

DO MITO AO ARQUÉTIPO, DO ARQUÉTIPO AO ESTEREÓTIPO: A SOBREVIVÊNCIA DO ANDRÓGINO EM FIGURAÇÕES MODERNAS DO MASCULINO NA CENA PERFORMATIVA

Palavras-chave: teatro; masculinidade; androginia; mito; arquétipo; estereótipo; dandy; D. Juan; travesti; tipologia mínima e categorias artísticas; género; performatividade e contingência.

1. Os «estudos masculinos» e *queer* e os «*men's movements*», com crescente visibilidade a partir da década de 90, sobretudo nos países anglo-americanos e do norte da Europa, constituem um campo de combate ideológico fortemente marcado, contra ou a favor, pela herança teórica dos estudos feministas (Beauvoir, Kristeva, Cixous, Butler, Irigaray, De Lauretis, Naomi Wolf ou, entre outras, a radical essencialista Mary Dale). São diferentes e variadas as inscrições teóricas ou ideológicas destes movimentos. Com efeito, alguns encontram-se mais próximos do pensamento arquetípico junguiano – como é o caso da reaccionária teoria psicológica assente na convicção da existência de uma «masculinidade essencial» ou de um «homem profundo» como a defendida pelo poeta e fundador do **Movimento Mitopoético**, Robert Bly (cf. *Iron John: A Book About Men*) –, outros das teorias fundadas na convicção de que as identidades (sejam ou não as identidades sexuais) são um mero ponto de partida ou um processo de construção social de género (como defende Ed Cohen na antologia *Engendering Men*) na linha de Teresa de Lauretis. Existem, ainda, perspectivas teóricas mais empenhadas na militância política (glbt, raça e género ou classe e género, entre outros). Do ponto de vista da orientação sexual, como sublinha o *Dicionário da Crítica Feminista*, os estudos sobre a masculinidade assentam no “trinómio heterossexualidade/homossexualidade/bissexualidade e [o que] constitui desde logo o fermento de diferentes masculinidades. . .” (entrada “Masculinidade”, p. 123)

Quaisquer que sejam, porém, as orientações filosófico-ideológicas, os estudos sobre o masculino permitem-nos consciencializar quanto as diferentes representações da masculinidade assentam, como as de feminilidade, num **paradigma hegemónico** (cf. Connell) e quanto a «masculinidade» é, também, a par das ideias de género, sexo ou raça, uma construção sócio-cultural marcada pela **performatividade** e pela **contingência** (cf. Garber). O que sublinha a **fluidez** e **mutabilidade** destes fenómenos transculturais.

Nesta comunicação, apresentarei três casos de actualização do mito do andrógino -- a personagem D. Juan, o dandy e o dandy-andrógino das *otokoyaku* -- que ilustram graus diversos de construção do masculino no teatro e no cinema e na literatura.

2. No teatro, no cinema, na literatura e nas artes em geral, ao longo dos tempos, a **encenação da masculinidade** e as representações do corpo masculino vêm obedecendo a padrões que reflectem, em cada momento histórico e em cada geografia, não só os pontos de vista privados dos autores mas igualmente, explícita ou implicitamente, o modo como as comunidades a que estes pertencem aceitam debater o problema das identidades e das relações entre géneros. Do ponto de vista sociológico, como observa R. W. Connel (1995), “a relação entre o corpo e as práticas sociais é [. . .] uma questão crucial para a teorização do género [. . .] (p. 64; tradução minha), já que o corpo, como sublinha o mesmo autor, está implicado em todas as práticas sociais e é, em si mesmo, sujeito [e objecto] de prática social. (cf. pp. 77-78).

O drama e o teatro modernos tornaram-se lugares de mostraçãõ do **corpo, o elemento mais perigoso e mais poderoso das artes performativas** (cf. Clum, p. 4), em virtude do corpo exposto, e sobretudo nu, conter uma grande carga emocional e ser potencialmente subversivo (cf. Margaret Walters cit. in Clum, p. 21). Herbert Blau prefere dizer que “[a] capacidade erótica do teatro não é de somenos importância. Está ali, naqueles corpos.” (cit. in Clum, p. 3; tradução minha). Aliás, nas representações do corpo, **na iconização do corpo**, no quadro das práticas culturais, o corpo alcançou no decurso do século XX “uma tal saturaçãõ simbólica que a [própria] fábula dramática pass[ou] a ser fábula simbólica” (Krisinki, pp. 24-25)..

3. Para concretizar estas afirmações basta pensar numa das clássicas representações de um masculino problemático, passível de aproximação ao platónico mito do andrógino original ou ao seu contraponto junguiano, o arquétipo do andrógino, que é a da personagem do «D. Juan». Esta personagem, cuja conteúdo simbólico entronca no Diabo medieval (cf. Rank, p. 175), foi criada, em Espanha, no quadro da cultura barroca, em 1616, isto se considerarmos a peça *Tan Largo Me Lo Fiais* (de Calderón ou de Tirso, não se sabe bem¹) ou em 1630, se a peça original tiver sido *El*

¹ Cf. Ian Watt, p. 98.

Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra, do referido religioso católico de pseudónimo Tirso de Molina.

Há centenas de glosas do tema. D. João já foi um jovem inocente, um hermafrodita, um homossexual reprimido, um ateu brilhante, um angustiado metafísico, um valente, um títere, um actor, um alentejano, já se casou, caiu de fome, foi rival do filho, foi paralítico, morreu e ressuscitou e até de sexo já o fizeram mudar (cf. entre outros, Rank, pp. 175-186).

Entre nós, a personagem teve poucas mas duradouras realizações no teatro, como é o caso de *A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro – citado por Otto Rank (cf. p. 181) --, *D. João Tenório*, de Júlio Dantas (1920), *D. João e a Máscara*, de António Patrício (2003) -- que Armando Nascimento Rosa incluiu na categoria benjaminiana de “drama lutuoso” (cf. *As Máscaras Nigromantes*) – um epíteto de que não se encontram muito longe de merecer as peças anteriores ou posteriores todas elas centradas no eixo pecado-condenação-salvação. Numa esquemática peça em um acto de 1948, *A Última Noite de D. João*, da autoria de um exegeta de António Patrício, Fernando de Araújo Lima, porém, D. João não é salvo e morre louco gritando em espasmo erótico: “As labaredas! As labaredas! São as mulheres que eu possuí. Todas a envolver-me, a apertar-me. . . Vieram todas... ..Beijam-me, abraçam-me, queimam-me até deixar marca.. . . Aqui estou, aqui estou... Apertem-me, mais, mais ainda... Ah, será o meu último crime, o meu último acto, a minha última posse.... . .(p. 46)

Na contemporaneidade, e seguindo a lição de Maria do Rosário Ferreira (1992), a personagem de D. João é aproximada do mito do andrógino por meio da evidenciação de características femininas ou efeminadas (cf. p. 9). Segundo Marc Eigeldinger, citado por esta autora, o D. Juan da peça de Musset “não representa uma figura de virilidade. **A anima, no sentido em que a entende C. G. Jung, sobrepõe-se nele à masculinidade; [a personagem] é determinad[a] pela predominância da componente feminina no interior da psique**” (trad. de Maria do Rosário Ferreira, p. 9). O D. João de Rilke teria mesmo, segundo Álvaro Manuel Machado, carácter hermafrodita (cf. Ferreira, p. 10) e, para Gregório Marañon, citado igualmente por Maria do Rosário Ferreira – que considera estas interpretações abusivas --, a personagem do D. João seria, ainda que inconscientemente, homossexual (p. 10).

A variante francesa de 1985 que Anca Visdei, numa primeira peça-exercício, imaginou, apesar das rupturas no cânone introduzidas desde o século XVIII, mantém-se

na linhagem romântica: é um velho enferrujado, sedentário, fetichista que será conduzido à loucura por uma Elvira tão moça como a Laura que, em 1830, o russo Pushkin criou, na sua versão do mito, para inventar um fim trágico à carreira do perturbante Sedutor. O que Anca Visdei acrescenta ao cânone será sobretudo uma prova, menos ao D. João masculino -- por quem reza um fervoroso *requiem* -, mas à maturidade do feminino na pessoa de uma muito actual D. Elvira que deseja, com a arrogância dos muito jovens e a voracidade dos gulosos, usurpar o poder (de ataque) e a mente (racional) do D. João. O resultado não é muito claro. E a autora percebeu-o, juntando à peça, como explicação, o subtítulo irónico “Divertimento Misógino”. A autora escreveria depois, em 1987, uma *Doña Juana* onde o mito, como no filme de Jean Cau, muda, então, de armas e bagagens, para o sexo oposto!

4. Outra das clássicas representações de um masculino problemático – que, como o D. João alcançou **lugar na linguagem como nome e qualificativo e na sociedade como estereótipo** -- e também ela **actualização da androginia original, é a figura do dandy**. Será interessante atentar no modo como evoluiu do Romantismo (baudelaireano) e do Simbolismo oitocentistas, onde teve a sua origem, até à nossa contemporaneidade. De um ser requintadamente decadente, «a la» Oscar Wilde (cf. *Salomé* por exemplo), a exótico aventureiro no cinema mudo, como Rudolfo Valentino, de implacável durão, como Humphrey Bogart, até ao frio assassino efeminado das séries policiais dos anos da Guerra Fria, como em alguns filmes de Vincent Price ou Peter Lorre, o *dandy* foi-se **metamorfoseando** para reaparecer, no nosso tempo, com a despreocupação vaqueira do **Homem da Malboro** em confronto com o hermafroditismo de David Bowie e de Boy George ou o satanismo de Marilyn Mason, e se verter no **metrossexual** do início do século XXI, depois de capitular, nos anos 90, ao deixar-se paramentar pelo conservador fato com ou sem risca vertical e com gravata de *yuppie*!

No teatro, lugar por excelência de partilha do imaginário colectivo profundo, entre as décadas de 70 e 90 do século XX, assiste-se a “um deslocamento nas representações do masculino” (Monteiro, www.artnet.com.br/marko/resumoda.htm). Importantes dramaturgos americanos contemporâneos como Sam Shepard, David Mamet, David Rabe ou August Wilson colocaram nos seus textos dramáticos a **masculinidade sob escrutínio**, mostrando-nos, como defendeu Carla J. McDonough, no seu livro *Staging Masculinities: Male Identity in Contemporary American Drama*, de que modo “a

masculinidade é rigorosamente construída e problematizada na sociedade americana” (p. 17; tradução minha).

Em Portugal, porém, o estudo – muito recente -- das percepções do masculino encontra-se muito confinado à sociologia e aos estudos de género, já que, quer o teatro, quer o cinema, seu sucedâneo artístico, não se mostram muito sensíveis a estas questões de âmbito pelo menos antropológico pois, parafraseando distorcidamente Victor Turner (*The Anthropology of Performance*), estas (e outras) artes não são sentidas entre nós como cerimónias ou rituais intrínsecos à nossa cultura.

5. Sabemos que os *drag-queen*, os travestis, os transsexuais, os hermafroditas, os gay ou lésbicas e os heterossexuais ou outros que queiram assumir, no traje e nas posturas comportamentais, a imitação do sexo oposto, se incluem na categoria de *cross-dressers*. Ao contrário de Marjorie Garber na sua obra *Vested Interests*, não nos deteremos aqui no debate da apropriação masculina do vestuário das mulheres como acto de reprodução das representações convencionais do feminino², o que nos levaria para longe do nosso raciocínio.

Vamos, simplesmente, apresentar-vos algumas ideias sobre travestismo de modo a caminharmos ao encontro de **mais um caso muito curioso de actualização do mito do andrógino na representação do masculino em particular numa cultura oriental**. Atentemos, pois.

O travestismo é um fenómeno muito distinto do da orientação sexual, como bem sintetizou o psiquiatra alemão Magnus Hirschfeld (1868-1935), imolado pelos nazis, a quem se deve a identificação do fenómeno e a invenção da palavra “travestismo”, a par da criação da “sexologia”, em 1910, num primeiro estudo intitulado *Die Transvestiten*. Aquilo a que actualmente chamamos gay, lésbica, bissexual e transgénero (glbt) englobava-os o autor sob a designação de “intermédios sexuais” (“*sexual intermediaries*”³), reservando a designação de “transvestiten” para especificar aqueles,

² Veja-se esta afirmação de Jill Dolan em “Gender Impersonation Onstage: Destroyng or Maintaining the Mirror of Gender Roles”, *Gender in Performance*. . . , p. 6: “In gay male drag, women fare no better. [...] In gay male drag, anthropologist Esther Newman has suggested that the mirror is inverted. ‘ The drag queen looks in the mirror of the audience and sees his female image reflected back approvingly.(p. 8] Male drag mirrors women’s socially constructed roles” (p.6).

³ Na tradução inglesa e que em português, depois do estigma da qualificação patológica de “morbidez” sexual, seria traduzido, nos boémios anos 20, pelo binómio “socratismo” e “safismo”.

homens ou mulheres heterossexuais, que sentiam uma pulsão que se traduzia na necessidade psicológica de vestir roupas do outro sexo.

A técnica artística do travesti foi (talvez desde sempre) incorporada pelas culturas através dos actos grotescos de carnavalização da realidade que remoçam, pujantes, ainda hoje, nos autos de primavera, nos entrudos, nos S. Macários, nos Buzios, nas “revistas” e nos “café-teatro” também em Portugal. Esta técnica artística designa-se em inglês “female impersonation” ou “male impersonation”. Em português, não existe, significativamente, uma terminologia suficientemente rigorosa para distinguir as várias categorias de “travesti” e, quer as pulsões psicológicas mais intimistas, quer o “disfarce artístico” são designados, na linguagem comum, pela mesma palavra: **travesti**.

Existem **tipologias do travesti** e a sua expressão mínima poderá ser a proposta pelo actor e produtor Miguel Abreu: o travesti que é actor; o travesti que é transsexual (e procede a alterações físicas, por meio de operações, introdução de silicone, etc.) ou o travesti que é homossexual e transpõe para cena o seu “ser efeminado” (cf. *As Fronteiras do Travesti no Trabalho do Actor*). O recurso ao travesti volveu-se numa **forma de expressão** que, sobretudo no plano da estética e do espectáculo teatral, põe em questão – e subverte -- o binarismo que subjaz à “biogramática” (cf. Garrett, p. 5) convencional dos géneros (masculino e feminino). O “cómico”, a esta “arte” associado, é muito ambivalente e apresenta, como é fácil de detectar nos muitos espectáculos, amadores ou profissionais, que proliferam nos nossos palcos, traços de carácter **homofóbico, heterofóbico, machista ou misógino**. De acordo com um estudo já clássico de John M. Clum, *Acting Gay* (1992, p. xiv e pp. 18-27), o *drag* masculino, porém, pode ser entendido como uma das três imagens mais representativas da identidade *gay* na convenção das práticas cénicas (as outras duas sendo a mostraçãõ da nudez frontal e do beijo masculinos).

Há contudo **categorias de travesti** que transportam ainda em si, em graus diferentes de complexidade, uma tradição religiosa, ritual, parateatral, como é o caso dos **eunucos** da cultura hindu, homens com aparência de mulheres que vivem no templo e são autênticos «seres intermediários» pois incorporam a deusa e prestam, desse modo, serviços de mediação religiosa à comunidade pelos quais recebem esmolas⁴. Tal é o caso, igualmente, do travestismo religioso-artístico **ta'ziyeh** e do **ru-hozi**, formas

⁴ Cf. o importante programa *Harsh Beauty*, de 2005, da Liberty Studios, que passou recentemente no canal Odisseia com o título *Eunucos—Beleza Cruel*.

tradicionais de “teatro” popular do Irão, ou ainda o caso do **onnagata** do teatro *kabuki* e *nô* japonês. No que diz respeito ao **onnagata**, o objectivo dessa representação, exclusivamente masculina, é, de acordo com a religião budista, apresentar **imagens codificadas do feminino** da deusa para o que o actor *onnagata* procederia a uma metamorfose (*henshin*) de si – de tipo stanislavskiano -- que será prévia à incorporação da figura da Mulher (cf. Robertson, 1992, p. 50), ou seja da deusa. Estas categorias de travesti religioso-artístico reflectem sempre, como se compreende, uma cultura onde a mulher não pode – ou não podia – ter acesso aos palcos de teatro e por isso cabe ao homem dar o corpo... ao manifesto!

6. Uma das categorias que desejo, ainda que brevemente, apresentar é um caso de **híbrido** – para trazermos à colação um conceito determinante nos recentes estudos pós-coloniais – pois se trata de uma representação da «masculinidade» por meio de um suporte diferente: o **travesti** executado por mulheres. As mulheres em questão são as *Takaraziennes*, da Companhia japonesa **Takarazuka** Revue, uma forma muito popular e ocidentalizada, comercial e *kitsch* de teatro musical (ou “Revue” segundo o modelo francês) criada, em 1913-14, perto de Osaka. Nesta Companhia, em que o elenco é exclusivamente feminino, os papéis de homens e de mulheres são, então, interpretados por atrizes segundo uma severa escola – Takarazuka Music Academy, abertajunto à Companhia em 1919 -- onde as jovens devem ingressar, ainda adolescentes e virgens, para se especializarem nos papéis de “homens” ou de “mulheres”. No início do século, a configuração deste «masculino» e deste «feminino» reflectia as convenções ideológicas orientalizantes e ocidentalizantes de um país então em franco processo de modernização e expansão imperialista. Ao longo dos anos, porém, as figuras, sem cair no realismo imitativo, foram-se aproximando dos ideais expressos pelos públicos femininos que têm uma tremenda influência directa na linha de orientação estética das vedetas.

As atrizes, de acordo com o seu fundador Kobayashi Ichizo (1873-1957), têm de cumprir, durante a sua permanência na Companhia, o **Código Violeta** – um conjunto de normas não escritas que regulamentam o comportamento considerado admissível em cena e fora de cena -- e apresentam-se perante as suas fãs sempre rigorosamente paramentadas como os seres masculinos ou femininos que representam na cena. Só no recôndito das suas casas é permitido às atrizes a assunção da sua feminilidade (cf. Stickland).

Actualmente, a Companhia tem cinco trupes de oitenta membros cada (400 atrizes!) e em cada trupe as atrizes dividem-se em duas importantes categorias: as *otokoyaku* – que desempenham os papéis principais masculinos -- e as *musumeyaku* que interpretam os papéis principais femininos. Às restantes atrizes de suporte são distribuídos os demais papéis secundários, masculinos e femininos.

As atrizes que são preparadas para interpretar os papéis dos «galãs» -- a classe mais importante dentro de um teatro governado só por homens -- têm de ter, à partida altura, porte e uma voz e maneira de andar aptos a representar o «masculino». A preparação consiste numa escolaridade de internato, num ensino intensivo com a duração de dois anos lectivos de quarenta horas semanais e num severo treino de voz, entoação, fisicalidade, postura física, maneirismos e teoria através de cadeiras como Voz, Instrumentos Musicais, História da Música, Dança Japonesa, Dança Ocidental, Dança Moderna, Teoria e Prática do Teatro, História da Cultura, Teoria da Representação e Etiqueta.

As características do **masculino** que representam radicam na **performatividade** de uma masculinidade **andrógina**, estilizada mas exagerada, que não oculta – antes sublinha – o facto de se tratar de uma «ficção» por detrás da qual se encontra uma mulher, o que começou por ser, para o fundador, uma representação subserviente (*yaku*) do masculino pois o fim da Companhia seria, como era publicitado, educar as filhas e as mulheres a melhor servirem pais e maridos.

Trata-se, então, de um «masculino» que, ao contrário do «feminino» **onnagata** – significando literalmente «modelo ou arquétipo da Mulher» --, é uma codificação que não visaria a **imitação realista** dos homens mas, antes, como o seu nome indica – *yaku* significa serviço ou dever (cf. Robertson, 1992, p. 51) -- visaria o cumprimento de um dever ao serviço da pesada tradição de uma ideologia severamente patriarcal. Não há, pois, lugar à metamorfose ritual (*henshi*) e de acordo com as instruções do fundador, deveríamos estar perante uma criação mais suave, mais afectuosa, mais corajosa, mais encantadora, bonita e fascinante da masculinidade dos homens reais que estas atrizes simplesmente «colocariam» **sobre** o seu corpo feminino.

As *otokoyaku* são, com efeito, super-atléticas, super-ágeis e super-românticas e as paixões que desencadeiam em crianças, adolescentes e mulheres mais velhas são paixões «seguras» que não causam, pelo menos desejavelmente, rupturas no sistema patriarcal vigente (cf. Jennifer Robertson, 1998). Mais poderosa do que a sua antagonista *mumuseyaku*, quer na hierarquia do teatro – pode representar papéis

principais de mulher mas as *mumuseyaku* não podem interpretar os protagonistas masculinos --, quer na imprensa ou na admiração das fãs, a atriz *otokoyaku* tem sido considerada, em determinados momentos históricos (como no final dos anos 30), «perigosa» para a moral pública. Com efeito, a sua «masculinidade» dá-lhe um poder social acrescido – é ela que está mais perto das regras da administração masculina e das leis da sociedade -- e a suspeita, insidiosa, de homossexualidade paira – com razão ou sem ela – muitas vezes sobre a sua reputação.

No final do século XX, as estudiosas e os estudiosos estrangeiros e japoneses têm tentado levantar – nem sempre com sucesso – o véu de secretismo que esta e outras Companhias femininas historicamente vêm cultivando. Aliás, a aceitação social e a popularidade e histeria das fãs destas *otokoyaku* são explicadas (cf. Jennifer Robertson, 1998), sociologicamente, por razões que se prendem com fins de apaziguamento individual e social já que as mulheres casadas, parte importante das audiências do Takarazuka – calculadas em cerca de 2 milhões e meio de espectadoras por ano --, procuram estes espectáculos, com a plena aceitação dos maridos e família, como forma, sem risco, de sonhar e escapar, por momentos, às suas vidas de mulheres desprezadas pelos esposos.

Como uma espécie de extensão deste fenómeno de grande popularidade – não esquecer que existem outras Companhias exclusivamente femininas mas de menor dimensão --, encontram-se, pelo Japão, muitos «Clubes Miss Dandy» que são clubes povoados por mulheres andróginas, travestidas de homem, com as quais as clientes podem flirtar (pois as Miss Dandy são figuras do «masculino») e confidenciar (pois elas são sobretudo mulheres iguais às suas clientes).

7. Os três casos apresentados nesta comunicação –D. Juan, o dandy e o dandy-andrógino das *otokoyaku* – ilustram graus diversos de construção de um masculino problemático na cena performativa. Desejei sublinhar os traços distintivos da performatividade e da contingência como matéria determinante da **configuração do género** masculino (ou do feminino) escolhendo casos que, para uma melhor acentuação da transculturalidade do fenómeno, pertencem a sociedades tão diferentes quanto a euro-americana e a japonesa.

BIBLIOGRAFIA

Bergvall, Victoria L., Janet M. Bing e Alice F. Fred (Eds.), *Rethinking Language and Gender Research: Theory and Practice*, Routledge, Londres, 1996.

Boone, Joseph A. and Michael Cadden, *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. N Y, Routledge, 1990.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London, Routledge, 1990.

Butler, Judith, *Bodies That Matter*, NY , Routledge, 1993.

Connel, R. W., *Gender & Power: Society, the Person and Sexual Politics*, Cambridge, Polity Press, 1993.

---, *Masculinities*, London, Polity Press, 1995.

Clum, John M., *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, Columbia University Press, 1992.

Dantas, Júlio, *D. João Tenório (1920)*, Lisboa, Companhia Editora Portugal-Brasil, s/d, 2ª edição.

De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1987.

De Lauretis, Teresa. (1984), *Alice Doesn't, Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

Dolan, Jill, "Gender Impersonation Onstage: Destroyng or Maintaining the Mirror of Gender Roles", *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, New England, University Press, 1992.

Eigeldinger, Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slaktine, 1987.

Ferreira, Maria do Rosário, "A Estátua e o Andrógino: do Arquétipo à Função", Universidade de Coimbra, 1992, www.hottopos.com.br/notand4/estatua.htm.

Garrett , Stephanie, *Gender*, London, Routledge, 1992.

Goffman, E., 1956, *The Presentation of the Self in Everyday Life* – [ONLINE extracts at: <http://www2.pfeiffer.edu/lridener/courses/GOFFSELF.HTML>].

Junqueiro, Guerra, *A Morte de D. João*, Porto, Lello & Irmão, s/d, 2ª edição.

Krisinski, Vladimir, "El cuerpo enquanto signo y su significación en el teatro moderno: de Evreinoff y Craig a Artaud y Grotowski", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7.1 (Outono 1982), pp. 19-37. Tradução A. Gomes-Mariana.

Lima, Fernando de Araújo, *A Última Noite de D. João*, Porto, Edições Prometeu, 1948.

Macedo, Ana Gabriela e Amaral, Ana Luísa (org.), *Dicionário da Crítica Feminista*, Lisboa, Edições Afrontamento, 2005.

McDonough, Carla J., *Staging Masculinities: Male Identity in Contemporary American Drama*, 1997.

Monteiro, Marko, “Masculinidade e Representação: um Estudo da Revista *Ele e Ela* 1969-1972”, UNICAMP, 1997, www.artnet.com.br/marko/resumoda.htm

Ortner B., Sherry e Harriet Whitehead (eds.), *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. ix.

Phillip, Zarrilli, (ed) *Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide*.

Rank, Otto, *Don Juan et Son Double* (1932), trad. do alemão de S. Lautman, Parois, Payot, 1973.

Robertson, Jennifer, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Rosa, Armando Nascimento, *As Máscaras Nigromantes: Uma Leitura do Teatro Escrito de António Patrício*, Lisboa, Cosmo, 2003.

Senelick, Laurence (ed.), *Gender in Performance: Presentation of Difference in the Performing Arts*, New England, University Press, 1992.

Stickland, Leonie Ray, “Gender Gymnastics: Performers, Fans and Gender Issues in Takarazuka Revue in Contemporary Japan”, Australasian Thesis Program, 2004, wwwlib.murdoch.edu.au/adt/pubfiles/adt...

Vasques, Eugénia, *Fronteiras do Travesti no Trabalho do Actor*, Teatro Maria Matos, 19??, CD-rom.

---, “Divertimento Misógino”, prefácio à tradução de *O Fim Atroz de Um Sedutor*, de Anca Visdei, Amadora, ESTC, 1996.

Watt, Ian, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1996.

Zeitlin, Froma I., “Playing the Other: Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama”, *Representations II* (Summer 1985).