

RETRATOS DA SEXUALIDADE:
UMA ANÁLISE DAS OBRAS *LA MONJA ALFÉREZ* DE JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN E *HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA* DE CATALINA DE ERAUSO

Helder Thiago Cordeiro Maia¹

*Dadme otra monja alférez y llenaré de ambigüedad el mundo de los géneros*²

Resumo

Neste trabalho, empreendo uma análise comparativa entre as primeiras obras a narrarem a vida da freira-alferez Catalina de Erauso, mais conhecida como Alonso de Guzmán, com um enfoque maior para as questões de gênero e de sexualidade. São analisados: o primeiro texto sobre o personagem, a peça teatral de Montalbán; a primeira autobiografia publicada, a edição de Ferrer; e o primeiro filme produzido sobre o tema, do diretor Gomez de Muriel.

Palavras-chave: Literatura comparada. Estudos de gênero. Catalina de Erauso.

Abstract

In this paper, I undertake a comparative analysis of the first pieces to narrate the life of the nun-alferez Catalina Erauso, better known as Alonso de Guzman, with a special focus on issues of gender and sexuality. Here I analyze: the first text to address the character, the play of Montalbán, the first published autobiography, Ferrer's edition, and the first film produced on the subject by director Gomez de Muriel

Keywords: Comparative literature. Gender studies. Catalina de Erauso.

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense; Graduação em Letras Vernáculas e Espanhol, pela Universidade Federal da Bahia (2011), e Direito, pela Universidade Católica do Salvador (2006). Pesquisador voluntário do grupo Cultura e Sexualidade (CUS), vinculado à Universidade Federal da Bahia e orientando de Lívia Maria de Freitas Reis.

² Esta frase é uma paródia do que teria sido dito pelo Papa ao perdoar o “travestimento” de Catalina de Erauso/Alonso de Guzmán e ao permitir que ele continuasse a se apresentar como homem. A frase original “*Dadme otra monja alférez y le concederé lo mismo*”, publicada no livro *Catalina de Erauso, la Monja Alférez* (1968, p. 70), de Luis de Castresana, seria uma resposta do sumo pontífice ao ser questionado por um bispo sobre o perdão oferecido a Alonso.

No início do século XVII, uma “mulher”, de aproximadamente 15 anos – hoje a chamaríamos de adolescente –, “travestida” de homem ousou fugir de um convento no qual havia sido internada desde os quatro anos de idade, para se tornar um dos mais valentes e sanguinários soldados do Império Espanhol nas Américas. Uma história de vida fortemente marcada pela violência e pela transgressão dos papéis de gênero, que ganhou repercussão em toda a Colônia Espanhola chegando à Metrópole e, por fim, ao Vaticano e que, estranhamente, passou incólume pela Inquisição Espanhola.

A vida e a história de Catalina de Erauso, a Freira Alférez, ou melhor, de Alonso de Guzmán, nome que adotou na maior parte da sua vida adulta, mesmo que praticamente desconhecida atualmente, ganhou seu primeiro relato ainda durante a sua vida pelas mãos do escritor barroco Juan Pérez de Montalbán, em 1625, um ano após o seu retorno à Espanha. Mas foi somente no começo do século XIX, em 1829, que foi publicada a sua autobiografia, pelo editor Joaquín Maria de Ferrer, ilustrada com notas, documentos oficiais e gravuras que atestavam a vida e as aventuras da jovem freira-soldado.

As façanhas de Alonso/Catalina também estão narradas por mais de quatorze outros escritores, dentre os quais Thomas de Quincey (1972) Luis de Castresana (1968), Carlos Coello (1875). Além disto, esta história também foi filmada para o cinema em duas oportunidades, por Emílio Gomez Muriel, em 1944 e Javier Aguirre, em 1986. Em vida, foi pintada por Francisco Pacheco, em 1630, e por Francisco Crescensio, em 1626, obra infelizmente ainda não encontrada, e, no século XX, foi retratada por José Luiz Villar, em 1941. Sua imagem também aparece em gravuras anônimas desde o século XVII.

Neste artigo, faremos uma análise comparativa entre as primeiras obras sobre a figura de Alonso – o texto de Pérez de Montalbán e a autobiografia de Alonso publicada por Joaquín de Ferrer – com especial atenção para as questões de expressão de gênero e de sexualidade e, também, observaremos qual a importância das descrições físicas e dos retratos pintados nas duas obras. Para isto, apresentaremos uma contextualização de ambos os escritores, uma apresentação dos quadros pintados sobre a personagem e, por fim, algumas considerações sobre o primeiro filme que também narrou a história de Alonso/Catalina, dirigido por Emílio Gomez Muriel.

Optamos neste artigo por nomear Catalina, a partir de agora, somente no masculino, respeitando seu nome social de Alonso de Guzmán, valorizando, assim, a expressão de

gênero que assumiu durante a maior parte da vida adulta até à sua morte, tendo, inclusive, recebido a aquiescência para sua condição pelas duas maiores autoridades da sua época: o papa Urbano XVIII e o rei Felipe IV.

1 AS OBRAS E OS ESCRITORES

1.1 LA MONJA ALFÉREZ: JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN

Juan Pérez de Montalbán nasceu em 1602, em Madri, em pleno Século de Ouro das letras espanholas, e morreu aos trinta e seis anos com uma longa lista de livros publicados. Obteve reconhecimento do público leitor ainda em vida e livros como *Sucessos e prodígios de amor*, de 1625, e *Para todos*, de 1632, tiveram sucessivas reimpressões em curtos espaços de tempo: o primeiro ganhou oito edições ainda no século XVII e o segundo alcançou a marca de seis edições em apenas dois anos, de acordo com o Dicionário de Literatura Espanhola (1964).

Montalbán estudou na Universidade de Alcalá de Henares, graduou-se Bacharel em Humanidades aos dezoito anos e obteve o Doutorado em Teologia aos vinte três anos. Por causa destes títulos, tornou-se sacerdote, trabalhando, mais tarde, como tabelião da Santa Inquisição Espanhola, o que não o impediu de escrever sobre temas espinhosos para a Inquisição Espanhola como o incesto (*La mayor confusión*, de 1626) e a transgeneridade (*La Monja Alférez*, de 1625), por exemplo, e, mesmo assim, foi considerado como um dos mais importantes dramaturgos do século XVII, como atesta o livro *Teatro Español de la A a la Z* (2005).

Filho de Alonso Pérez, editor dos livros de Lope de Vega, tornou-se o discípulo principal de Lope que o conheceu ainda pequeno e lhe dedicou o livro *La Francesilla*, em 1620. Foi graças à sua ajuda que Montalbán estreou no teatro aos dezessete anos com a comédia *Morrer e dissimular*, em 1619. Por conta deste apadrinhamento, circularam boatos de que o livro *El Orfeo de la lengua castellana*, de 1624, dedicado à poetisa portuguesa dona Bernarda Ferreira de la Cerda, teria sido escrito verdadeiramente pelo mestre e não pelo discípulo.

Montalbán foi o autor da primeira biografia sobre Lope, o livro *Fama postuma*, de 1636. A influência de Lope sobre sua vida e obra era tão grande que somente três anos após a morte de Lope, morre Montalbán, após um grave processo de deterioração intelectual que o havia levado à loucura.

O discípulo de Lope também foi amigo de outros grandes escritores do Século de Ouro Espanhol como Tirso de Molina, Calderón de la Barca e Francisco Medrano, e tinha como principal adversário o escritor Francisco de Quevedo, que o ridicularizou em muitas obras. Montalbán também revidou literariamente e escreveu o livro *Perinola*, em 1629, como uma grande sátira à figura de Quevedo. Esta rixa remontava verdadeiramente ao pai do primeiro, que era acusado por Quevedo de ter falsificado um dos seus livros, *El buscón*.

Montalbán criou a comédia teatral sobre a vida de Alonso de Guzmán com ele ainda em vida, coincidindo a sua publicação com a volta deste para a Espanha, o que atesta que a história de Alonso já era muito conhecida antes mesmo da sua chegada à Península Ibérica, como sugere Angél Esteban (2002, p. 11). A fama de Alonso seria tão grande, segundo este crítico, que meses após retornar à Espanha, no começo de 1626, foi recebido como homem, por Felipe IV, que lhe concedeu uma pensão vitalícia por serviços prestados à Coroa, e, meses mais tarde, foi recebido também como homem pelo papa Urbano XVIII, que lhe permitiu continuar a adotar o gênero masculino, além de tê-lo nomeado cidadão de honra de Roma. Segundo De Laso (1960, p. 35), personagem e escritor possivelmente se conheceram em La Coruña, fato que talvez justifique a extrema coincidência entre as obras de Montalbán e do próprio Alonso de Guzmán.

A presença de “mulheres travestidas”, como relata Esteban (2002, p. 51), era um recurso literário muito utilizado pela maioria dos autores do século XVII, já que tal fato oferecia aos escritores uma alta gama de possibilidades estéticas, humorísticas e dramáticas: Lope de Vega, por exemplo, escreveu os livros *La varona castellana*, em 1604, e *Las mujeres sin hombres*, em 1621, além de publicar o livro *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, em 1609, no qual afirma que “o travestimento da mulher em geral agrada muito aos leitores”, tendo, inclusive, algumas atrizes do Século de Ouro ficado conhecidas por desempenharem papéis masculinos.

Esteban (2002, p. 48), citando Rudolf Dekker e Lotte van de Pol, no livro *The tradition of female transvestism in early modern Europe*, relata a documentação de mais de

cem casos reais de “mulheres travestidas” anteriores ao século XVIII, sendo frequente, segundo os mesmos, encontrar, entre os mortos de guerras, “mulheres travestidas”. Na hispano-americana, poderíamos citar, por exemplo: Rafaela Angela, pajem do duque de Medinaceli; Maria Leocadia Alvarez, que viveu em Buenos Aires sob o nome de Antonio de Ita e foi pajem do bispo Manuel de Azamor y Ramírez; Isabel de Guevara, que também viveu na América; Isabel Barreto, que liderou uma expedição marítima como homem às Filipinas, entre outras. Outros nomes de “mulheres travestidas” também aparecem, segundo o mesmo, no livro *Jardin de las nobles doncellas* escrito por Isabel, A Católica.

Não obstante, o texto de Montalbán se diferencia dessa tradição por fazer de um caso de transgeneridade o personagem principal de uma peça teatral, já que estes geralmente eram personagens secundários sujeitos, quase sempre, à burla. Além disto, ele o humaniza, apresentando os seus dramas e as suas aventuras, não fazendo dele apenas um objeto de escárnio e sim um sujeito com desejos e ações. Nesta obra, o “travestimento” supera o papel jocoso ou superficial que possui em muitas das comédias do Século de Ouro. Montalbán também não moraliza nem julga o personagem, ao contrário, apresenta um retrato de bravura que reconfigura, na história da literatura, ainda que sob a égide da excepcionalidade, a presença de corpos não normalizados.

Chama a atenção que essa situação, considerada anormal, transgressora e pecaminosa para a Inquisição e para a sociedade espanhola, inclusive proibida de aparecer em teatro, conforme o Conselho de Teólogos, sob a acusação de “acender os corações de mortal concupiscência”, segundo Esteban (2002, p. 47), não produziu rechaço social ao personagem nem grandes problemas com as autoridades eclesiásticas e, ainda que a peça não tenha alcançado o grande êxito de outras obras de Montalbán, não deixou de ser representada e obteve grande sucesso em cena. A peça teatral apresenta um final bastante aberto, já que termina com a chegada de Alonso à Espanha. Desta forma, o autor sugere que poderá escrever uma continuação a partir de novos acontecimentos. Lamentavelmente, esta continuação não foi escrita.

1.2 HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA – CATALINA DE ERAUSO

A autobiografia de Alonso de Guzmán foi publicada pela primeira vez em 1829, pelo editor de curiosidades Joaquín Maria de Ferrer. Entretanto, a autoria da obra ainda é questionada por alguns estudiosos, ainda que a maior parte dos fatos narrados realmente coincida cronologicamente com documentos encontrados posteriormente. Mas, se ainda pairam incertezas sobre a autenticidade da obra, não restam dúvidas de que esta foi escrita na época em que viveu Alonso, principalmente por conta da riqueza das descrições topográficas, políticas e historiográficas. Além disso, segundo Esteban (2002, p. 26), Alonso teria entregue ao editor Bernardino de Guzmán, em 1625, em Madri, de acordo com documentos cartoriais encontrados posteriormente, um manuscrito para publicação no qual narrava a sua história.

A obra de Alonso seria, conforme análise de Esteban (2002, p. 20), uma narração autobiográfica combinada com materiais próprios de livros de viagens da época com um estilo picaresco, também muito comum no Século de Ouro Hispânico, sendo o personagem o típico herói masculino que configuraria a narrativa do século XIX e que apresentava as seguintes características: fuga do entorno familiar e social por motivos pessoais, desejo de autorrealização, serviços prestados a vários senhores, participação em aventuras e brigas de rua, guerras, lances de honra, ocultamento do passado e busca de uma identidade.

O gênero autobiográfico, entretanto, pertence à tradição da escrita feminina anterior ao século XVIII quando muitas mulheres, em contextos religiosos, ascenderam à educação e utilizaram o tom autobiográfico confessional como um exercício de asceses, segundo Esteban (2002, p. 56). Este gênero, contudo, não gozava de valor literário nem histórico, sendo desvalorizado por teólogos, que viam neste exercício somente a vaidade do escritor que o distanciava da vida plenamente cristã; somente no século XX estas obras passaram a ser valorizadas literariamente, além de serem hoje entendidas como importantes testemunhos históricos.

Contudo, no texto de Alonso, não encontramos quase nenhuma introspecção, tão comum às autobiografias femininas; os eventos são expostos sem muitos detalhes sentimentais, aproximando-se mais dos relatos soldadescos que eram escritos para

demonstrar a valentia e a masculinidade do autor através de conquistas militares. Dentro do gênero picaresco da obra, como afirma Rutter-Jensen (2007, p. 88), Alonso se burla dos outros ao afirmar, através da sua narrativa, que “é mais homem que muitos dos outros homens presentes na sua vida”.

Na obra de Alonso, que estava destinada, principalmente, a conseguir os benefícios do rei Felipe IV e do papa Urbano XVIII, a sexualidade aparece apenas sugerida, mas nunca explicitada, visto que era necessário eleger apenas informações convenientes ao que ele planejava conseguir com sua narrativa: o perdão papal e a pensão estatal. O registro de relações amorosas/sexuais é marcado pela fuga, já que presenciamos o personagem paquerando mulheres e fugindo destas amantes no momento de consumir o ato sexual.

Segundo Esteban (2002, p. 74), o texto deveria inspirar, nos seus dois leitores principais, a necessidade de se fazer justiça. Desta forma, o autor, habilmente, manejou os elementos que deveriam ser destacados (a virgindade, a integridade da fé católica, a defesa da coroa, a honra pessoal) e quais deveriam aparecer apenas subentendidos (a sexualidade). Mesmo assim, o autor não apela para um padrão de normalidade da sua conduta, não apagando, portanto, vestígios de possíveis relações com outras mulheres. Como consequência, as relações sexuais aparecem sugeridas em quase todo o livro, especialmente no Capítulo V.

Na obra, Alonso/Catalina, alternando entre o uso do masculino e do feminino, relata e explica: as motivações para a fuga do convento aos quinze anos de idade (2002, p. 94); a necessidade de uma vida independente que o leva à América Espanhola como homem, lugar onde ele poderia passar despercebido, atuando com uma liberdade que lhe estava negada enquanto mulher, na Península Ibérica (2002, p. 96); o processo de travestimento, que inclui a mudança de roupas e um corte de cabelo; não consta neste livro mas sabe-se que também fez um tratamento para que não crescessem os seios (2002, p. 95); o alistamento em vários exércitos diferentes; as paqueras com mulheres (2002, p. 109, 113, 123); a busca empreendida pelo seu irmão, a pedido do pai, com a ajuda de um retrato enviado da Espanha (2002, p. 156); a morte deste pelas mãos do próprio Alonso (2002, p. 117); as peregrinações por cidades espanholas e americanas; as prisões e as jogatinas (2002, p. 103); as violências, as guerras de conquista e os genocídios de indígenas (2002, p. 114, 125); as bebedeiras, jogatinas e brigas de rua (2002, p. 128, 133); a conquista do título de

alférez por sua valentia em guerra; a condenação à morte e a confissão da sua condição a um bispo local que o salva da morte (2002, p. 153, 160); a fama alcançada por sua história tanto na América como na Espanha (2002, p. 161, 162, 168); terminando a obra com o encontro com o papa (2002, p. 173).

2 O RETRATO E AS DESCRIÇÕES DE CATALINA DE ERAUSO

2.1 NA OBRA DE PÉREZ DE MONTALBÁN

Na obra de Montalbán, contrariamente às obras barrocas, não há muitas descrições físicas de nenhuma das personagens; sobre Alonso, as únicas observações são sobre sua jovialidade, que encanta a muitas mulheres, e sua falta de barba, que ocasiona questionamentos por outras personagens. Assim, as descrições físicas não são importantes nem muito relevantes nesta obra de Montalbán, seja para manter o mistério sobre a figura de Alonso seja para evitar descrições que poderiam servir ao riso abjeto dos leitores/espectadores.

Um exemplo dessas descrições ocorre quando Machín, criado de Alonso, o questiona sobre a falta de barba após um sumiço de três anos: “*Con un palmo de bigote te imaginaba y ¿te vienes tras la ausencia de tres años calvo de barba?*” (2012, p. 57). Estes constantes questionamentos levantados por Machín são sempre desclassificados por Alonso, que não revela nem explica ao criado a sua falta de barba, respondendo sempre evasivamente; por exemplo: “*¿No has visto un hombre sin barbas?*” (2012, p. 99).

Sobre a importância da pintura e dos retratos nesta comédia, percebemos que, assim como em outros textos literários barrocos, a obra plástica é utilizada como uma forma de se fazer conhecer. Neste livro, um retrato pintado de Catalina é enviado, por seu pai, a Miguel, irmão de Alonso, para que este possa encontrá-lo, já que Miguel havia deixado a Espanha quando Alonso ainda era uma criança. Obviamente, o pai alerta Miguel para o fato de Alonso ter deixado a Espanha como homem.

O retrato assim aparece como didascália explícita na página 16 e implícita nas páginas 20, 32 e 46, confirmando, portanto, a importância do retrato para fazer conhecer a alguém que não mais se reconhece ou alguém que ainda vai se conhecer.

2.2 NA OBRA DE CATALINA DE ERAUSO

Na autobiografia de Alonso, igualmente encontramos poucas referências a descrições físicas das personagens, deparando-nos, como no texto de Montalbán, apenas com questionamentos sobre a jovialidade de Alonso, que também atrai muitas mulheres e a sua falta de barba; até mesmo a descrição das mudanças de expressão de gênero são feitas com frases muito curtas e pouco descritivas, por exemplo: “*Cortéme el cabelo y echélo por ahí*” (2002, p. 95).

A falta das descrições físicas nesta obra se justifica pelo próprio gênero literário em que está escrita seja se a entendermos como uma autobiografia de ascetes, onde as descrições físicas pessoais não deveriam aparecer para evitar a vaidade, seja se a entendemos como um relato soldadesco, onde as descrições mais valorizadas são as de guerra, de valentia e de conquistas militares e não as descrições físicas pessoais.

Quanto à utilização de retratos, este também aparece como uma forma utilizada para se reconhecer Alonso, mas em uma circunstância distinta do texto de Montalbán. Na autobiografia, o retrato é utilizado pelas autoridades locais para reconhecer um criminoso que havia matado o Novo Cid em Cuzco.

Ao presenciar a posse do retrato nas mãos de autoridades que o buscavam – neste caso, trata-se do retrato de um homem, contrariamente ao retrato do texto de Montalbán que era o retrato de uma mulher – Alonso tenta fugir, para não ser reconhecido pelo crime, conforme descrito na seguinte cena: “*y él volvió el rostro y me miró, y sacó un papel y mirólo, y volvióme a mirar, y vi luego partir el alguacil y un negro hacia mí*” (2002, p. 56).

2.3 OUTROS RETRATOS

Se as duas obras não apresentam, com riqueza de detalhes, as descrições físicas de Alonso, os retratos pintados sobre o mesmo ainda em vida podem ser utilizados como uma forma de se conhecer o personagem. Assim, a pintura nos deixou algumas obras, que tão ao gosto do barroco, nos permite conhecer a figura de Alonso.

Francisco Pachecho, mestre e sogro de Diego Velásquez, que o conheceu em Roma, pintou, em 1630, o retrato de Alonso de Guzmán e Jean Claude Fauchery, que também

pintou quadros sobre Dom Quixote, o retratou em 1829, tendo feito, em verdade, quase uma cópia do quadro de Pacheco.



Mais recentemente, José Luiz Villar, em 1941, também retratou Alonso, contudo, em trajes militares. Para esta obra, ele, possivelmente, utilizou as descrições da carta de Pedro de la Valle.



Exceto os retratos de Pachecho e o de Crescensio, que ainda se encontra perdido, todas os demais foram feitos a partir das obras literárias e de outros documentos posteriormente encontrados sobre a vida de Alonso. Um destes relatos, que pode ter servido como descrição para os outros quadros, foi dado por Pedro de La Valle em carta a Mario Schipano, em 1626, que, logo após ter conhecido Alonso, em 5 de julho do mesmo ano, assim o descreve, conforme relata Esteban:

Ella es de estatura grande y abultada para mujer, bien que por ella no parezca no ser hombre. No tiene pechos; que desde muy muchacha me dijo haber hecho no sé qué remedio para secarlos y quedar llanos [...]. De rostro no es fea, pero no hermosa, y se le reconoce estar algún maltratada, per no de mucha edad. Los cabellos son negros y cortos como de hombre, con un poco de melana como hoy se usa. En efecto parece más capón que mujer. Viste de hombre a la española: trae la espada bien ceñida, y así la vida: la cabeza un poco agobiada, más de soldado valiente que de cortesano y de vida amorosa. (2002, p. 60)

2.4 O RETRATO CINEMATOGRAFICO DE EMÍLIO GOMEZ DE MURIEL

“La Monja Alférez”, obra cinematográfica de Emílio Gomez de Muriel, cineasta mexicano que estreou em 1944, é a primeira cinebiografia sobre Alonso de Guzmán, estando a obra centrada, em grande parte, nas aventuras do personagem no vice-reinado do Perú, apesar de recorrer à vida do mesmo na Espanha para justificar algumas das suas atitudes durante a vida adulta.

O filme se propõe a transpor para a tela cinematográfica a vida do famoso personagem; contudo, presenciamos nesta película uma narrativa que higieniza e normaliza a personagem ao colocar a transgeneridade como uma condição temporária, além de envolver a personagem em um amor com outro homem que termina por devolver à Alonso uma expressão de gênero feminina.

De fato, a transgeneridade de Alónso de Guzmán não foi nem tão circunstancial nem tão temporária assim, já que, mesmo recebendo uma pensão do governo e sendo perdoado pelo papa, ele continuou se apresentando como homem até a sua morte, aos cinquenta anos, no México. Além disto, não existe nem no texto de Montalbán nem na sua autobiografia qualquer sugestão de envolvimento amoroso/sexual com outro homem; ao

contrário, encontramos, nas duas obras, por mais de uma vez, a sugestão de amores e encontros sexuais com mulheres. Assim, o que se encontra no filme de Muriel, mais do que uma releitura da vida de Alonso de Guzmán, é uma falsificação da história com o intuito de incorporar o personagem à tradição dos conquistadores pelo viés da normalidade.

No primeiro flashback do filme, o diretor inventa uma relação familiar para Alonso que serve para justificar a transgeneridade, os hábitos masculinos do personagem e as motivações para a sua ida às colônias espanholas, recorrendo, para isto, a estórias que não só não estão descritas por nenhuma das outras obras como as contradizem.

Os hábitos masculinos de montaria e de luta, por exemplo, são ensinados pelo pai do mesmo a uma criança que aparenta ter aproximadamente dez anos. Trata-se de uma mudança grave para uma obra que se pretende biográfica já que, segundo documentos apresentados desde a primeira edição da autobiografia, Alonso foi colocado no convento aos quatro anos de idade.

Da mesma forma, a tia, Dona Ursula no filme, convive com a personagem na casa paterna, enquanto nas outras obras sabemos que ela é a reclusa madre superiora do convento onde é internado Alonso. Entretanto, na obra de Muriel, ela é descrita como a grande responsável pela fuga de Alonso, já que após a morte do pai do mesmo, ela o aprisiona em um convento com o intuito de roubar a herança dele. Além disto, sorrateiramente, D. Ursula arma um plano para casar a sua filha Beatriz com um rico nobre que também seria o suposto grande amor de infância de Alonso, o alférez Don Juan.

Essas duas releituras citadas acima servem para retirar a bravura de Alonso, colocando uma questão familiar como a causa do deslocamento para a América Espanhola, além de justificar os traços masculinos da personagem a partir de uma criação paterna equivocada, que é, inclusive, questionada pela própria D. Ursula.

Assim, a primeira motivação de Alonso para fugir do convento é a notícia de que seu grande amor D. Juan irá se casar. Para impedir tal situação, Alonso foge para recuperar sua herança e seu amor, afastando definitivamente a tia e a prima da sua vida. Esta decisão é tomada principalmente a partir da confissão de um dos empregados da casa dos Erausos sobre os planos de D. Ursula.

No filme, é a tia e não o pai que envia um homem para que não só encontre Alonso, mas para que também o mate. Este personagem é apresentado como um trapalhão que termina por se tornar empregado de Alonso sem saber que é a ele a que deve matar.

O diretor opera ainda outra mudança, ao colocar um colar com o brasão da família Erauso como o meio para encontrar Alonso, afastando, assim, a importância do retrato para a identificação das pessoas, como está presente na obra de Montalbán e, também, na biografia.

De igual forma, todas as aventuras e títulos militares conquistados por Alonso, segundo os outros dois textos, são transferidos, no filme, para a figura de D. Juan, que passa a funcionar, nesta narrativa, como um duplo de Alonso. Assim, é ele que se torna alférez e não Alonso. A valentia e o caráter colonizador deste não passam então de uma necessidade de autodefesa e de uma obrigação moral de recuperar a herança familiar e o amor da sua vida.

Por fim, ao ser preso e após confessar ao bispo o seu “travestimento”, Alonso é libertado da forca por D. Juan e por seu empregado, em uma cena extremamente romântica, onde Alonso passa a ocupar um papel feminino de vítima a ser resgatada e D. Juan de herói romântico, masculino e valente.

Após a fuga, Alonso volta a vestir roupas femininas demonstrando grande contentamento, ao contrário das outras narrativas, assim como D. Juan e o empregado se vestem de mulheres para fugirem para a Espanha. Esta é uma cena de “grande comicidade” no filme, onde a travestilidade é utilizada como uma forma de provocar risos nos espectadores, retirando, assim, toda a carga dramática e dolorosa de tal gesto, além de menosprezar a experiência trans de Alonso.

Ao voltar para casa, para recuperar seus bens, agora como mulher, D. Juan o reconhece e eles se beijam. Esta é uma cena de autêntico final feliz romântico, onde o amor é mostrado como o único sentimento capaz de superar as injustiças humanas. Final feliz com um tom moralizante e homofóbico, indubitavelmente, já que o empregado, ao presenciar o beijo de Alonso o qual ele julga ser um homem vestido de mulher, com D. Juan, faz uma expressão cômica e homofóbica onde o riso é de abjeção diante da cena, já que ele entende aquele beijo, por desconhecer a “verdadeira” história de Alonso, como um beijo entre dois homens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É um fato que a transgeneridade de Alonso não é simplesmente exterior e passageira, como nos lembra Esteban (2002, p. 61): trata-se de uma opção fundamental na vida deste. A nova expressão de gênero não serve somente para sair de uma situação embaraçosa ou para fugir sem ser reconhecido ou, quem sabe, para fugir de hipotéticos perseguidores, porque, se assim fosse, após a aquiescência do papa e do rei voltaria Alonso a se apresentar como mulher e não o fez. Alonso, ao contrário, decidiu buscar uma identidade pessoal cruzando fronteiras continentais e de gênero e, para isto, se submeteu, inclusive, a um tratamento para que seus seios não crescessem como testemunha Pedro de la Valle em carta, logo após conhecê-lo.

No tiene pechos; que desde muy muchacha me dijo haber hecho no sé qué remedio para secarlos y quedar llanos, como le quedaron: el cual fue un emplasto que le dio un Italiano, que cuando se lo puso le causó gran dolor; pero después sin hacerle otro mal, ni mal tratamiento surtió el efecto. (ESTEBAN, 2002, p. 60).

Entretanto, segundo De Laso (1960, p. 17), teria sido uma índia mexicana e não um italiano o responsável por colocar compressas de ervas no busto de Alonso para evitar, assim, o crescimento dos seios. Não obstante, se restam dúvidas sobre quem teria realizado o tratamento, nenhuma incerteza há sobre a utilização deste recurso por Alonso.

Ao morrer como homem, aos cinquenta anos, no México, Alonso confirma que sua masculinidade não era transitória, não era um disfarce nem uma atuação, mas um testemunho de “uma exitosa operação de troca de gênero”, como lembra Rutter-Jensen (2007, p. 90).

Apesar disto, é preciso separar a expressão de gênero de Alonso da orientação e das suas práticas sexuais. Na autobiografia, por exemplo, onde o autor buscava atingir fins bem específicos, existe um controle das expressões de gênero através do apagamento das mudanças corporais efetuadas por Alonso, e um controle da sexualidade, onde Alonso se utiliza de uma suposta virgindade para evitar maiores condenações, já que a pederastia, assim era entendido, tradicionalmente, pela Inquisição, casos como o de Alonso, era

motivo, por si só, para levá-lo à fogueira, diferentemente de uma transgeneridade assexuada, como se apresenta no texto autobiográfico e na peça teatral.

Rutter-Jensen (2007, p. 93) acrescenta que seria impossível determinar hoje se Alonso realmente teve ou não encontros sexuais, mas “a crença na castidade dele enquanto mulher foi um dos elementos que o permitiu ser aceito”. Sem dúvida, esta aceitação passa por uma não expressão sexual, ficando Alonso em um ponto intermediário entre os tradicionais papéis de gênero que desempenhava: o soldado hiper-sexualizado e a freira casta, um ponto ambíguo de onde ele consegue assegurar a sua existência e sobrevivência.

Monsalve (2010), citando o historiador Wayne Meeks, acrescenta que a popularidade que gozavam as histórias das “mulheres travestis” se baseavam no fato de que estas representavam o ideal de assexualidade primordial para o cristianismo ascético. Estas mulheres, sejam santas ou guerreiras, se transformavam, supostamente, em eunucos, como estratégia de sobrevivência. Alonso, por exemplo, segundo sua autobiografia, só pôde ter garantida a proteção da Igreja Católica após um exame realizado ainda na América Espanhola que “constatou ser mulher e principalmente virgem”. Foi somente nesta condição que ele se tornou protegido do bispo, sendo perdoado e, posteriormente, enviado à Espanha.

Deste modo, entende-se a necessidade de obliterar a sexualidade de Alonso na sua autobiografia, já que o texto estava destinado a conseguir determinados benefícios. Segundo Esteban (2002, p. 67), Alonso nunca sofreu com denúncias de transgressão sexual e talvez isto tenha, inclusive, garantido a sua própria sobrevivência. Para Monsalve (2010), citando Adrien Martin, é sua condição de virgem que o exime, efetivamente, de receber a pena correspondente às suas várias transgressões.

Rutter-Jensen (2007, p. 91) acrescenta, à virgindade, o cruzamento de outras questões, como a raça vasca e a classe alta, como elementos que não só possibilitaram a Alonso sobreviver à Inquisição, mas que propiciaram a garantia de benefícios do papa e do rei. Especialmente a descendência vasca o exonera de muitos problemas com a Igreja como está narrado pelo próprio autor na sua biografia.

Por fim, não restam dúvidas de que a virilidade pareceu sempre gozar de prestígio, ainda que em “mulheres travestidas”. De forma completamente diferente, “homens

travestidos” eram histórias inenarráveis, pois, de acordo com um ideal machista e católico, a feminilidade sempre foi apresentada como um sinal de vergonha.

REFERÊNCIAS

BERRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.

CASTRESANA, Luís. *Catalina de Erauso, la monja alférez*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1968.

DE LASO, Sara Jarpa. *La monja alférez*. Santiago de Chile: Editorial del Pacifico, 1960.

ESTEBAN, Ángel. Introducción. In: ERAUSO, Catalina. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Madrid: Cátedra, 2002.

ERAUSO, Catalina. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Madrid: Cátedra, 2002.

HUERTA, Javier; PERAL, Emilio; URZAIZ, Héctor. *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.

MONSALVE, Vitor Rocha. *Cuerpos disidentes y travestismo en América Colonial: Catalina de Erauso o la disputa por la identidad*. Disponível em: <<http://historiasnefandas.wordpress.com/2010/05/23/cuerpos-disidentes-y-travestismo-en-america-colonial-catalina-de-erauso-o-la-disputa-por-la-identidad/>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

MONTALBÁN, Juan Pérez. *La Monja Alférez*. Barcelona: Red, 2012.

RUTTER-JENSE, Chloe. La transformación transatlántica de la monja alférez. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 28, p. 86-95, dic. 2007.

VV. AA. *Diccionario de Literatura Española*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.