado manifesta, discretamente, um sentimento de remorso pelas suas ações impulsivas é aquela respectiva ao assassinato do próprio irmão, decorrente de um duelo às escuras. E, no restante do texto, se encontra muito mais a satisfação e a convicção atrelada às suas ações pouco louváveis, porém, bastante cabíveis em uma conjuntura permeada pela desconfiança e pela volubilidade dos princípios éticos e morais. E, essa dimensão escandalosa da narrativa de Catalina de Erauso nos prega a seguinte peça: por quais motivos o texto não foi censurado?

De acordo com as investigações de Cruz (2010), apesar de o texto ir de encontro com os preceitos aristotélicos relativos à representação literária de mulheres varonis, visto que não corresponderia com o perfil de debilidade e de fragilidade propriamente femininos, a narrativa não foi reprovada. Sobre esse aspecto, Morales (2000) comenta que os apreciadores e avaliadores de produções textuais, pertencentes à época em questão, admitiam, à contragosto, o tema da mulher com traços masculinos, como uma herança do Renascimento, ao considerar, esteticamente, o tópico da mulher guerreira, ainda mais em um contexto de constantes conflitos armados desenrolados no Novo Mundo:

Y, en efecto, la historia de la conquista de América suministró numerosas noticias (históricas, pseudohistóricas y literarias) de mujeres valientes que tomaron las armas en el Nuevo Mundo [...] Las Amazonas de Lope y de Tirso de Molina reflejan la reactivación del mito de la mujer guerrera. La Amazona clásica, la Marfisa de la épica renacentista italiana y las "varonas" de Lope y otros dramaturgos, unidas a la fama histórica de Juana de Arco o la doncella de Orleans, confluyen con las heroínas americanas en una corriente circular que sale de la imaginación para inspirar la vida y volver con nuevo brío a la literatura (MORALES, 2000, p. 231).

Sendo assim, como foi abordado no tópico anterior, a árdua e controversa campanha de Conquista do continente americano reivindicou posturas e gestos imprevistos daqueles e daquelas que se disponibilizaram à empreitada civilizatória, econômica e militar. Então, ao compreender América como um espaço de proposições alusivas às promessas de obtenção de lucros e de prosperidade, indeclinável à conversão favorável de uma condição de vida insatisfatória: por consequência, o continente americano se configura como um irresistível lugar de renovação, onde é justificável agir de outra maneira.

Nesse sentido, a recorrência a um imaginário potente é inevitável, uma vez que é por meio da arrumação imagética da realidade que se torna concebível a contemplação de outros ângulos de percepção, necessários à reelaboração propositiva de códigos de conduta consolidados. E, assim, como pontuado e exemplificado outrora, algumas frágeis mulheres abdicaram do sossego e da passividade de uma rotina doméstica ou campesina para exercerem a liderança em exércitos, demonstrando uma inesperada – embora permitida, dadas as circunstâncias de uma terra de oportunidades – maestria heroica e varonil com as armas.

Ademais da notável habilidade com a rotina militar, no relato atribuído à noviça-alferes se recupera também o compromisso com a preservação das estruturas de poder estabelecidas, como se delineia no episódio referente ao encarceramento e à tortura no território francês, de acordo com o que se encontra em um Pedimento encontrado no Arquivo Geral das Índias de Sevilha⁵²:

Pues habiendo llegado à estos reinos de España el año pasado de 1624, trató de ir en el de 1625 à la corte romana à besar el pie à su santidad, por ser el año santo, y caminando por el reino de Francia en Piamonte encontró con una tropa de caballería francesa, y como ella iba à caballo, con un criado y otros peregrinos españoles que iban en su compañía, la prendieron à ella como quien iba señalado entre los demás en hábito de peregrino, nombrándose el alférez Antonio de Erauso, y luego que asieron de ella la tuvieron por espía de V. M. y dijeron que por tal la prendían, y después de haberla desbalijado y quitado dos cientos doblones de oro que llevaba para su gasto, la echaron en una cárcel, donde estuvo catorce días cargada de cadenas; y porque habiendo oído algunas cosas había respondido en decoro de V. M. la maltrataron así de palabras como de manos, y si acaso la hubieran conocido que era muger, confirmaron ser espía, con la cual sin duda le quitaran la vida (1838, p. 151-152).

Nesse breve informe testemunhal sobre uma ocasião adversa vivenciada pela, então, peregrina disfarçada, se configuram atitudes coniventes à conservação e à exaltação das instâncias de poder estabelecidas. Primeiramente, há a expressão da intenção de um gesto de reverência à Igreja Católica: beijar os pés da maior autoridade da instituição, já que de acordo com o calendário, seria ano santo. Posteriormente, ocorre o encarceramento indevido de nossa ilustre personagem, em território francês, onde recebeu maus tratos por defender e restaurar à honra do rei espanhol. Diante dessas ações e reações mencionadas, o que se poderia indicar?

⁵² O texto integral pertence ao “Apêndice nº 03” da edição crítica e comentada de Joaquín María Ferrer (1838), disponível na página pertencente ao *Google Books*.

Considerando o contexto histórico, social e cultural no qual a monja-alferes se encontra participante, além de trechos da história de sua vida, em que admite que faria o necessário para a sua salvação, é presumível a materialização do que Morales (2000) identificou como “inteligência posta em marcha”, inerente à astúcia de uma mulher atraída por uma condição de existência, particularmente, eleita:

Quiero decir con ello que la historia de la Monja Alférez es también la historia de las distintas versiones de su vida. Y, como podrá verse, esa ambigüedad y confusión, paralela a la de su sexualidad, a la de su identidad y a la de sus posiciones ideológicas, es el resultado de una inteligencia puesta en marcha para la consecución y conquista de una vida propia, libremente elegida y finalmente autorizada por las máximas autoridades de su época: el rey de España y el Papa de Roma (MORALES, 2000, p. 228-229).

Por conseguinte, os procedimentos relacionados com a preservação e a devoção às principais estruturas de poder na época se constituíram meticulosamente, dado que essas estratégias seriam indispensáveis à obtenção de permissões e de recompensas. Então, ao compreender o funcionamento das regras dos jogos sociais, Catalina de Erauso optou pela adaptação circunstancial, imprescindível ao estabelecimento de troca de favores. E, sob essa ótica, cabe a ponderação relativa ao caráter transgressor da personagem: a noviça-alferes foi transgressora, de fato, ou apenas soube se encaixar de modo, particularmente, satisfatório às demandas sociais vigentes?

Em um primeiro momento, é razoável a caracterização da trajetória existencial de uma noviça prófuga adepta às armas, em pleno século XVII, como afirmaram Morales (2000), Cruz (2010) e Zinni (2013), devido à compreensão relativa ao que correspondia ser mulher nesse período histórico e social: um ser de passividade, de silêncio e de obediência, conforme foi apontado nos tópicos anteriores. Por outro lado, no decorrer das peripécias vivenciadas por essa insigne personagem, se implementa, de modo paulatino, o que Zinni (2013, p. 92) denominou de capacidade de circulação, oriunda àquela que buscou por se preservar, constantemente, nas bordas relativas às disposições sociais, perfazendo um lugar impossível, concernente a uma identidade flutuante, em perpétua tensão.

Sendo assim, a habilidade transitória de Catalina de Erauso, materializada por meio de seus deslocamentos espaciais e sociais estaria, substancialmente, atrelada à oscilação de identidade, em outras palavras, à acomodação engenhosa de máscaras e de atuações e recompensas sociais proporcionais. E, para se ajustar às delimitações sociais

vigentes, é imprescindível uma certa dose de veneração às estruturas de influência e de controle consolidadas. Logo, se é identificável uma postura de insurgência, com respeito às prescrições sociais relativas às mulheres, também são discerníveis gestos de convergência com as deliberações propostas pelas instâncias de poder, de maneira que, a trajetória existencial da monja-alferes, manifestamente barroca, é dinâmica, porque é precisamente pendular: ao alcançar o limite da moldura social imposta, é preciso retornar às convenções, com a finalidade de encostar em outra borda.

Nessa perspectiva, a anteriormente mencionada operatividade dos sujeitos barrocos se demonstraria somente em equilíbrio com as pretensões relativas aos órgãos de poder, dessa maneira, ocorre a sincronia inescapável entre comportamentos, aparentemente, destoantes e os posicionamentos fixos estabelecidos: somente cabe oscilar engenhosamente em torno dos espaços e das oportunidades. Assim, a transgressão percorrida pelos passos existenciais de Catalina de Erauso foi contornável, porque negociou com as pretensões impostas pelas instituições de poder estabelecidas. Aliás, a trajetória espetacular da monja-alferes serviu, em significativa medida, como um recurso contribuinte com a consolidação e com a vigência desses parâmetros sociais estabelecidos.

É por isso que, ao invés de o manuscrito referente à vida da noviça-militar haver sido censurado, foi incentivado e divulgado; foi por isso que, em lugar de ser condenada por seus feitos reprováveis, Catalina de Erauso foi exaltada e recompensada, afinal de contas, quais motivos a Coroa espanhola teria para punir um soldado tão obstinado nos campos de batalha contra os índios? Ou, não reconhecer o préstimo de uma mulher disfarçada que, ao ser torturada pelos franceses, se manteve fiel à monarquia? Ademais, o Papa Urbano VIII não poderia sentenciar à fogueira uma fiel noviça-soldado tão ávida no combate aos infiéis, além de obediente aos preceitos religiosos, dado que se conservou casta, ainda que experimentando constantes episódios de corrupção perante o mundo. Então, embora exibisse algumas maneiras repreensíveis, o caráter audacioso nas esferas militares e devoto na esfera religiosa é o que prevalece, justamente, porque é o que ampara a atribuição de uma imagem heroica, exemplar e espetacular à monja, fundamental às finalidades propagandísticas. Com efeito, de acordo com Zinni (2013, p. 90):

¿Qué hacer con este sujeto? Quizás convertirlo en una "mujer varonil", absorberlo en su excepcionalidad y transgresividad con fines propagandísticos. Así, Erauso representa el punto más alto del sacrificio, la perfección y el patriotismo en un cuerpo destinado a escaparse de las reglas pero que es

deglutido por la política imperial. La virginidad de Erauso será enarbolada como símbolo de los más altos ideales, como el punto culminante, admirable y virtuoso, para la sociedad.

Dessarte, o itinerário existencial pertencente à Catalina de Erauso, sinuoso e controverso, se acomodou aos requisitos e às pretensões dos órgãos de controle, uma vez que o relato foi incorporado às causas vigentes (a fé e a monarquia), com uma finalidade propagandística. Aliás, o irreverente do caso adquiriu o espanto e, conseqüentemente, a audiência das massas, pertinente à divulgação da audaciosa campanha colonial na América, visando à atração de novos adeptos à aventura e à possibilidade de obtenção de recompensas e de prestígio social. Portanto, em lugar de ser castigada ou censurada, a noviça- militar foi, engenhosamente, incorporada ao sistema de normas sociais vigentes.

Contudo, a passagem em que se demonstra, significativamente, a conivência dessa peculiar mulher às instituições de vigilância e de condução social é aquela em que Catalina se dispõe ao exame minucioso de seu corpo, com o intuito de evidenciar a pureza de seu estado feminino:

A medio día comí, después reposé un rato, y a la tarde, como a las cuatro, entraron dos matronas y me miraron y se satisficieron, y declararon después ante el obispo, con juramento, haberme visto y reconocido cuanto fue menester para certificarse, y haberme hallado virgen intacta, como el día en que nací. Su Ilustrísima se enterneció, despidió a las comadres y me hizo comparecer, y delante del capellán, que vino conmigo, me abrazó enternecido, en pie, y me dijo: «Hija, ahora creo sin duda lo que me dijisteis, y creeré en adelante cuanto me dijereis; os venero como una de las personas notables de este mundo, y os prometo asistiros en cuanto pueda y cuidar de vuestra conveniencia y del servicio de Dios (ERAUSO, 2018, p. 161).

Esse trecho provoca uma certa dose de assombro por dois motivos: primeiro, a castidade de uma mulher que conviveu com homens em situações bastantes desfavoráveis ao acatamento de preceitos de moral e de virtude; segundo, a diligente disponibilidade de Catalina de Erauso em colocar-se à prova em um gesto de subserviência, ainda mais quando ainda temos, na memória, a imagem do intrépido e inflexível alferes, o qual não permitia que ninguém se aproximasse o suficiente para nem sequer suspeitar de seus segredos. No entanto, precisamente, nessa ocasião a noviça se encontrava mais uma vez em um ambiente monástico, sob a proteção e a observação de uma autoridade episcopal; logo, foi impreterível baixar a guarda para corresponder às expectativas e às normas circundantes, as quais estipulavam a castidade como uma abstenção imperativa ao encontro da dignidade e da admiração, especialmente, com relação ao universo de procedimentos femininos.

Assim, ao instrumentalizar-se de sua pureza carnal como uma moeda de troca para a credibilidade perante os tribunais eclesiásticos, Catalina de Erauso adquire confiança, prestígio, permissões e admiração por parte do quórum monástico, dado que, porque não cedeu às tentações da carne, suas palavras são autênticas e, seu caráter é formidável. Por consequência, se em um momento anterior, a monja-alferes era uma fora da lei, à beira da morte; agora, foi convertida em uma ilustre personalidade pertencente à América Espanhola, merecedora da imortalidade, por intermédio da preservação da memória de seus atos heroicos: Catalina, como personagem barroca, realizou, por fim, um movimento ascendente. E, isso explica a resposta concedida pelo Papa Urbano VIII, ao ser questionado sobre a autorização concedida à noviça, com respeito à manutenção da utilização de trajes masculinos: “Dadme otra monja alferez y le concederé lo mismo⁵³”.

Esse comentário, aparentemente, inusitado fomenta a hipótese de que, graças à rareza e conseqüente prestígio do caso, a versão varonil e militar da noviça fosse mais operacional do que a alternativa monástica, considerando as demandas procedimentais, relativas à Coroa e à Igreja, uma vez que, em sua confissão, a imagem vinculada com a devoção religiosa e com a fidelidade à monarquia é que foram destacadas, de modo especial, tendo em vista a finalidade propagandística. Dessa forma, a dimensão indecente da insólita trajetória existencial foi relegada às noções de desvios e de provações, presentes na vida de qualquer ovelha quase descaminhada, porém, virtuosa e heroica.

Nessa perspectiva, Catalina de Erauso estava realizando o possível para alcançar a sua salvação – como se registra na autobiografia – e, assim, retornou às origens eclesiásticas como uma maneira de uma redenção retórica, afinal de contas, a noviça-alferes solicitou a autorização para continuar vestida de homem e, exercendo funções relacionadas – até então – à esfera masculina. E, apesar de todas as exortações respectivas à implementação de uma conduta de moderação e de retidão, a monja-alferes prosseguiu se envolvendo em fortuitas desavenças, como se comprovar a sua valentia, ocasionalmente, resultasse em uma atividade irresistível. Então, devido a essas oscilações de intenções e de comportamentos, pois ainda possuindo um caráter colérico, em determinadas circunstâncias, Catalina de Erauso se conservou como uma fiel

⁵³ De acordo com as investigações de Ángel Esteban (2018), o Papa Urbano VIII, além de conceder-lhe permissão para seguir vestindo-se de homem e aconselhar-lhe uma conduta mais pacífica, chegou a proferir essa afirmação.

frequentadora dos ritos católicos, sendo, inclusive, benquista dos representantes religiosos, conforme consta na terceira *Relação*, referente aos episódios finais de sua existência:

Tenía todos los días por costumbre rezar lo que es de obligación, a las Religiosas professas, ayunava toda la Quaresma y los advientos y Vigilias, hazía todas las semanas, Lunes, Miércoles y Viernes tres deciplinas y oya todos los días missa [...] En esto se conocerá de su suerte que Dios obra piadosamente [...] y en ello gracia para que no obstante lo terrible de su condición, no olvidada de la virtud permaneciese en ella (RELACIÓN, 2018, p. 197)⁵⁴

Por conseguinte, a escolha da monja-alferes em demonstrar devoção aos ritos católicos aponta a integração surpreendente, de uma personagem díspar, ao convencional sistema de regras de uma sociedade condutora de modos de existir. Por essa perspectiva, a adoção de Catalina de Erauso como uma mulher admirável, digna de permissões e de favores constantes, se apresenta relacionada muito mais com a concessão de privilégios, em uma via de mão dupla, do que com a redenção propriamente dita, uma vez que se arquiteta, de modo implícito, um particular método de troca de favores: ainda que à sua maneira, a noviça adepta às armas iria operar em favor às instituições de poder consolidadas; assim, a transgressão perpetrada por essa singular personagem seria, no mínimo, convencional e convincente ao espetáculo de entretenimento e de fidelização das massas.

Dessarte, se Catalina de Erauso, em um momento crucial, se submeteu às instituições de poder, à maneira de quem reconhece a influência e a deliberação desses constituintes, essa subserviência foi parcial, dado que a monja-alferes tinha muito o que oferecer em troca, ou seja, poderia se amoldar às pretensões e às expectativas monárquicas e eclesiásticas, desde que adquirisse as recompensas monetárias e o consentimento para prolongar seus dias em liberdade propiciada. Por esse prisma, tanto a subjugação às instâncias de poder, quanto prolongamento de um modo de ser, particularmente, inclinado a andar e ver o mundo, apresentam doses inescapáveis de parcialidade, já que são negociáveis e articuláveis aos jogos de interesse. Assim, afirmações categóricas poderiam resultar desproporcionais: Catalina não foi,

⁵⁴ *Última y tercera relación, em que se haze verdadera del resto de la vida de la Monja Alférez, sus memorables virtudes, y ejemplar muerte en estos Reynos de la Nueva España.* Texto encontrado na imprensa de Hipólito de Rivera, em 1653, consultado na obra de Àngel Esteban (2018, p. 197).

necessariamente, insurgente ou convergente, apenas, se posicionou no satisfatório e ambíguo entrelugar.

E, justamente, nessa posição de *meio-termo* que o itinerário existencial da noviça militar se torna adaptável e, por assim dizer, enigmático: coexistem variadas versões de sua vida, inspiradas por ajustáveis códigos de conduta, de uma maneira interdependente que não é plausível acusá-la ou glorificá-la sem ressalvas. Sendo assim, a vida da monja-alferes se conforma ao critério de indisponibilidade a julgamentos assertivos, ou como Mateo Paganini (2014) afirmou outrora: uma peça impossível de encaixar.

E, talvez, por isso que, em lugar de o relato autobiográfico atribuído à Catalina de Erauso haver sido censurado, foi antes requisitado e, potencialmente, conciliado com as finalidades de uma cultura de persuasão e de entretenimento das massas. Logo, se compararmos a apreciação relativa ao percurso existencial da monja-alferes com as, anteriormente, apresentadas, Teresa de Jesus e Juana Inés, mulheres religiosas pertencentes ao período barroco, é perceptível que o devotamento e a diligência de santa Teresa às obras católicas e ao esclarecimento e institucionalidade das experiências místicas, a conduziram ao pedestal, ao virtuosismo e à veneração inquestionáveis; ao passo que o atrevimento de uma sagaz mexicana, ao ponderar sobre um sermão de um aclamado padre, ainda perfazendo uma carta suspeita de refutações aos dogmas e aos princípios religiosos, direcionaram Juana Inés ao precipício, já que foi interpretada como uma potencial ameaça à ordem estabelecida, deveria ser, aos poucos, cerceada e constringida.

E, quanto à noviça-soldado? Mais uma vez, se apresenta uma trilha mediada pelo entrelugar, inescapável à dinâmica de negociação e de amoldamento, pois coexistem as estratégicas facetas, disponíveis às necessidades de salvação de uma personagem aventureira. Sendo assim, ora Catalina de Erauso é uma prófuga, participante de jogos, de duelos e de roubos, com a finalidade de prosseguir com sua tendência pessoal em experimentar o mundo; ora é uma religiosa restaurada, um soldado diligente, uma mulher heroica e virtuosa, ou seja, indisponível a sentenças categóricas, entretanto, flexível a permissões basilares.

Por esse ângulo, a monja-alferes se encontra no limiar respectivo ao pedestal e ao precipício, perfazendo um movimento oscilatório e alternativo de quase chegada a um lugar: se foi sujeito de admiração social, também foi objeto de advertência – não nos

esqueçamos o comentário de Joaquín Ferrer ao desejar que Catalina houvesse sido como uma Santa Teresa – e, como esses dois destinos se contrapõem (a santidade e a humanidade), justamente, porque em significativa medida se compensam, já que um se define em direção ao outro, a personalidade barroca da noviça militar não encontrou um ponto fixo, seja a punição como Joana D’arc ou Juana Inés; seja a glorificação de Teresa D’Ávila, uma vez que protagonizou um percurso de fronteira, relativizando julgamentos e resoluções, graças à ambiguidade de seus gestos.

Outrossim, o aspecto do disfarce merece ser considerado: todas as mulheres que foram destacadas, anteriormente, não arquitetaram uma outra identidade, com direito à troca de nomes e de vestimentas: apenas, foram o que poderiam ser de acordo com as circunstâncias. Por outro lado, Catalina de Erauso também foi Francisco de Loyola, Alonso Diaz Ramírez de Gusman e Antonio de Erauso, ou seja, as representações masculinas correspondentes à vida em liberdade e em reconhecimento social, dado que as mulheres deveriam contentar-se com uma rotina predestinada pelos outros.

Nesse sentido: a quem, deveriam ser os crimes relacionados com os desvios de conduta, imputados? Às máscaras adotadas por Catalina ou a si própria? De semelhante modo, quem poderia dispor da fama social estabelecida? O criador ou a obra? Perante esse impasse relativo à identificação, seria mais adequado incorporar, essa desenvoltura à persuasão e ao engano, ao sistema de poder estabelecido, uma vez que se trata de uma personalidade potencialmente versátil aos jogos de interesse e de entretenimento. E, talvez, seja por isso que a controversa imagem da monja-alferes seja constantemente ressignificada e reinterpretada, de acordo com as conjunturas históricas e sociais de distintas épocas. São sobre as representações, ou melhor, as reapresentações de Catalina de Erauso que trataremos no tópico seguinte.

7.3 O reconhecimento e o prestígio social de uma mulher espetacular

Em suas ponderações acerca da notoriedade social que a monja-alferes recebeu no tempo em que se permitiu descobrir-se ao mundo, por meio da narrativa de seus percalços existenciais, Rodríguez (2004, p. 02) afirma o seguinte: “[...] Si bien Catalina de Erauso es, sin duda, una de las mujeres más excepcionales de su tiempo cuya existencia histórica

hoy es incuestionable y así lo prueban los diversos documentos oficiales que se conservan), también ha trascendido al ámbito literario”. Logo, o caráter de exceção da trajetória existencial de Catalina de Erauso, no sentido de não correspondência à previsibilidade de uma história de vida de uma mulher convencional, se encontra pautado em um posicionamento intermediário entre fatos e imaginação. Apesar da relevância relativa à compreensão dos contatos entre história e literatura na desenvoltura excepcional de uma obra que reflète a vida, ainda há outros aspectos que precisam ser mencionados com a finalidade de entendermos, de um modo mais abrangente, a índole enigmática e propositiva de uma existência comprovável historicamente, ainda que afeita a lances imaginativos.

Em primeiro lugar, é válido o resgate de alguns documentos testificadores dos grandiosos feitos dessa singular mulher pertencente ao século XVII. No ano de 1653, se publicou uma Relação pela viúva de Bernardo Calderón Hipólito de Ribera, ou seja, María de Ribera Calderón y Benavides, uma senhora que se ocupava com a impressão de textos, nos séculos XIV e XVII. E, no início do arquivo, é dito o seguinte:

Si com justa razón son dignas de eterna memoria, y de perpetuo recuerdo las victorias y hazañas que los varones ilustres alcançan en nombre de su Rey y Señor, y si con justo título las corónicas eternizan su memoria y engrandecen sus hechos: estos Príncipes y ilustres varones como tales, la naturaleza de sus personas y nobleza de su sangre, correspondiendo al ser de tales varones, consiguen las victorias, ganan los premios y buela su fama; pero que vna mujer, con apariencia de hombre, siendo todas por naturaleza tan flaca y de ánimo pusil, obrase tantos y tan varoniles hechos que para el más valiente soldado eran dignos de memoria, más es de admirar. Y assí em este corto papel apuntaré lo que en el discurso del tempo que sirvió al Rey, Nuestro Señor, le sucedió, no pretendiendo em esto minorar su honra (pues es digna de alabança) antes se atajan los discursos que de ella se hizieron a los principios de su auséncia, com que quedan satisfechos sus padres, y manifiesta su honra, pues lo está tan entera como se puede entender de semejante muger, que aviendo sido tan varonil, no avía de torcer por camino frágil con femíneas obras.⁵⁵

É perceptível, nesse documento, que a organização argumentativa e testificadora, respectivas à divulgação de uma imagem exemplar e heroica de Catalina de Erauso, se encontra pautada na comparação: em um primeiro momento, as ações militares da monja-alferes são cotejadas com a bravura e o esplendor de procedimentos inerentemente

⁵⁵ Trecho relativo à Relação impressa no México, em 1653, pela viúva de Bernardo Calderón. O documento se encontra nos Apêndices da edição crítica e comentada de Ángel Esteban (2018, p. 179). Ademais, essa Relação também foi reimpressa no Tomo 3º da *Ilustración Mexicana*, p: 623-631, em 1852, por Ignacio Cumplido e; em 1854, no *Diccionario de Historia y Geografía*, Tomo V, págs: 499-505, México.

masculinos, ao passo que a condição feminina da ilustre personagem é confrontada com o comportamento inferior e vulnerável correspondente às mulheres. Por conseguinte, mais uma vez, há a manifestação discursiva de uma crença, significativamente, propagada no século XVII: as mulheres, como filhas de Eva, possuíam uma perigosa tendência para o desvio, ou seja, para a corrupção característica dos descaminhos do pecado, desse modo, deveriam ser orientadas e vigiadas pela razoabilidade dos critérios e das leis masculinas.

Então, segundo essa Relação, Catalina de Erauso apenas é digna de louvor e de premiações, justamente, porque atuou como um homem valoroso, em defesa da fé católica e da expansão da monarquia, uma vez que, em um gesto de superação, não cedeu às fraquezas pertencentes à sua condição feminina; pelo contrário: de semelhante modo à Maria Estrada ou à Inés Suárez, a noviça não hesitou em se apropriar das armas e de uma rotina militar, com uma finalidade exaltada: promover a civilização, a doutrinação religiosa e a expansão de fronteiras de influência política em um território de selvageria. E, é por isso que, os crimes e os deslizes cometidos por Catalina são irrisórios quando contrastados com a tamanha devoção e o tamanho empenho em prestar contas às instituições de poder vigentes: a Igreja e o Estado. E, assim, a monja-alferes se torna digna de memória, por intermédio de uma conversão ascendente: de uma fora da lei, se converte em celebridade virtuosa.

Por outro lado, há uma faceta dessa enigmática personagem que o documento parece omitir estrategicamente, a qual podemos encontrar no relato autobiográfico: a Catalina, essencialmente, mundana, em outras palavras, aquela que, sob uma demonstração ao estilo picaresco, interage com a desordem do mundo; à proporção que não mede esforços para obter vantagens e alcançar rotas de fuga, ou que, prontamente, duela e rouba, sem algum aspecto de generosidade e comiseração, algo esperado das personalidades propriamente religiosas.

Nesse sentido, o que justificaria a supressão desses gestos descabidos no arquivo em que se apresentam as últimas notícias dessa mulher intrigante? Talvez, porque nas linhas e nas entrelinhas desse testemunho há a confecção estratégica de uma imagem espetacular e convencional de uma mulher, que foi virtuosa, ao atuar como os homens; em outras palavras: é somente, graças ao disfarce atrelado à castidade que a adaptabilidade do incômodo caso de uma monja-alferes é franqueável. E, assim, por meio da elaboração de uma imagem-modelo, adequada às particularidades do sistema, justamente, porque exclui e relativiza as partes contraproducentes de sua trajetória

aventureira, que Catalina de Erauso adquire as autorizações imprescindíveis para manter a sua natural vocação de “andar e ver o mundo”. Com efeito: “[...] naturalmente, ella se hacía pasar por hombre, pues ya había decidido que era la única forma de moverse libremente por todas partes y ser dueña de sí misma sin cortapisas” (LA PLATA, 2021, p. 98).

Portanto, é, pontualmente, devido à transgressão mediada, desempenhada pela noviça prófuga, que a imortalidade concedida a todas as ilustres personalidades históricas é outorgada à distinta senhora participante, em indumentária de soldado, da ocupação espanhola no continente americano. E não é à toa que se encontram notícias e diversas menções contemporâneas a essa personagem basca, porém, ao mesmo tempo, espanhola e americana⁵⁶, dentre as quais, obedecendo a um percurso cronológico, destacamos, de modo precípua, a carta de Pedro del Valle, conhecido como “O Peregrino”, datada de 11 de julho de 1626 em que descreve o encontro que teve com a monja-alferes:

A los 5 de julio de 1626 vino a mi casa la primera vez el alférez Catalina de Erauso, vizcaína, venida de España y llegada a Roma el día antes [...] la cual, desde muy niña, en Vizcaya, su patria, donde era bien nacida, se había criado en un monasterio, y ya grande, creo que vistió el hábito de monja; pero antes de profesar, disgustada de aquella vida de reclusión y antojándosele vivir como hombre, se huyó y se fue a la corte de España, donde, en hábito de muchacho, se acomodó y sirvió unos días de paje. Vínole después gana de irse a Sevilla, y pasar de allí a las Indias, y con ocasión de cierta contienda se hubo de ausentar de la corte y se dio a la vida de soldado, inclinándose naturalmente a las armas y a ver mundo. »Militó mucho en aquellas partes, hallándose en diversas facciones, en que dio siempre tan buena cuenta de soldado, que adquirió fama de valeroso, y como no le asomaba la barba, lo tenían y llamaban por capón [...] »Finalmente, comenzándose a sospechar que fuese mujer, se vino ello a declarar en una grande prudencia, en que después de haber ella hecho muchas demostraciones de valor, quedó mortalmente herida, y por salvarse de la justicia, que la perseguía, se vio obligada a entregarse al obispo, al cual confesó lo que le pasaba en su vida y cómo era doncella, y que todo lo que había hecho no era por mal fin, sino sólo por natural inclinación con que se hallaba a la milicia. Y para que le constase ser así cierto, le suplicó la

⁵⁶ Catalina de Erauso, como um ser tendencioso à adaptabilidade, demonstrou sentimento de pertencimento às distintas nacionalidades: ora era basca, quando usufruía dos benefícios da solidariedade dos conterrâneos no continente americano; ora era espanhola, quando necessitou prestigiar à Coroa espanhola para obter benefícios, chegando a afirmar, no capítulo XXV, da autobiografia que lhe é atribuída: “[...] Y a la tarde, hallándome en rueda con tres cardenales, me dijo uno de ellos, que fue el cardenal Magalón, que no tenía más falta que ser español, a lo cual le dije: - A mí me parece, señor, debajo de la corrección que se debe a vuestra señoría ilustrísima, que no tengo otra cosa buena” -. (ERAUSO, 2018, p. 174); ora a monja-alferes se constituiu americana, uma vez que, graças ao aspecto de projeção e de formação do novo continente, ela pode desfrutar de um modo de viver eleito, vivendo e morrendo como uma personagem ilustre da recente sociedade americana.

mandase, reconocer, lo cual fue hecho así, y fue reconocida por matronas y comadres, y fue hallada doncella (VALLE, 2020, p. 112)⁵⁷.

Nessa correspondência, se apresenta, em síntese telegráfica a quase totalidade da trama existencial da freira-alferes: a origem nobiliárquica, o ingresso no convento, a posterior fuga antes da realização dos votos e, finalmente, a preparação de um disfarce masculino, um gesto, aliás de muita astúcia para uma adolescente enclausurada, ainda que desejasse conhecer o mundo exterior e, porventura, se encontrar em uma vocação compatível com os próprios anseios, já que a rotina monástica não lhe parecera satisfatória. Sobre essa indisposição à vida contemplativa – o que a posiciona de modo contrastivo com uma devota santa Teresa – Vicenta Márquez de la Plata (2018, p.1110) declara o seguinte: “[...] el natural de Catalina poco tenía que ver con el recogimiento de una casa de oración. Era soñadora, impetuosa, fogosa e impulsiva y sobre todo aventurera. No estaba hecha para la introspección ni para la meditación continuada y profunda”.

Sendo assim, se torna compreensível o laconismo constitutivo do relato que ocupará o enredo de sua vida, uma vez que se encontra repleto de passagens abruptas e de situação parcialmente explicadas, o que sugere diversas suspeitas e interpretações, ao invés de proporcionar uma ponderação aguda e detalhada sobre as experiências familiares e sociais relativas à infância, à própria construção e reconstrução do caráter, ou respectivas a vivências místicas, como realizou, de modo reluzente a futura santa espanhola, no livro da *Vida*. Com refeito, como reconheceu, outrora, Joaquín Ferrer: Catalina de Erauso foi bastante destoante de uma Teresa D’Ávila, contudo, não foi por uma justificativa de formação intelectual ou moral; a divergência se deu, muito mais, por conta de índoles e predisposições.

Conforme Vicenta Ramírez (2021, p. 102): “[...] el ámbito reducido de un barco no era el ancho mundo que Catalina había soñado. Ella amaba la aventura, los espacios abiertos, la libertad y hasta el peligro. Era ave viajera y había pagado un alto precio para saborear la autonomía, la emancipación y la independencia”. Em seu comentário, a autora se refere ao tempo em que Catalina, em disfarce masculino, passou em embarcações marítimas, antes de decidir se aventurar em terra firme. É oportuno destacar que não somente os navios pareciam insuficientes para a curiosidade e o temperamento

⁵⁷ Essa carta foi obtida na edição comentada da autobiografia de Catalina de Erauso, publicada em 2020, pela editora Bravas Literatas, em formato Kindle.

aventureiro da noviça prófuga, mas também uma rotina regrada e reclusa como a conventual.

Aliás, a tendência natural da monja-alferes ao dinamismo é plenamente incompatível com qualquer rotina que implique a restrição espacial. Dessa forma, retomando que discutimos anteriormente, se as mulheres, no século XVII, eram orientadas ao âmbito privado, à imobilidade e ao silêncio, Catalina de Erauso, de modo astucioso, se utilizou das regras do jogo de convenções sociais em benefício próprio: continuar atuando como mulher e noviça seria renunciar o protagonismo de descoberta de novos mundos, o que era permitido apenas aos homens; assim, como mencionou Pedro del Valle, desejou possuir a liberdade de escolha e de movimento, como os homens, por intermédio da confecção de um disfarce, em outras palavras, de uma outra identidade encenada e, por assim dizer, não condenável ou referenciável diante das leis. Sobre as simulações da freira-soldado: “[...] era como si quisiese a cada momento probarse a ella y al mundo que podía encarnar a ese varón valeroso en cuyas ropas se había metido, como si desafiase al destino y a su familia, presentándose antes sus ojos con una personalidad nueva que era en todo su propia hechura (LA PLATA, 2018, p. 1151), ou como diria Mateo Paganini (2014, p. 169): “[...] el texto muestra una mujer que se viste de hombre y que prueba su hombría en numerosas hazañas, esta condición, da lugar a un continuo coqueteo con el otro”.

Por conseguinte, ao arquitetar a personagem que gostaria de representar perante o teatro do mundo barroco, a monja-alferes, graças à manipulação de artifícios e à adaptabilidade às prescrições sociais e institucionais irrefutáveis, alcança a conversão de sua sinuosa trajetória existencial em instrumento de entretenimento das massas, por meio de uma trama envolvente, repleta de episódios multifacetados entre o heroico e o marginal, o sagrado e o profano, em que o público-alvo era convidado a realizar conjecturas, ou a simplesmente, se assombrar com o caso inédito de uma noviça prófuga que se tornou soldado no Novo Mundo. Sendo assim, por incentivar suspeitas antes de definições, a narrativa existencial atribuída à Catalina de Erauso dispõe de constantes efeitos de drible de perspectivas apreciativas e julgadoras à obra: seja mediante os gestos de desmedida, seja por meio de explicações lacônicas; a maneira inesperada de representar uma vida, com respeito aos descaminhos da monja-alferes, torna o exercício de compreensão um ofício embaraçoso.

E, porventura, seja essa a causa da sedução da obra que representa uma vida, que por sua vez, se constitui na representação de um personagem: as esperadas revelações são constantemente parciais e insatisfatórias, dado que a monja-alferes exibe uma imagem desacertada, porque provisória. Assim, a manutenção da imprevisibilidade e do enigma, à proporção que encantou as massas; também neutralizou as punições e as condenações que seriam aplicáveis a uma vulgar prófuga da lei; entretanto, nesse caso, estamos nos referindo a um personagem dramático, elaborado, precisamente, para servir ao exército espanhol e doutrinar aos pagãos – como consta na missiva do Peregrino italiano – as atitudes reprováveis não tinham finalidade perversa, porém, procedimental: comprovar valor e bravura em benefício à Conquista espanhola, como qualquer outro homem. E, por meio desse engodo, Catalina de Erauso escapa uma vez mais. Além disso, há o pretexto da castidade para a promoção da oportunidade de enunciação e de justificativa de um enredo existencial sinuoso e ousado, em demasia, para uma mulher. Conforme afirmado anteriormente, às mulheres era concedido o âmbito privado, justamente, para a conservação e a vigilância da honra familiar.

Então, o que conjecturar de uma donzela viajante que se move livremente em vilas e em campos de batalha, acompanhada por diversos homens? Se as dúvidas poderiam nublar o acolhimento eclesiástico, a monja-soldado preferiu saná-las, sendo estrategicamente e suficientemente explícita nesse momento de revelação de sua condição feminina, ao se submeter a um exame comprovativo de sua honra imaculada. Por essa perspectiva, se, por um lado, as condutas desviantes de Catalina são recepcionadas com relatividade e parcialidade, por outro, a demonstração de castidade precisaria ser categórica e evidente, uma vez que, desse modo, a conversão ascendente de uma fugitiva da lei em celebridade heroica seria convincente. Todavia, o prestígio social e as permissões ofertados à noviça-soldado não a impediu de persistir em certa consonância com as expectativas condizentes com um comportamento de uma mulher religiosa:

No se puede decir que Catalina no intentase volver recatadamente a la vida monástica. Ella era creyente y aún devota, pero su naturaleza era rebelde y el gusto por la libertad, los espacios abiertos y, por qué no decirlo, su genio vivo, no hicieron posible que ella permaneciese para siempre acogida dentro de los tranquilos muros de un claustro [...] Catalina era un mal ejemplo para todas las féminas, que se debían al hogar, a los hijos y al ámbito privado, donde no se es protagonista de nada y se vive en función de otros y para otros, donde la mismidad femenina se desdibuja hasta hacerse inexistente (LA PLATA, 2018, p. 1298).

Dessa maneira, a vinculação de Catalina de Erauso – uma heroica mulher disfarçada nos campos de batalha, arriscando a própria vida pelo domínio político e doutrinação religiosa dos territórios americanos – aos princípios religiosos católicos, tendo em vista que ela se submeteu aos exames, às premissas e à permissividade da Igreja, representada pelo confessor e pelo Papa, resultou, em certa medida, exemplar, positivamente, às mulheres, uma vez que, mesmo com um gesto de transgressão mediada, a subserviência às autoridades políticas, monásticas e legislativas foi preponderante para a conversão da monja-soldado em personagem admirável e digno de louvor. Com efeito, o recado subliminar que a divulgada trajetória existencial da freira-soldado parecia afirmar era o seguinte: ainda que com tamanha ousadia em tentar ultrapassar as fronteiras sociais correspondentes à vulnerabilidade de sua condição feminina, o poder de decisão sobre a aceitação ou condenação, sobre o acolhimento ou a punição de ações que extrapolavam as normas estabelecidas, ainda se concentrava nas mãos das autoridades vigentes; em outras palavras, Catalina de Erauso somente foi ovacionada, porque o Papa e o Rei vislumbraram uma utilidade procedimental na adoção da história dessa singular mulher: em lugar de acusá-la de insurgente e de promover perseguições, com o objetivo de intimidar às mulheres que, porventura, quisessem tomar semelhante caminho, seria muito menos dispendioso orientar a trama existencial da monja-alferes em favor das estratégias de convencimento e de clamor público, por intermédio do ajustamento do caso extraordinário às noções de sacrifício e de sobrevivência por inestimável devoção às armas, ao Estado e à Igreja.

Nesse sentido, as mulheres deveriam e poderiam seguir o exemplo da, então, heroína espanhola, obedecendo a seguinte condição de exaltar a pátria e de se comprometer com as exigências de uma aceitável filiação religiosa. Talvez, seja por isso que o representante eclesiástico chegou a afirmar que, caso existisse uma outra monja-alferes, também seria, igualmente, facultada e proclamada. Ainda acerca do consentimento relativo ao espaço de enunciação, de dinamicidade espacial e de notoriedade social a uma, outrora, noviça disfarçada de homem, na página virtual da Biblioteca Nacional do Chile (2021) se encontra a seguinte afirmação: “El siglo XVII era una época en que, aunque participaran del proceso de dominación, las mujeres siempre se mantenían en el anonimato. Paradójicamente, el relato de su ocultamiento la convirtió en celebridad, proliferando en la época los testimonios de su personalidad”.

Desse modo, apesar de seu estado feminino, o que determinaria a reclusão e a moderação iminentes, a noviça em indumentária de soldado é, estrategicamente, revelada e disposta à opinião pública, como alguém digna de memória e de louvor, haja vista que se tratava de uma mulher que desafiava as fragilidades de sua real condição, ao se circunscrever, de maneira heroica e fidelista, nas esferas de atuação masculina. Porventura, o inesperado do caso haja causado significativas repercussão e curiosidade sobre a inconveniência de uma donzela mais hábil e valente, em campos de batalha, do que qualquer homem. Sendo assim, foi natural que documentos, cartas e Relações mencionassem o estranho caso de uma noviça aguerrida, de maneira a contemplar a afinidade de pretensões entre as ações valorosas da monja-alferes e a manutenção da influência das instituições de poder, de tal sorte que se a trama existencial de Catalina implicou um desvio, esse foi reorientado e reposicionado pelas intencionalidades dos órgãos de controle e de manipulação das massas.

Outrossim, com respeito à notoriedade pública concedida à Catalina, Rodríguez (2004, p. 02) comenta o seguinte:

Si bien Catalina de Erauso es, sin duda, una de las mujeres más excepcionales de su tiempo (cuya existencia histórica hoy es incuestionable y así lo prueban los diversos documentos oficiales que se conservan), también ha trascendido al ámbito literario: su autobiografía *Vida i sucesos de la Monja Alférez* da el testimonio de sus aventuras, su carácter, pero también revela la ambigüedad y complejidad de la protagonista y de su escritura.

Então, a singularidade do enredo existencial, posto em narrativa, atribuído à monja-alferes não viabilizou, apenas, uma abordagem histórica do caso, mas também um tratamento literário. Essa apreciação respectiva à pertinência da obra autobiográfica aos fatos e à imaginação também se encontra na página virtual da Real Academia de História (2021):

Su vida novelesca la convierte en figura de fábula o de leyenda, mas fue mujer de carne y hueso [...] Pérez de Montalbán escribió una comedia sobre su vida (1629), y diversos historiadores de aquel siglo certifican haberla conocido y tratado personalmente: así Salazar de Mendoza, Gil González Dávila y el italiano Pietro della Valle Peregrina. Sus méritos militares en América fueron certificados en Madrid por generales que le conocieron en la guerra del Arauco (Madrid, 1624-1625).

Logo, mais uma vez há a identificação de uma confluência entre os arquivos testemunhais e a moldagem novelesca e dramática de uma vida de referencialidade sinuosa e – até mesmo, tendo em vista as lacunas, as exagerações e as simulações da personagem – arrevesada, dado que a narrativa que representa a trama existencial da

noviça-soldado é fomentada por ambivalências e controvérsias. Ademais, o entrelugar entre história e ficção concernente à prodigiosa ocorrência de uma noviça prófuga inclinada a andar e ver o mundo também obteve uma consideração noticiosa na página virtual BBC Mundo (2012): “[...] en historias que parecen imposibles como la de la vasca Catalina de Erauso, una monja adolescente que huyó del convento disfrazada de hombre para cruzar el Atlántico⁵⁸.” Como resultado, uma vez mais, se encontra o aspecto da aparência atrelado a uma espécie de vertigem à audiência que espera por histórias convincentes e previsíveis, pois se trata de um percurso existencial aparentado à esfera artística e imaginária; entretanto, há cartas, Relações e discursos testemunhais que comprovam a realidade dessa mulher excepcional: de fato, Catalina foi uma noviça-militar de carne e osso, apesar de se ajustar a uma transcendência poética.

E, não somente em registros escritos que a monja-alferes permaneceu memorável e participante dos momentos históricos: o protagonismo vivenciado por essa mulher, nos campos de conflitos armados, também adquiriu notoriedade comprovável ao se tornar um objeto de homenagem, por intermédio da construção de monumentos que se encontram, em primeiro lugar, em San Sebastián, especificamente, no Palácio Miramar (Anexo 1), de autoria de Mikel Etxeberria e Xabier Cruz. O busto foi inaugurado em julho de 1993, com a finalidade de comemorar os 400 anos de nascimento da célebre personagem basca. Em segundo lugar, há também um objeto monumental em reconhecimento aos feitos bélicos da monja-alferes em Orizaba, no México, de autoria de Isaac Vásquez Prado (Anexo 2). Essas obras honoríficas, além de crédito memorável também corroboram com a imagem heroica da personagem, bastante difundida e incentivada no século XVII. Sobre esse aspecto, uma notícia mais recente da página virtual da BBC Mundo declara o seguinte: “[...] hay hazañas que convierten a personas indiscutiblemente en héroes o heroínas. Pero, a menudo, también despiertan inquietudes. La de Catalina de Erauso y Pérez de Galarraga, más conocida como la legendaria Monja Alférez, es una de ellas⁵⁹”.

De acordo com o que foi pontuado anteriormente, a conversão ascendente da monja-alferes em uma heroína virtuosa se deu em obediência a critérios de negociação e

⁵⁸ Texto escrito por Juan José Robledo (2012). Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120517_las_conquistadoras_desconocidas_de_america_jr

⁵⁹ Texto escrito por Dalia Ventura (2021), disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-58510995>.

de adaptabilidade associados ao sistema de prescrição de normas sociais vigentes: Catalina adquiriu a permissão para seguir se comportando como um homem, ou seja, percorrendo e apreciando o mundo em liberdade, caso seus feitos e gestos exaltassem a Coroa e a Igreja, contribuindo, dessa maneira, com a manutenção do controle e de entretenimento das massas, propagados pelas instituições de poder. Entretanto, a conveniência dessa singular personagem às estratégias de manobra e de convencimento social às causas políticas não se restringiu ao século XVII, já que, em plena época da ditadura franquista, a interpretação heroica e patriótica da história atribuída à Catalina de Erauso foi recuperada à sua maneira:

De allí la importancia de que Catalina de Erauso pase al Nuevo Mundo y el texto construya desde allí un personaje ejemplar que colabora como vizcaíno con el proyecto de una nueva España, y por ende, de una nueva Europa, donde la comunidad vizcaína es reconocida y tiene cabida, comunidad dentro de la cual hace menos visible la naturaleza subjetiva de las intenciones de Erauso en el marco de la formación de una identidad “nacionalista” que intentaba salvar la brecha espacial entre el centro español y la periferia. De allí la posibilidad de que la Historia... desempeñara ese papel significativo durante la dictadura de Franco: sustentó la causa nacionalista del País Vasco por las constantes referencias a la comunidad vizcaína en América, además de lo que su presencia significó en la vida de la Monja Alférez —cuyo valor y manejo de la espada se le atribuyó a su origen igualmente—, y también fue elevada como símbolo nacional de España, en cuanto promovía la unidad nacional, ya que Erauso no sólo se reconoce vasca, sino también española (CRUZ, 2010, pp. 164-165).

Dessarte, a trama existencial alusiva à noviça-soldado é, meticulosamente, resgatada com finalidades específicas: favorecer o sentimento nacionalista em um contexto de reordenação ditatorial das esferas de poder, mediante a uma proposta universalista de abordagem voltada a uma história tão singular. Por esse prisma, é oportuno sinalizar que, mais uma vez, a parte desvantajosa do relato, ou seja, os episódios referentes aos roubos, duelos impulsivos e as sátiras sociais são omitidas, considerando o benefício, em termos de persuasão eficiente, da elaboração de uma personagem histórica exemplar. Sendo assim, a intrépida e virtuosa mulher-soldado, protagonista de façanhas assombrosas em favor da pátria e de um projeto de expansão territorial e econômica, poderia inspirar os indivíduos a uma atuação categórica semelhante.

Além disso, embora ocorra a pouca visibilidade orientada aos aspectos intencionais de uma personagem icônica, já que, em um momento de disputa pelo poder as ações militares de Catalina seriam mais convincentes; é relevante observar o alcance da perspectiva emancipatória de descobrir e de participar da conquista de novos mundos, como um desempenho relativo a uma impressão de liberdade perante a realidade. Assim,

sob um tratamento metafórico, a fuga da noviça de uma vida de reclusão, conformismo e silenciamento poderia representar a ruptura com todas as formas de repressão social e cultural, especialmente, em uma conjunção ditatorial.

Por consequência, a recorrência ao enredo existencial relativo à monja-alferes, em um período de conturbação política, demonstra a potencialidade da ressignificação de uma personagem, extremamente, ajustável às diversas circunstâncias. Ademais, a decisão respectiva à divulgação de uma versão épica da personagem, a partir de um ofuscamento da parte contraproducente do texto, aponta para a confecção de um retrato aperfeiçoado e exemplar, em outras palavras, a propagação de uma imagem acentuada e conveniente às pretensões persuasivas. Afinal de contas, como foi declarado na página virtual da BBC News (2021): “[...]Catalina de Erauso encarnaba la idea de transcender su precaria condición de mujer al vestirse de masculinidad”. É justamente a transcendência alusiva à postura de Catalina de Erauso, como uma personagem histórica que driblou fronteiras e repressões, que disponibilizará as condições propícias às sucessivas rerepresentações, com propósitos propagandísticos ou estéticos, da sinuosa trama existencial relativa à monja-alferes.

Nesse sentido, é perceptível a adoção de um critério de seletividade, combinado a gestos de criatividade na reconstrução de celebridades convincentes ao engajamento das massas. Porventura, seja por isso que Gabriel Andrés (2015) discerne uma espécie de negociação entre um conjunto de fatos e uma boa dose de ficção nos diferentes discursos, nas diferentes vozes e nas diferentes maneiras linguísticas, por meio das quais tentaram catalogar e rerepresentar a enigmática condição existencial dessa mulher:

En esta diseminación de prácticas relacioneras que la recopilación de materiales en torno al ciclo de relaciones de la Monja alférez nos permite en parte reconstruir, cabe recordar que no era infrecuente la incorporación de las relaciones de sucesos como modalidad discursiva al servicio de todo orden de géneros literarios, en piezas poéticas, narrativas, ensayísticas, teatrales (ANDRÉS, 2015, p. 167)

Ademais de um reencontro com a perspectiva multifacetada comum ao relato autobiográfico e à condição existencial de Catalina, mencionada em momentos anteriores, também há, uma vez mais, o indício de que a porosidade, concernente aos ensaios existenciais da monja-alferes, funcionou não apenas como promoção de uma conversão em matéria de cultura, como propôs Belén Morales (2000, p. 238), mas também viabilizou a materialização, em fabulação, de uma vida que poderia ser imaginada. Efetivamente, o

que salta à vista é não somente a incorporação de documentos a intencionalidades estéticas necessárias ao conteúdo de distintos gêneros artísticos e literários, porém a imbricação e a confluência entre arquivos comprobatórios e lances sugestivos e imaginários na manutenção transcendental de uma obra autobiográfica, especificamente, adaptável aos palcos de teatro, às páginas de romances e às telas do cinema.

Então, talvez, o que induza o enigma e a sedução suscitados pelo relato que representa uma vida singular seja a constante vacilação entre as duas bordas opostas: a realidade e a ficção, por intermédio de um inescapável movimento oscilatório em direção às aventuras da existência humana. E, como qualquer personagem histórico, Catalina de Erauso expirou suas andanças pelo continente americano, em 1650, no México. Conforme declarou Vicenta Márquez (2018, p. 1381):

A su entierro fue lo más lucido del pueblo de Orizaba, que fue a donde llevaron su cuerpo, y fueron también todos los presbíteros y religiosos del lugar, pues era cristiana bien conocida. El entierro, según las crónicas, fue suntuoso, se le celebraron exequias muy sentidas y se le dio sepulcro honorífico.

Os registros pertencentes à despedida dessa mulher prodigiosa e artificiosa apontam a concretização de um movimento ascensional: se outrora Catalina de Erauso era uma delituosa noviça disfarçada de soldado, tentando realizar o possível para escapar de condenações e reclusões; agora, com o término inevitável da existência de qualquer personagem histórico, é ressignificada e imortalizada como uma heroína digna de memória. Ademais do culto memorialístico dedicado a qualquer indivíduo de notoriedade cultural e social comprovadas, a ajustável vida representada em narrativa atribuída à monja-alferes também adquire distinção relativa à significação nascente devido à predisposição poética, ou seja, sugestiva e artística de uma personalidade aparentada à ficção.

Assim, Catalina de Erauso não apenas se encontra nos lugares de memória histórica, representados nas crônicas, nas cartas e nas Relações; contudo, se permite a transcendentalidade estética, convertendo-se, assim, em um ser de papel, ou seja, ficcional, a protagonizar aventuras não verificáveis no mundo real. Por consequência, uma vez mais essa icônica personagem barroca se movimenta no entrelugar de oposições: o memorialístico e o imaginário.

8 CONSIDERAÇÕES APARENTEMENTE FINAIS: O LEGADO DE UMA PESQUISA

“Pues nunca mejora su estado quien muda
solamente de lugar y no de vida y
costumbres.”⁶⁰

“Porque a vida, a vida, a vida,
a vida
só é possível
reinventada.”

61

A vida imita a arte ou a arte imita a vida? Eis um questionamento intrigante quanto ao posicionamento estético das experiências humanas. Sabe-se que as obras ficcionais possuem uma tonalidade instrutiva e visionária, no sentido de atuar como uma via sinuosa de conhecimento e de reconhecimento respectiva à condição humana. Por conseguinte, não é à toa que os indivíduos se identifiquem, ou seja, expressem simpatia ou empatia por determinado personagem ficcional imerso em uma trama imaginária; não é ao acaso que os leitores dos romances se imaginem em outras esferas sociais, compartilhando as angústias e as conquistas dos protagonistas – às vezes – se permitindo ao irresistível devaneio de considerar o *como se*, isto é, *se a minha vida fosse como esta que se encontra descrita nestas páginas, talvez...*

É precisamente, nessa ocasião de conjecturas, que os apreciadores das obras literárias se entregam à projeção de realidades alternativas, sob um sutil efeito de suspensão de uma realidade pragmática; alguns chegando até a escrever o final que lhes pareceria “perfeito”, quando o destino cabal de determinados personagens lhes parece

⁶⁰ QUEVEDO, Francisco de. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1965,

⁶¹ MEIRELES, Cecília. “Reinvenção”. In: _____. *Vaga música*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1942. p. 411.

insatisfatório, especialmente, no contexto contemporâneo em que as fronteiras entre autor, obra e leitor estão se tornando fluidas, em intentos de escritas colaborativas e de obras propositalmente abertas. E, como é perceptível, as interações envolventes entre as produções artísticas e o público dileitante demonstram a fundamentalidade dos componentes poéticos e imaginários para a conformação das subjetividades, ou seja, para constituição social, psicológica e espiritual dos seres.

Tendo em vista que, conforme afirmou Antonio Candido (1995, p. 172): “[...] todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização”, é oportuno ponderar a pertinência de ficções necessárias à interrupção reveladora de um ritmo condicionado de vida. Em um primeiro momento, é preciso esclarecer que o adjetivo “bárbaro”, nesse contexto, não remete ao extraordinário positivo, porém, a uma perspectiva de brutalidade, aparentemente inevitável, por ser institucionalizada. Sendo assim, com a finalidade de evitar certa dose de anacronia respectiva à data de publicação relativa à lúcida constatação do teórico, é basilar perceber a barbárie como um componente antropológico circunstancial, uma vez que a truculência dos homens se fez presente no período pré-histórico, nas guerras medievais, nas disputas por territórios recém-descobertos, nas guerras mundiais e – mais recentemente – na competitividade e nas insatisfações crônicas que permeiam o frenético percurso das vivências contemporâneas, como se, para cada momento histórico, a humanidade dependesse de um Prometeu revolucionário que, ao ludibriar as regras de um contexto opressivo, trouxesse a luz para iluminar outros caminhos, orientados pelo discernimento e pela prosperidade.

Contudo, em um mundo com uma perspectiva aberta, inevitavelmente, abandonado pelos deuses, uma vez que os homens decidiram se emancipar, com o propósito de escreverem a própria vida, os imprevisíveis se institucionalizaram, logo, a missão de Prometeu é insinuada, porém, jamais efetivada, porque a vida se torna obra perfectível, mediante experiências esclarecedoras. E, neste processo de uma busca pelo autoconhecimento, pelos sentidos da vida, ou pelas artimanhas de submissão da natureza ao próprio desígnio criador, os seres humanos enfrentam a barbárie, ou seja, o enraizado constituinte primitivo de um passado tenebroso.

É justamente na passagem profunda por esse corredor assombreado que as produções literárias podem operar como um luzidio instrumento de visão. Então, como uma alternativa de ampliação de horizontes, ou seja, de discernimento, a experiência

poética se configura como um ato de revelação da condição humana, uma vez que a criação poética empreende um exercício de liberdade e de transcendência que permite que os indivíduos sejam além de si mesmos (PAZ, 2012), isto é, permite uma transposição imaginária, por intermédio da qual é possível *ser de outro modo*, ou simplesmente, descobrir-se, reconhecer-se e tornar-se. É por estes e outros motivos que as obras literárias se constituem como um direito humano incompreensível, dado que mantêm e promovem a integridade espiritual (CANDIDO, 1995).

E, ainda: todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático se apresentam como manifestações universais revestidas de uma tonalidade imprescindível, visto que não haveria a possibilidade de existência de alguém que fosse, plenamente, insensível e impermeável a alguma espécie de fabulação, pois “[...] ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (CANDIDO, 1995, p. 176). Por conseguinte, ao deslocar o homem para além de si próprio, ao passo que estabelece uma transgressão de limites, “[...] a literatura se torna provavelmente um espelho da plasticidade humana” (ISER, 2017, p. 27), precisamente porque o efeito poético e artístico se constrói a partir das possibilidades de criação, ou seja, de uma instauração de uma realidade reformulada, diante da qual somos impulsionados a ser por outras perspectivas, isto é, *como se fôssemos*.

Nas palavras de Octavio Paz (2012, p. 174), “[...] o próprio da poesia consiste em ser uma contínua criação e assim tirar-nos de nós mesmos, desalojar-nos e levar-nos às nossas possibilidades mais extremas”, assim, mais uma vez se torna discernível o caráter visionário e revelador resultante das experiências de imersão significativa nos universos arquitetados pelos procedimentos imaginativos e ficcionais. E, somente por essa capacidade de perscrutação de alguns impasses e enigmas existenciais, a Literatura já justificaria não só o seu posto como um direito humano essencial, mas também como uma atividade viabilizadora do aperfeiçoamento humano, uma vez que, recordemos: em uma perspectiva aberta de mundo, os homens são perfectíveis, ou seja, são obras narrativas a realizarem-se a cada instante, pois são seres históricos, dito de outro modo, produtores e receptores de produções narrativas, nas quais se encontram inseridos e atuantes.

É, particularmente, nesta dimensão narrativa da vida humana que as subjetividades podem encarar – e até se apropriar – da realidade mediante o discurso ficcional, o qual possui a dupla habilidade para fascinar e para assombrar com a apresentação abrupta relativa à impossibilidade do nosso mundo (SEGRE, 1985). E, esse

mundo pode se tratar tanto de uma perspectiva particular (interna), quanto de uma perspectiva universal (externa). Com respeito à ambientação privada e particular do entendimento de realidade, a narrativa inerente à trajetória existencial exclusiva de cada sujeito, ou seja, a escrita autobiográfica se torna procedimental a um duplo enfrentamento: diante de si mesmo e perante a sociedade.

Neste gesto de colocar-se defronte a si próprio, como se encarasse no espelho da própria vida, a partir de um exercício memorialístico, é consentido ao indivíduo os eventuais encontros e desencontros consigo mesmo, pois ao aceitar a vida como uma obra incessantemente disponível ao acaso e impressionável às iniciativas humanas, por ser provisória e imprevisível, a identificação plena entre o ser com as suas distintas versões temporais, dispostas entre passado, presente e futuro é improcedente, simplesmente, porque não se realiza. E, justamente, por não se realizar em termos concretos e factuais que as tentativas de reconciliação entre o ser e as suas distintas versões não dispensam o contorno poético, fundamental à instauração de imagens e de perspectivas que concedem alternativas de visão, isto é, o compreender-se e o encontrar-se de um outro modo, *como se fosse* daquela maneira, em um aceno de revelações pontuais e de significações nascentes.

Como diria, mais uma vez, Octavio Paz (2012, p. 163): “a poesia é revelação da nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem”, neste sentido, a atividade autobiográfica – por fornecer uma imagem acrescentada de uma existência histórica que se deposita em narrativa – possuiria uma dimensão poética, propositiva e ficcional, se mantendo como um gênero textual bifronte. Justamente, por isso que é necessário sublinhar o aspecto histórico e testemunhal relativo ao gênero autobiográfico, visto que tematiza uma existência factual, respaldada não apenas pela recordação, mas também por documentos, registros e testemunhas oculares eventuais. Além disso, seria, no mínimo, leviano ousar afirmar a inépcia dos indivíduos para discorrer e interpretar os acontecimentos e as personalidades participantes do próprio percurso existencial, em razão de que não haveria alguém mais confiável do que aquele que, efetivamente, vivenciou os momentos e as impressões relatadas.

Contudo, haver experienciado, de fato e com efeito, determinados acontecimentos históricos não exime o narrador-protagonista de alguma manifestação de ficcionalidade em seu relato autobiográfico, ainda mais, quando se leva em consideração que as imagens dispostas na autobiografia serão divulgadas e, inevitavelmente, apreciadas por

determinado público. É, especialmente, por esta razão que as considerações de Philippe Lejeune (2014) apontaram para a posição de instabilidade da narrativa autobiográfica, se estabelecendo por meio da interposição entre dois sistemas: o referencial e o literário. O caráter literário e ficcional da escrita autobiográfica se manifesta a partir da produção de uma vida, ou melhor de imagens e perspectivas acrescentadas de uma existência histórica, mediante um processo de seleções, ocultamentos e reordenações, com o intuito de configurar uma imagem que prevaleça como a verdadeira imagem, ainda que se mostre por intermédio de um discurso de autenticidade, uma vez mais perfazendo o caráter misto do relato autobiográfico: “[...] un sujeto que lo es de la enunciación, pero que es también enunciado de esa enunciación, en simultaneidad” (POZUELO, 1993, p. 189).

Por conseguinte, é compreensível a afirmação de que o texto é o produtor da vida, porque declarar a plena verdade sobre si mesmo somente seria viável mediante deslocamento imaginário, isto é, novamente, o tornar-se outro para reconhecer-se como outro, *como se* a vida pudesse ser entendida, apresentada e reapresentada por outras perspectivas. Sendo assim, a vida que é produção histórica e cotidiana se converte em produto permeável à tonalidade poética e ficcional e – por assim dizer – em uma matéria passível à fabulação, ainda que por registros e testemunhos seja, também, incontestavelmente verificável. É por esses e outros motivos que “em literatura a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos” (ISER, 2017, p. 402).

A encenação envolve a capacidade de transposição imagética, pois permite o imaginar-se em outros tempos, em outros lugares, em outras situações e em outras vestimentas, sob uma percepção de que a identidade dos indivíduos é um elemento circunstancial e multifacetado, influenciável a sugestões e a adaptações necessárias. Evidentemente, essa concepção não seria disposta às esferas de conhecimento pautadas estritamente na objetividade das comprovações científicas – à maneira do discurso historiográfico – porque a arte, a literatura, percebidas como elementos basilares à reformulação do mundo interior e do mundo exterior, se exprimem como oportunidades de melhor inclinação ao enfrentamento da maleabilidade da existência humana, composta por uma certa dose de “inexplicável” ou de “improvável” em termos lógicos e documentais, justamente, porque a interação entre o fictício e o imaginário, presente nas distintas obras literárias, envolve a transgressão de limites respaldada pela irrealização de determinada estruturação convencional de mundo.

E, ainda, respectivamente, à abrangência da encenação, o impulso básico do conceito aristotélico de *mimesis* seria “[...] experimentar-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo” (LIMA, 2003, p. 79) e, considerando que as produções artísticas e literárias se estruturam por palavras erguidas, pela conotação poética, é oportuno considerarmos que a experimentação é, também, uma conversão, uma readaptação e, até, uma subversão subjetiva de ordem criativa, mediante o percurso encenado, uma vez que o homem, ademais de ser aquele que categorizou o mundo em palavras, conferindo significados convencionais aos objetos e seres, é aquele capaz de engendrar a si mesmo ao criar uma linguagem, já que “[...] pela palavra, o homem é a constante produção de imagens” (PAZ, 2012, p. 42). Especialmente, na escrita autobiográfica, as experimentações de encenação viabilizam o estabelecimento de imagens aperfeiçoadas e convincentes ao público.

Sendo assim, no discurso autobiográfico, à proporção que uma vida é atestada pelo testemunho, pelas fotografias e pelos documentos – configurando o caráter verificável e autêntico do texto – é também produzida, mediante os processos de seleção, de combinação, de acentuação e de realocação de definições, de perspectivas e de entendimento acerca de si próprio. É por este motivo, entre outros, que Philippe Lejeune (2014) chegou a afirmar o caráter indissociável entre a narrativa e a vida, uma vez que todo homem não seria somente homem, entretanto, “homem-narrativa”, isto é, mais uma vez, enunciador e enunciado produzido, divulgado e avaliado pelas instituições sociais, chegando à desconcertante constatação: o texto produz a vida!

Contudo, não haveria qualquer produção textual ou discursiva, se não houvesse viventes e sobreviventes históricos, simplesmente, porque a palavra se materializa em tudo o que é vivo, ou seja, passível de realidade e de significado, ao passo que a vida se converte em proeminência, isto é, em uma obra passível de ser lançada a qualquer instante, conforme as circunstâncias imprevistas e inusitadas, mediante os recursos imaginários e ficcionais postos em narrativa. E, considerando a *mimesis* como uma construção arriscada, justamente, porque, em termos de produção, provoca o alargamento do real (LIMA, 2003), é pertinente a retomada da questão inicial: a arte imita a vida ou a vida imita a arte? Além disso, o seguinte acréscimo à pergunta é bem-vindo: na escrita autobiográfica, a vida relatada seria corrompida pela imaginação?

Com relação à primeira indagação de caráter profundamente filosófico e antropológico, ofertar uma resposta cabal seria incorrer em reducionismo. Porém, ainda

é possível reconhecer que a relação entre vida e arte não se encontra ancorada na competitividade ou no duelo: não é que a vida vença a arte ou que a arte subjuguie a vida, visto que, ambas como produtos das iniciativas humanas, não poderiam se mutilar ou se excluir, sob pena de afetar o delicado equilíbrio entre o homem e o mundo, porque se viver é uma oportunidade e um direito, a arte e a literatura também o são.

Logo, se configura uma relação amistosa de complementaridade entre a vida e a arte, entre as ações humanas e a literatura, *como se* a vida concretizasse os passos e a literatura apontasse os direcionamentos alternativos ao encaminhamento das trajetórias humanas. E, a partir dessas indicações, dessas propostas de condutas e de sentimentos em significação nascente, os homens podem se experimentar de outras formas, ou seja, em outros tempos, em outros espaços, em outros contextos, sob o efeito poético de suspensão de uma realidade pragmática para a fruição de uma realidade imaginária. Assim, posicionando-se como outro, sentindo como outro, aparentemente vivendo como outro, os indivíduos se deparam com o alargamento do horizonte da própria vida, se conhecem e se reconhecem no grande teatro do mundo, dado que são atores sociais.

Por conseguinte, a encenação – apesar de se constituir como um recurso artístico e literário – também faz parte do cotidiano da vida humana, uma vez que, até mesmo, as situações mais pragmáticas podem exigir certa dose de atuação e de simulação necessária à adaptação dos diferentes contextos, ao ajuste aos diferentes papéis sociais, especialmente, se levarmos em conta a dinâmica social das interações cotidianas. Em uma realidade em que a virtualidade se reveste de certa naturalidade, a projeção de imagens acrescentadas de si, ao julgamento externo e instantâneo, mediante o crivo de acirrada competitividade, o fingimento se consolida como um recurso precioso e inescapável, haja vista que é preciso *saber ser para o outro*.

Logo, por intermédio de plataformas digitais, de efeitos visuais e de manipulações discursivas, os indivíduos contemporâneos compartilham imagens e narrativas sobre os momentos escolhidos da própria vida, com o intuito de promover apreensões positivas, elogios, a persuasão e o convencimento constantes, *como se* os comportamentos, os perfis e as aparentes impressões de satisfação e de plenitude social se constituíssem, a cada publicação, um modelo ideal de vida a ser seguido. Então, ao expor e relatar os episódios pertencentes à trajetória existencial do dia a dia, a iniciativa autobiográfica parece adquirir outros contornos, uma vez que divulgar os acontecimentos particulares e triviais das vivências cotidianas se converteu em uma tendência de inquestionável adesão social,

dado que em lugar de escrever sobre as experiências vividas, como um exercício terapêutico e como o atendimento a alguma exigência social de ordem maior, a acumulação de imagens e de perspectivas afetadas insinuam a procura pela interpretação de um papel de protagonista de uma *vida apropriada*.

E, em última análise, o passado e o presente dos gestos autobiográficos parecem apontar para a *funcionalidade designativa* da autobiografia, seja no caráter exemplar – indicar como uma vida próspera deve ser, quais exemplos heroicos devemos seguir, qual vida é digna de ser contada – seja no caráter da dissimulação, isto é, selecionar, combinar e ocultar determinados momentos, conteúdos e sentimentos de uma vida, com a pretensão de obter favorecimentos e prestígio sociais, confeccionando uma personalidade que merece ser divulgada. Na autobiografia barroca de Catalina de Erauso, foi perceptível o quanto o relato se ajustou àquelas específicas exigências e audiências sociais, com a finalidade de obtenção de vantagens e de permissões – além disso – o quanto a vida da *Monja Alférez* se conformou à materialidade fabulativa, sendo fundamental que fosse plástica e porosa o bastante para se ajustar aos diferentes discursos e às distintas linguagens acerca de sua irreverente trajetória existencial.

De modo particular, o romance histórico *Confesiones de la Monja Alférez: la verdadera historia de Catalina de Erauso* incorporou e ajustou a narrativa autobiográfica à própria estrutura, concedendo-lhe uma dimensão crítica e irônica, instaurando outros significados àquele itinerário existencial impensável, ao passo que se estabelecia, portanto, como uma versão, ou seja, uma alternativa imaginária à vida de Catalina de Erauso, mediante uma verdade aparente e artificiosa, a partir do embaraço entre ficção e história, entre imaginação e os registros documentais dispostos nos museus e nas bibliotecas. E, uma vez mais, a aliciante indagação se apresenta: seria a arte mais verdadeira, mais coerente, mais satisfatória que a vida? E, neste sentido, a vida seria passível de uma corrupção por parte da iniciativa artística e ficcional, como ocorrera com o famigerado personagem de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*? Ou, como o caso da ilustre personagem de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*?

Novamente, não se trata de uma questão que admita uma resposta cabal e plena, somente conjecturas e aproximações a adquirir acurácia, a partir de pesquisas posteriores na constantemente conversação acadêmica. Por ora, é bem-vinda a ousadia de indicar possíveis caminhos de enfrentamento relativo à pergunta supracitada. Talvez, as vivências humanas não sejam corrompíveis ao gesto artístico, pelo menos, não no que se

refere ao intercâmbio desarranjado entre as duas esferas, como se os *seres de papel* pudessem reivindicar sua existência comprovável no mundo real, adquirindo certidões e relevância histórica, perante as leis; ou, que um indivíduo de carne e de osso, com seus incontestáveis direitos de ir e de vir, ademais de seus deveres sociais estabelecidos, pudesse se desvencilhar de sua condição histórica, com o intuito de converter-se em um ser imaginário, por ser *não existente*, como as fadas, os super-heróis ou os vampiros.

Contudo, por intermédio de um acordo de suspensão de realidade, ou seja, pelo pacto ficcional, essas duas esferas podem se permitir um contato tangencial, um diálogo, entretanto, jamais se substituírem, especialmente, quando consideramos o exercício da encenação, ou seja, o tornar-se outro, mediante aparência e disfarce, isto é, de um modo circunstancial e provisório, uma vez que tanto a realidade, como a imaginação resguardam seus modos inerentes de *ser* e de *fazer ser*. É por isso que algumas pinturas, alguns livros e alguns filmes encantam ou assustam com modos de existência tão convincentes. Porém, mais uma vez, se trata de apenas de uma proximidade entre os dois universos, nunca uma transposição.

E, finalmente, talvez, a importância da arte e da Literatura seja a inspiração à vida, ao movimento e ao desencaixe de perspectivas acostumadas e comedidas, pois se mantém por meio de significações nascentes. Neste sentido, em lugar de viabilizar a *não existência* aos seres existentes, as produções artísticas e literárias convidam à existência pragmática por distintas tonalidades, nuances, significados, ou seja, diante de como a vida, de fato é, a ficção demonstra como poderia ser, ainda que, a partir das experiências históricas, a vida seja apenas o que pode ser, assim, se realizando à sua maneira. E, o modo de realizar a vida é aperfeiçoado a partir das sugestões e revelações literárias, pois “[...] a realidade que a arte conhece, nela o artista, um homem, se reconhece” (MERQUIOR, 2013, p. 230).

Esse reconhecimento, em significação nascente, é algo provisório porque sugere a reinvenção da vida, por intermédio do alargamento do horizonte de perspectivas. Sendo assim, o homem, ainda que seja presença atestada historicamente, é feito de lacunas e de imprecisões e – por não ser capaz de possuir a si próprio integralmente – se dispõe a distintas espécies de fabulação, com o obstinado intuito de conhecer-se e de encontrar-se novamente. Diante de uma convencional suspensão de realidade, a arte rerepresenta a vida.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.

ACERO, Marina Gálvez de. Los modelos de la novela histórica: de la ‘verdad’ de la historia a la historia como ficción. In: _____. *América Cahiers du Criccal*. nº 34, 2006. v.2. p. 167-165.

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ÁLVAREZ, Manuel Fernández. *Casadas, monjas, rameras y brujas: la olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Spasa Libros, S.L.U, 2002. E-book.

ANDRÉS, Gabriel. Construcciones autobiográficas y relaciones de sucesos sobre la Monja alférez Catalina de Erauso. In: LÓPEZ, Jorge García; CABARROCAS, Sónia Boadas. *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (Servei de Publicacions), 2015, pp: 163-176.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, notas e introdução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ANTEZANA, Mónica Navia. Retratos de la monja alférez doña Catalina de Erauso. *Revista Ciencia y Cultura* [online], vol.20, n.37, p.131-159, 2016. Disponível em: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S207733232016000200008

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BASSETTO, Bruno Fregni. Prefácio. In: MARTINS, Maria Clara. *Peregrinação de Egéria: uma narrativa de viagem aos Lugares Santos* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2017, pp. 11-13. ISBN 978-85-7078-519-0.

BASTOS, Dau. Prefácio. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2ªed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, pp: 7-24.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natália Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009.

BERNUCCI, Leopoldo M. Pressupostos historiográficos para uma leitura de Os Sertões. *Revista USP* n.54, junho/agosto 2002. pp. 6-15.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Memória Chilena. *Catalina de Erauso*. Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio, 2021. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3329.html>. Acesso em: 30/11/2021.

BLANCHOT. Maurice. *O Livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BRADLEY, Sister Ritamary. "Backgrounds of the Title Speculum in Mediaeval Literature". In:_____. *Speculum: a journal of mediaeval studies*. Massachusetts: Cambridge, 1954.

BRUSS, Elisabeth. *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992, pp. 327-348.

_____. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n.19, pp. 83-97, 1997.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, pp. 22-24, 1998.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAMARGO, Diego Muñoz. *Historia de Tlaxcala*. Barcelona: Red ediciones, 2022. (Edição Kindle).

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Santiago, Chile: Orbe, 1972.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza, 1989.

CASTILLO, Bernal Díaz del. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Guillermo Serés. Madrid: Real Academia Española, 2011.

CAVALLARI, Marcelo Musa. Tradução e Notas. In: D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da Vida*. São Paulo: Penguin Companhia. Companhia das Letras, 2010. pp:23-26 (Edição Kindle).

COHEN, J.M. Introdução. In: D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da Vida*. São Paulo: Penguin Companhia. Companhia das Letras, 2010. pp:10-21 (Edição Kindle).

CRUZ, Galindo Diana. Historia de un sujeto ejemplar: Catalina de Erauso, la monja alférez. In: *Cuadernos de Literatura*. V. 14. nº 28, 2010. pp: 156-171.

CRUZ, Juana Inés. *Carta a Sor Filotea de la Cruz*. México: Universidad Autónoma de México, 2012. (Edição Kindle).

D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da Vida*. São Paulo: Penguin Companhia. Companhia das Letras, 2010. (Edição Kindle).

DOLEZEL, Lubomir. *Heterocómica: ficción y mundos posibles*. Tradução de Félix Rodríguez. Madrid: Arco Libros, 1999.

DOUGLASS, William. A. *Prólogo*. In: MENDIETA, Eva. Em busca de Catalina de Erauso: identidades em conflito em la vida de la Monja Alférez. Castelló de la plana: publicacions de la Universitat Jaume I, 2010, pp: 15-17.

EL MOSTRADOR. *Juanita Gallardo: me interesa lo que se dice de otro modo desde el presente*. Santiago, Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2006/01/01/juanita-gallardome-interesa-lo-que-se-dice-de-otro-modo-desde-el-presente/>. Acesso em: 08/10/2022.

ERAUSO, Catalina de. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. 7ª ed. Madrid: Ediciones Catedra, 2018.

ESTEBAN, Ángel. Introducción. In: *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. 7ª ed. Madrid: Ediciones Catedra, 2018. pp. 11-90.

FERRER, Joaquín María. Prólogo. In: *La Monja Alférez, Catalina de Erauso: Viajeras*. Madrid: Bravas Literatas, 2020. pp: 10-32.

GALLARDO, Juanita. *Confesiones de la monja alférez*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

GRACIÁN, Baltasar. *A arte da sabedoria: 300 máximas para entender a natureza humana*. Tradução de Ieda Moriya. Rio de Janeiro: Viva Livros, 2015.

_____. *A arte da prudência*. Tradução de José Viegas Filho. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GUAL, Carlos García. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península, 2002.

HARTOG, François. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Crer em História*. Tradução Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

HATZFELD, Helmunt. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HERRERA, Sara Poot. Apresentação. In: CRUZ, Juana Inés. *Carta a Sor Filotea de la Cruz*. México: Universidad Autónoma de México, 2012, pp: 3-11 (Edição Kindle).

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2ªed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

JÓNSSON, Einar Már. *Le Miroir: naissance d'un genre littéraire*. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 4ªed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LA PLATA, Vicenta Márquez de la. *Damas ilustres en la historia de España*. Espanha: Casiopea, 2018. (Edição do Kindle).

_____. *Mujeres que vistieron de hombre*. Espanha: Casiopea, 2021. (Edição do Kindle).

LIMA, Luiz Costa. A crítica e o controle. In: *O fingidor e o censor: no ancien regime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988. pp. 307-352.

_____. *Mímesis e modernidade: a forma das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. *História. Literatura. Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: ____ *Projeto História*. Tradução de Lúcia Haddad, nº 17, 1998. v.17. pp.63-201.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MALERBA, Jurandir. (org.). Prefácio. In: *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016. pp: 7-14.

MAMMI, Lorenzo. Prefácio. In: AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp: 5-21.

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 2009.

MARIGÓ, Gema Areta. El barroco y sus máscaras: vidas y sucesos de la Monja Alférez. In: *Anuario de estudios americanos*, v. 56, nº 1, 1999. pp: 241-252.

MARTÍNEZ, Carmen Pumar. *Españolas en Indias: mujeres-soldado, adelantadas y gobernadoras*. Anaya: Madrid. 1988.

MARTINS, Maria Clara. *Peregrinação de Egéria: uma narrativa de viagem aos Lugares Santos* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2017, 324 p. ISBN 978-85-7078-519-0

MENDIETA, Eva. *Em busca de Catalina de Erauso: identidades em conflito em la vida de la Monja Alférez*. Castelló de la plana: publicacions de la Universitat Jaume I, 2010.

MERQUIOR, José Guilherme. “Crítica, razão e lírica”. In: _____. *A razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3ª ed. São Paulo: É Realizações, 2013. pp. 187-228.

MILTON, Heloísa Costa. *As histórias da história: retratos literários de Cristóvão Colombo*. 1992. 189f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1992.

MORALES, Belén Castro. Catalina de Erauso, la monja amazona. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ano 26, No. 52, 2000. pp. 227-242.

MUNÁRRIZ, Jesús. *Historia de la Monja Alférez, escrita por ella misma* (apresentação e epílogo). Hiperión: Madrid, 1986.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

PAGANINI, Mateo. La monja alférez, problemáticas de género en el estudio de época. In: *Caracol*, [S. l.], v. 1, n. 8, 2014. pp. 158-176.

PARKER, Jack Horace. “*La monja alférez*” de Juan Pérez de Montalván: comedia americana del siglo XVII. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsf4t5>.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIÑA, Eddie Morales. Brevísima relación de la nueva novela histórica en Chile. *Notas históricas y geográficas*, nº 12, p. 177-190, 2001.

PIZARRO, Mar Langa. *Mujeres de armas tomar*: de la aparente sumisión a la conquista paraguaya y rioplatense. Asunción: Servilibro, 2013.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Leonel Vallandro. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

POUND. Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos; José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

POZUELO, Jose Maria Yvancos. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1994.
_____. *Poética de la ficción* (Teoría de la literatura y literatura comparada) (Spanish Edition) (Locais do Kindle 4637-4638). Síntesis. Edição do Kindle. (1993).
_____. *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Editorial Critica, 2005.

RANKE, Leopold von. Sobre o caráter da ciência histórica. Tradução Julio Bentivoglio. In: MALERBA, Jurandir. *Lições de história*. O caminho da ciência no longo século XIX. Porto Alegre/Rio de Janeiro: EdiPucrs/Editora FGV, 2010. p. 141.

REAL ACADEMIA DE HISTORIA. Erauso, Catalina de. *La monja Alférez*. Alonso Díaz y Ramírez de Guzmán. San Sebastián (Guipúzcoa), 10.II.1592 ant. – Cuitlaxtla (México), 1650. Religiosa dominica (OP), heroína. Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España) (José Ignacio Tellechea Idígoras). Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/6728/catalina-de-erauso>. Acesso em: 05/11/21.

RODRÍGUEZ, Sandra Guadalupe. *Análisis histórico y literario de: vida i sucesos de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso*. Monografía (Trabalho de conclusão de curso em Letras Hispânicas) - Ciências Sociais e Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, p.143. 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Tradução de Fernando Lopes Graça. Introdução de João Gaspar Simões. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

RÜSEN, Jörn. Narração histórica: fundações, tipos, razão. In: MALERBA, J. (org.) *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016. pp. 45-57.

SAIZ, Miguel Romero. *Caballeros de Conquista...Y mujeres de armas tomar: Génesis de la aventura americana*. Madrid: Editorial Edaf, 2021.

SAMOYALT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANABRIA Viejo. Reseña al libro de Beatriz Ferrus Antón y Nuria Girona Fibla: *Vida de Sor Francisca Josefa de Castillo*. Sevilla: Temas Americanistas, 2011, p. 121-124.

SAN MARTÍN, Delia Pizarro. La estirpe de la Quintrala. *Ercilla*, nº3.218 (Santiago, Chile), p. 76, junho, 2003. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-285057.html>. Acesso em 08/10/2022.

SANTOS, Boaventura Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, In: SANTOS, Boaventura Sousa (org.). *Conhecimento Prudente para uma Vida Decente*. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO. César Fernández (Org). *América Latina em sua literatura*. Perspectiva: São Paulo, 1979.

SEGRE, Cesare. La ficción literaria. In: *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

SIMÕES, João Gaspar. Breve Introdução. In: *Confissões*. Tradução de Fernando Lopes Graça. Introdução de João Gaspar Simões. Lisboa: Portugália Editora, 1964, p. 09-11.

SUBIRATS, Eduardo. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. México: Siglo XXI, 1994.

TOPOLSKI, Jerzy. O papel da lógica e da estética na construção de totalidades narrativas na historiografia. In: MALERBA, J. (org.) *História e Narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016. pp. 59-73.

VALLBONA, Rima de. Edição crítica, introdução e notas. In: *Vida i sucesos de la Monja Alférez. Autobiografía atribuida a doña Catalina de Erauso*. Tempe: Arizona University Press, 1992.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Colóquio de Literatura Comparada da Yale University*. Connecticut: 1974.

_____. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2ªed. São Paulo: EDUSP, 2014. pp. 97-116.

ZINNI, Maria. Cuerpo travestido y autobiografía en una biografía colonial. In: *Prototipos, cuerpo, género y escritura (Tomo II)* - (Colección Género escritura y pensamiento). México: Universidad Michoacana de San Nicolas Hidalgo, 2013, pp: 77-95.

ANEXO A - BUSTO DE CATALINA DE ERAUSO EM SÁN SEBASTIÁN



Disponível em: <https://www.santelmomuseoa.eus/atlas/detalle.php?ni=EP-0035&lang=es>

ANEXO B - BUSTO DE CATALINA DE ERAUSO EM ORIZABA (MÉXICO)

Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-58510995>

ANEXO C- CRÍTICA RELATIVA AO LANÇAMENTO DO ROMANCE
HISTÓRICO *CONFESIONES DE LA MONJA ALFÉREZ: LA VERDADERA
HISTORIA DE CATALINA DE ERAUSO*

La monja aventurera

Loreto Rebolledo

Sin duda uno de los periodos más fascinantes y oscuros de la historia americana es la de los primeros años de la conquista y colonización, cuando la violencia se combinó con el asombro, el mandato de evangelización marchó codo a codo con la rapacería y la historia la protagonizaron los más diversos personajes guiados por múltiples intereses. Una particularidad de ese periodo es su marcada impronta masculina. Conquistadores, curas, aventureros, soldados y funcionarios de la Corona eran hombres y ellos escribieron la historia de ese tiempo caótico.

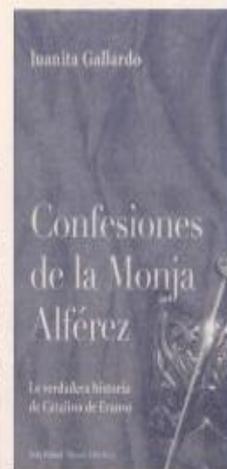
Este escenario de violencia y anarquía originaria, muy bien recreado por Juanita Gallardo, es el espacio en el que transcurre una parte importante de la vida de Catalina de Erauso, conocida como 'la monja Alférez'. A partir de un relato en primera persona, la autora va narrando las aventuras de esta mujer que a los quince años huye del convento, y vestida de hombre pasa a América donde desempeña los más diversos oficios: ayudante de comercio, amanuense, soldado en diferentes guerras, alférez, buen espadachín, jugador y buscapleitos incansable, lo que la lleva a ser apresada en diferentes lugares.

La novela se construye a partir del testimonio escrito por Catalina de Erauso y otras investigaciones realizadas sobre la Monja Alférez, y tiene el mérito de devolvernos a la persona que habitaba detrás de este personaje que la historia rescata por su rareza. Con las libertades que da la novela, en tanto escritura ficcional,

Juanita Gallardo nos introduce en las contradicciones de género de Catalina: su gusto por las ropas bonitas, su miedo inicial a los ratones y la oscuridad nos remiten a su lado femenino; su agresividad y el descontrol que la llevan a matar; en tanto, su afición por el juego y las mujeres dan cuenta de una masculinidad que busca reafirmarse entre los hombres.

Catalina de Erauso, a través de la voz de Juanita Gallardo, intenta mostrar que el hábito sí hace al monje, pero sin dejar de traslucir que entre los pliegues de ese hábito se escapan las paradojas de una persona aprisionada en un cuerpo que no le corresponde. Queda planteada la duda si la Monja Alférez es el primer travestí - en el sentido actual del término - en la historia de América, o solo fue una mujer que se rebeló a los mandatos de género de su época, renunciando a la vida del convento para abrirse a las aventuras y al mundo vistiendo ropas masculinas y actuando como un hombre, única manera de salir del doble cautiverio al que la condenaba la cultura de su época. Estas dimensiones del personaje probablemente no tendrían la misma densidad si la novela hubiese sido escrita por un hombre.

En *Confesiones de la monja Alférez*, la autora nos entrega una novela histórica bien documentada y entretenida, donde un personaje caricaturizado por la historia y transformado en leyenda, cobra humanidad gracias a su esfuerzo por meterse en la piel y no en las ropas de Catalina de Erauso.



Juanita Gallardo
Confesiones de la monja Alférez
La verdadera historia de Catalina de Erauso
Seix Barral
Santiago, 2005
183 páginas

ROMANTE Nº 84 (STGO.) OCT. 2005 pag. 32

Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:265977>

ANEXO D - ENTREVISTA COM JUANITA GALLARDO (ROTA LITERÁRIA)

RUTA LITERARIA DE:



JUANITA GALLARDO

UP, mis primeros años de universitaria, no leí ninguna novela; la militancia y las lecturas serias no dejaban tiempo para frivolidades. Me fui de Chile con una maleta de 17 kilos, entre ellos *Las décimas* de Violeta Parra, los *Antipoemas* de Nicanor, *Cien años de soledad* y *La ciudad y los perros*.

En Freiburg y Berlín, gracias a la nostalgia, retomé el vicio: *La casa verde*, *Doña Flor y sus dos maridos*, *Aguirre príncipe de la libertad*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Sobre héroes y tumbas*, *Los pasos perdidos*, *El reino de este mundo*, *Tres tristes tigres*, *Rayuela*, *El libro de Manuel*, *Todas las sangres* fueron las lecturas que me hicieron creer que los latinoamericanos somos hermanos mellizos. Colombia con sus lecturas y relecturas de todo García Márquez, descubrimiento de Álvaro Mutis, fascinación por *Los pecados de Inés de Hinojosa*, nacimiento de mi hijo y, ante la imposibilidad de restarme del mundo para leer, descubro los cuentos: Borges, Cortázar y mucho Río de La Plata. De regreso a Chile llego al taller de Pía Barros y más cuentos oídos, releídos, escritos.

De los últimos diez años recuerdo con placer *El cuaderno dorado* y casi todo lo de Doris Lessing; *La verdadera historia de Fanny Hill* de Erica Jong; *London* de Edward Rutherfurd; *Las memorias de Adriano* y *Opus Nigrum* (Yourcenar), *El tío Petrus y la conjetura de Goldbach* de Apóstolos Doxiadis; *El corazón a contraluz*, de Patricio Manns; *A sangre fría* (Capote), *El barón rampante* (Calvino), *Camisa limpia* de Guillermo Blanco, *El perfume* (Süskind), *Casandra* de Christa Wolf, *Lo bello y lo triste* de Kawabata. Los libros que más me han marcado son los que, gracias al Café Literario, acabo de terminar: *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez y *El inocente* de Ian McEwan.

El principio fue la voz de mi mamá contándome cuentos para dormir. Después fue la convalecencia de una hepatitis en tiempos en que no había tele: una tarde lluviosa mi papá apareció cargado de revistas, las primeras de mi vida: «El Pato Donald», «La Pequeña Lulú», y un «Pinguino» de contrabando. No adiviné que su hija se haría viciosa: Louise May Alcott con sus *Mujercitas* y *Hombrecitos*; *Sissi* y el descubrimiento de que la vida se acaba al casarse: Sandokán y Verne provocándome un ligero lamento por ser mujer, pero entendí que haber aprendido a leer servía para huir de una realidad insoportable viviendo vidas prestadas y, a menudo, más insoportables que la mía.

Retomé el vicio a los trece años, gracias a la Biblioteca Municipal de Ñuñoa: Lin Yutang, Pearl Buck y Frank Yerby son los autores que recuerdo. De las lecturas obligatorias del colegio disfruté con *Martín Rivas*, *El socio*, *La amortajada* e *Hijo de Ladrón*; todo el resto fue un sufrimiento. Sé que durante los años de la

Int. Revista de Libros
El Mercurio, STGO.
2.1X. 2005 p 8

Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:261943>

ANEXO E - RETRATO DE CATALINA DE ERAUSO POR JUAN VAN DER HAMEN (1626).
FUNDAÇÃO XUXTA (2016)



Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/juan-van-der-hamen/catalina-de-erauso-1626>

ANEXO F - MAPA DAS VIAGENS DE CATALINA DE ERAUSO (1600-1622)



Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Travels_of_Catalina_de_Erauso_1600s_map.svg