



IGUALDADE, DIVERSIDADE e INCLUSÃO NAS PRÁTICAS TEATRAIS e PERFORMATIVAS DESAFIOS e RESISTÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA DEMOCRACIA CULTURAL

HELENA GONÇALO FERREIRA

HELENA GONÇALO FERREIRA

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Helena Gonçalo Ferreira é Investigadora, especializada em Estudos Culturais com particular incidência em questões de género, estudos feministas e teatro. Doutorada em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro (2025), com a tese "*Chatas, loucas e com mau feitio*": *Artistas de teatro, poder e género* (aprovada com louvor e distinção). É membro do grupo Género e Performance do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde desenvolve investigação nas áreas dos Estudos de Género, Estudos Feministas, Estudos dos *Media* e Direitos Humanos.

RESUMO

Esta investigação examina as relações de poder e género no teatro português contemporâneo, problematizando as promessas de democratização da revolução do 25 de Abril face à persistência de estruturas patriarcais nas instituições teatrais. Através de onze entrevistas (Brinkmann e Kvale, 2014) a mulheres artistas, o estudo revela como as desigualdades de género se perpetuam sistematicamente, desde o início da formação/educação em teatro até às estruturas de produção, criando múltiplas barreiras que intersectam género, raça, classe social e orientação sexual. A análise demonstra que, apesar das promessas revolucionárias de democratização cultural, as mulheres permanecem sistematicamente excluídas dos lugares de poder e decisão no campo teatral português. Contudo, emergem também estratégias de resistência criativa que configuram novas formas de organização e poder alternativo, questionando os paradigmas tradicionais de hierarquia e dominação. O estudo conclui que, com estas práticas de resistência, as mulheres artistas não procuram apenas ocupar os lugares de poder existentes, mas criar espaços alternativos baseados em lógicas de horizontalidade, inclusão e transformação social, prefigurando possibilidades concretas de mudança estrutural no campo teatral português.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro português, Género, Revolução, Democracia cultural, Resistência

ABSTRACT

This research examines power and gender relations in contemporary Portuguese theatre, problematizing the promises of democratization from the April 25th revolution in light of the persistence of patriarchal structures in theatrical institutions. Through eleven interviews (Brinkmann e Kvale, 2014) with women artists, the study reveals how gender inequalities are systematically perpetuated, from the beginning of theatre training/education through to production structures, creating multiple barriers that intersect gender, race, social class, and sexual orientation. The analysis demonstrates that, despite the revolutionary promises of cultural democratization, women remain systematically excluded from positions of power and decision-making in the Portuguese theatre field. However, strategies of creative resistance also emerge, configuring new forms of organization and alternative power that challenge traditional paradigms of hierarchy and domination. The study concludes that, with these resistance practices, women artists seek not merely to occupy existing positions of power, but to create alternative spaces based on logics of horizontality, inclusion, and social transformation, prefiguring concrete possibilities for structural change in the Portuguese theatre field.

KEYWORDS

Portuguese theatre, Gender, Revolution, Cultural democracy, Resistance

IGUALDADE, DIVERSIDADE E INCLUSÃO NAS PRÁTICAS TEATRAIS E PERFORMATIVAS

DESAFIOS E RESISTÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA DEMOCRACIA CULTURAL

1. INTRODUÇÃO

A Revolução do 25 de Abril de 1974 prometeu uma transformação profunda das estruturas sociais portuguesas, incluindo a democratização da cultura (Cruz, 2024: 101-118). Como documenta Eugénia Vasques (1999: 1), “a 25 de Abril de 1974 uma nova era começa no historial do depauperado teatro português. Após quase cinquenta anos de obscurantismo e de Censura, o teatro português vai, finalmente, tentar recuperar décadas de atraso”. Nos anos imediatos à Revolução, “o teatro foi, entre nós, fundamentalmente, um teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro colectivista e de agitação e propaganda”. Logo em maio de 1974, foi criada a Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais (Vasques, 1999: 2), período

em que, como documenta Cruz (2024: 107), companhias como Os Bonecreiros, A Comuna e o Teatro da Cornucópia defendiam uma “política teatral” que organizasse “as diferentes perspectivas de um teatro ao serviço dos trabalhadores”, propondo o teatro tanto como “factor de mobilização” quanto como espaço de reflexão. A “ideia do teatro como ‘serviço público’ entr[ou] no vocabulário nacional” (Vasques, 1999: 2), inspirando-se no modelo francês e respondendo à expectativa de que o teatro se tornasse um instrumento de consciencialização e transformação social, acessível a todos os cidadãos.

No entanto, passadas quase cinco décadas, as estruturas teatrais continuam a reproduzir hierarquias que contradizem estes ideais revolucionários. Como observa Vasques (1999: 2), embora o período entre 1974 e 1976 tenha sido “essencialmente, uma grande festa colectiva”, não chegou “a produzir, nem estética, nem dramaturgicamente, verdadeiras rupturas sobretudo em termos genéricos de ‘mentalidade’”. Paula Gomes Ribeiro (2012: 49), analisando as práticas do Teatro de São Carlos, documenta o modo como, apesar da introdução de “preços populares” e da abolição do “regime de assinaturas” e do “traje de cerimónia”, “o modelo salazarista dos anos quarenta continu[ou] vivo, praticamente inalterável” (Ribeiro, 2012: 51), mantendo-se em grande medida “os rituais estéticos e ideológicos” tradicionais (Ribeiro, 2012: 52). Como documenta Cruz (2024, 118), muitas das promessas de democratização teatral permaneceram por cumprir: “o devir programático da democratização teatral e cultural influiu nas instituições de políticas públicas de cultura após o 25 de Abril de forma ambivalente, promovendo o ‘teatro independente’ e a ‘descentralização’ através de uma alteração da relação de forças dentro do Fundo de Teatro, mas sem nunca os assumir enquanto política pública coerente”, sendo as questões de género sistematicamente secundarizadas (Vasques, 1997).

A noção de democracia cultural vai além da simples democratização do acesso aos bens culturais. O modelo de democratização da cultura reproduz estruturas de poder androcêntricas onde, historicamente, “há grupos dominados e grupos dominadores e (...) os grupos dominadores têm em si o poder de definir o que é a cultura boa, enquanto aos dominados estará sempre destinada uma cultura inferior” (Cardoso, 2023: s.p.). Esta exclusão, que persiste no campo cultural português mesmo após décadas de regime democrático, revela o carácter inacabado da revolução de Abril. A democracia cultural implica o reconhecimento das mulheres, e de outros grupos historicamente marginalizados, não apenas como consumidoras, mas como produtoras legítimas de cultura, questionando a própria noção de “genialidade” tradicionalmente associada ao masculino, branco, ocidental (Martinez *et al.*, 2025: 6). Como argumenta Dolan (2012: 4-5), o modelo romântico de que “o Artista é um Génio” faz com que “a opressão das mulheres desapareça perante as qualidades ‘universais’ e ‘eternas’ da arte. Essas mesmas qualidades têm sido usadas para tornar as mulheres invisíveis no teatro tradicional, na sua história e na formação do cânone” (tradução da autora). No contexto teatral pós-revolucionário, isto traduz-se na necessidade urgente de repensar não apenas quem tem voz nos palcos, mas quem detém o poder de decisão sobre o que se produz, como se produz e quem pode participar nessa produção.

2. PROMESSAS REVOLUCIONÁRIAS E DEMOCRACIA CULTURAL

A exclusão sistemática das mulheres manifesta-se através de uma educação profundamente diferenciada e discriminatória que perdurou durante séculos. Em Portugal, esta realidade foi particularmente acentuada até ao Estado Novo, período em que as mulheres eram educadas para serem “melhores esposas, mães, educadoras e professoras dos seus filhos” (Ferreira, 1999: 216), com currículos limitados a disciplinas como costura, higiene e culinária. Esta educação diferenciada, baseada em estereótipos de género, formatou gerações de mulheres, condicionando-as a nível profissional e pessoal, fazendo-as interiorizar papéis de género que as colocavam numa posição de inferioridade e dependência (Alves-Jesus e Franco, 2022).

A transição para o mercado de trabalho remunerado não eliminou estas desigualdades, antes as transformou e perpetuou sob novas formas. No setor cultural e nas artes performativas, estas desigualdades intersectam-se com a precariedade estrutural do próprio setor, criando uma dupla vulnerabilidade para as mulheres. O trabalho artístico em Portugal caracteriza-se pela intermitência, ausência de contratos estáveis, recurso sistemático aos recibos verdes e falta de proteção social (Borges, 2005, 2007, 2020). As mulheres no teatro enfrentam não apenas esta precariedade generalizada, mas também discriminação específica de género que se manifesta desde a formação até ao exercício profissional, onde são sistematicamente excluídas de posições de poder criativo como a encenação (Derr, 2017; Carreño e Villarroja, 2022). Apesar de haver quem defenda que o teatro português, historicamente, tem oscilado entre momentos de abertura e fechamento, entre promessas de democratização e a persistência de estruturas elitistas (cf. Rebello, 1968, 2003), os dados

sobre a presença de mulheres em cargos de direção nos teatros portugueses geridos pelo Estado são eloquentes na demonstração de uma profunda desigualdade estrutural, conforme demonstra a tabela 1.

TABELA 1 MULHERES COM CARGOS DE DIREÇÃO EM TEATROS GERIDOS PELO ESTADO NOS ÚLTIMOS TRINTA E CINCO ANOS		
INSTITUIÇÃO	DIREÇÃO	DATAS
TEATRO NACIONAL D. MARIA II	Agustina Bessa-Luís	1991–1993
TEATRO MUNICIPAL SÃO LUIZ	Aida Tavares	2015–2022
RIVOLI TEATRO MUNICIPAL	Isabel Alves Costa	1993–2007
TEATRO MUNICIPAL DE VISEU	Paula Garcia	2016–2020
TEATRO MUNICIPAL DE VISEU	Patrícia Portela	março 2020–jan. 2022
TEATRO MUNICIPAL DE MATOSINHOS	Luísa Pinto	2007–2015
TEATRO MUNICIPAL DO PORTO	Cristina Palas Leitão e Drew Klein	2023–julho 2024
TEATRO MUNICIPAL DE GUIMARÃES – TEATRO OFICINA	Sara Barros Leitão	2022
TEATRO MUNICIPAL DE BRAGANÇA	Helena Génésio	2003–2019
TEATRO MUNICIPAL DE CASTELO BRANCO – TEATRO VÁATÃO	Maria da Luz Lopes	2013–presente
FÓRUM MUNICIPAL LUÍSA TODI	Patrícia Mauti	2020–presente
A OFICINA	Fátima Alçada	2020–2022
COMÉDIAS DO MINHO	Fátima Alçada	2024

Fonte: Elaboração própria após investigação documental nos teatros geridos pelo Estado.

Como se verifica na tabela 1, apenas doze mulheres assumiram direções de teatros públicos nos últimos trinta e cinco anos, sendo uma delas em codireção. A primeira vez que uma mulher foi convidada para a direção de um teatro foi Agustina Bessa-Luís, em 1991 – ou seja, dezassete anos após a revolução democrática que prometia igualdade para todos os cidadãos.

Esta sub-representação não se limita às direções teatrais. Como observam Corbat e González (2020: 80), “as mulheres estão clara e vergonhosamente sub-representadas na grande maioria dos subsectores do setor cultural”, um padrão que se replica por toda a Europa. No contexto português, a situação torna-se ainda mais preocupante quando consideramos que não existe uma única associação ou movimento formalmente constituído e vocacionado para a defesa dos direitos das mulheres do teatro – uma lacuna que contradiz os ideais associativos e participativos da democracia revolucionária.

3. O ESTADO DAS DESIGUALDADES NO TEATRO PORTUGUÊS: UMA REVOLUÇÃO TRAÍDA?

A historiografia teatral portuguesa revela um padrão sistemático de invisibilização das mulheres artistas. Como demonstra Vasques (2001: 7), apesar de ter identificado seiscentas e quarenta e duas peças escritas por mulheres no século XX, a criação teatral feminina teve uma “discreta ascensão”, contrastando com a representação dominante nos cânones teatrais. Mais recentemente, iniciativas como a revista *WOS – Woman on Scene*, coordenada por Gisela Cañamero (2022; 2023) e editada em parceria entre Produções Acidentais e Arte Pública, têm procurado criar um espaço de visibilidade e reflexão crítica sobre o trabalho de mulheres criadoras nas artes cênicas portuguesas. Os dois números publicados até à data – #1 Criadoras (2022) e #2 A Criação (2023) – reúnem depoimentos e análises de mulheres em diferentes facetas da criação teatral, da escrita à interpretação, da encenação à coreografia, evidenciando a persistência da necessidade de criar plataformas específicas para amplificar vozes femininas num campo ainda marcadamente masculino. Esta invisibilização histórica perpetua-se nas práticas contemporâneas, onde, como observa Rebello (1968: 163), apenas na segunda metade do século XX se registou “a participação feminina nos domínios da escrita, da encenação e da crítica teatral” como “fenómeno digno de registo”. Esta violência simbólica, que apaga sistematicamente as contribuições das mulheres para o teatro português, constitui uma forma de contrarrevolução silenciosa que mina os princípios democráticos.

A proibição das mulheres de atuar durante o reinado de D. Maria I, que perdurou oficialmente até 1800, institucionalizou a exclusão feminina dos palcos nacionais (Schiappa, 2009: 20-22; Rosa, 2023: 181),

criando um legado de marginalização que se perpetuou mesmo após a sua revogação. Como demonstra Eugénia Vasques (1997: 1), esta “subalternização”, “aparentemente natural” do papel das mulheres no teatro manteve-se mesmo após a revolução de 25 de Abril de 1974, período em que as lutas de género foram desvalorizadas face à luta contra a ditadura (Rayner, 2021: 75-76). A resistência das mulheres artistas manifestou-se através de múltiplas estratégias de sobrevivência e afirmação, desde as lutas individuais por melhores condições até à criação de estruturas próprias que desafiavam o sistema patriarcal dominante.

Como exemplo, aludimos ao Teatro Estúdio de Lisboa, fundado por Luzia Maria Martins e Helena Félix que, já antes do 25 de Abril, representou um ato de resistência fundamental, apesar de enfrentarem o “paternalismo de uma sociedade sectarista em relação às mulheres, sobretudo no meio teatral” (Gonçalves, 2016: 107). Como afirmava Luzia, “em Portugal ainda há as capelinhas de sexo (além de outras...) Os homens agrupam-se e defendem-se, e a mulher para ser valorizada, tem que fazer pelo menos duas vezes melhor, e mesmo assim...” (*apud* Gonçalves, 2016: 107-108). Este intenso machismo, “mesmo entre os homens que se dizem de esquerda” (Gonçalves, 2016: 145), perpetuou-se no período pós-revolucionário, mantendo “a sociedade portuguesa presa a uma tradição marialvista bem aceite” (Gonçalves, 2016: 143).

4. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO DA INVESTIGAÇÃO

Para compreender estas dinâmicas, recorreu-se à investigação qualitativa desenvolvida por Ferreira (2025), que partiu da questão central – “Qual o papel destinado às mulheres artistas portuguesas e porque é que estas não ocupam os lugares considerados, hierarquicamente, por toda a sociedade, lugares de poder?” – e que acabou por se desdobrar em duas interrogações complementares de particular relevância teórica. Primeira: interessam, efetivamente, às mulheres artistas, os lugares de poder configurados pelo sistema patriarcal? Segunda: estarão estas mulheres a criar lugares de poder alternativos que respondam a lógicas distintas das hegemónicas?

Para responder a estas questões, utilizou-se como instrumento privilegiado de recolha de dados onze entrevistas semiestruturadas realizadas a mulheres artistas orientadas por um roteiro flexível que abordava as suas trajetórias pessoais e profissionais, tendo em consideração quatro eixos principais: (1) Formação e entrada no campo teatral (experiências escolares, referências curriculares, acesso a bolsas ou apoios); (2) Trajetórias profissionais (primeiras oportunidades, redes de colaboração, barreiras e discriminações vividas); (3) Exclusões e violências (desde microagressões a assédio, silenciamento ou práticas de invisibilização institucional); (4) Resistências e estratégias (linhas de fuga, redes solidárias, dramaturgias alternativas, políticas reivindicadas).

O critério inicial de seleção previa entrevistar “mulheres *performers* em lugares de poder”, por se considerar que seriam as que melhor poderiam expor as formas como atingiram esses lugares; contudo, após as primeiras entrevistas, constatou-se que este critério gerava

respostas muito uniformes num grupo demasiado homogéneo, alterando-se então para “mulheres *performers*” de diferentes idades e experiências distintas, visando garantir diversificação. As entrevistadas foram referenciadas em cadeia pelas próprias, pelo método “bola de neve” (Guerra, 2006), não havendo indicação de que as distribuições por faixas etárias, categorias profissionais, classes sociais ou orientação sexual tenham sido intencionalmente planeadas – estas emergiram do processo. Quanto à representatividade geográfica, existe concentração em Lisboa e Porto, com entrevistas também em Viseu e Beja, refletindo os principais polos teatrais portugueses. A justificação epistemológica para 11 entrevistas rejeita explicitamente o conceito de saturação, considerado “sobrevalorizado e pouco compreendido” (Tight, 2023: 2), adotando a expressão “suficientemente bem desenvolvido” (Denzin/Lincoln, 2005), privilegiando a diversidade de experiências sobre a representatividade estatística, coerente com a abordagem pós-estruturalista deleuziana que fundamenta a investigação (Deleuze/Guattari, 1995; Braidotti, 2000).

Às participantes foram atribuídos nomes fictícios de personagens teatrais – masculinos e femininos – numa estratégia deliberada de transgênerização que questiona as construções binárias de género no teatro, como se verifica na tabela 2. Esta escolha metodológica inspirou-se em Butler (1999) e na ideia de que as performances de género podem desafiar as noções essencialistas de diferença sexual.

TABELA 2 DESCRIÇÃO DAS ENTREVISTADAS	
NOME	Categoria profissional / idade / estrato social ^[1] / família com ou sem ligação à área cultural / estado civil / com ou sem filhos / autoidentificação racial / orientação sexual
ORLANDO	ATRIZ/ENCENADORA, 36 ANOS situação socioeconómica privilegiada; toda a família em 1.º grau da área cultural ^[2] ; solteira; sem filhos; branca; lésbica
CATARINA	ATRIZ/ENCENADORA, 33 ANOS situação socioeconómica privilegiada; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; branca; heterossexual
ANTÍGONA	AUTORA DE PERFORMANCES E OBRAS LITERÁRIAS/DIRETORA, 50 ANOS situação socioeconómica privilegiada; família sem ligação à área cultural; divorciada; com filhos; branca, heterossexual
NINA	ATRIZ/PERFORMER, 35 ANOS classe trabalhadora; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; negra; heterossexual
ARANDIR	ARTISTA/PERFORMER, 38 ANOS classe trabalhadora; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; branca; não mencionou a orientação sexual
PAULINA	ATRIZ/ENCENADORA, 73 ANOS situação socioeconómica privilegiada; família com ligação à área cultural; separada; com filhos; branca; heterossexual
COLOMBINA	ATRIZ/ENCENADORA, 57 ANOS situação socioeconómica privilegiada; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; branca; lésbica
HAMLET	ATRIZ/ENCENADORA, 58 ANOS classe trabalhadora; família com alguma ligação à área cultural; casada; com filhos; branca; heterossexual
NORA	ATRIZ/ENCENADORA/DRAMATURGA, 64 ANOS situação socioeconómica privilegiada; família sem ligação à área cultural; divorciada; com filhos; branca; heterossexual
MEDEIA	ATRIZ/PERFORMER, 37 ANOS classe trabalhadora; família sem ligação à área cultural; solteira; sem filhos; negra; não mencionou a orientação sexual
LADY MACBETH	ATRIZ, 64 ANOS situação socioeconómica privilegiada; família com ligação à área cultural; casada; com filhos; branca; heterossexual

[1] Por “classe privilegiada” consideram-se as mulheres artistas que nasceram e viveram em contextos socioeconómicos favorecidos, com acesso a educação de qualidade e eventos culturais, mesmo quando esse privilégio não provinha diretamente dos pais, mas de outros familiares (avós). Por “classe trabalhadora” entendem-se as mulheres cujas famílias eram compostas por assalariados com fracas condições socioeconómicas, cuja relação com o trabalho era “muito dura”.

[2] Ambos os pais trabalham em áreas artísticas.

As participantes distribuem-se da seguinte forma: cinco identifica-ram-se como atrizes/encenadoras, três como atrizes/*performers*, uma como atriz/encenadora/dramaturga, uma como atriz e uma como au-tora de performances e obras literárias/diretora artística. A distri-buição etária organiza-se em três *cohorts* distintas: 33-38 anos (n=5), 50-58 anos (n=3) e 64-73 anos (n=3).

Relativamente ao estrato social, sete entrevistadas provêm de con-textos socioeconómicos privilegiados e quatro de famílias da classe trabalhadora. Significativamente, as duas artistas que se identifica-ram como negras pertencem ao grupo de classe trabalhadora, eviden-ciando desde logo a interseccionalidade entre “raça” e classe social.

No que concerne ao estado civil, seis são solteiras, três divorciadas e duas casadas. Relativamente à maternidade, seis não têm filhos e cinco têm. Quanto à orientação sexual, sete assumiram-se como heterossexuais, duas como lésbicas e duas não mencionaram a sua orientação sexual.

4.1. Cartografia das opressões: perfis e exclusões estruturais

A análise dos dados seguiu o modelo sistemático de análise de con-teúdo qualitativa proposto por Bardin (2016) operacionalizado em três fases distintas, mas interrelacionadas: pré-análise, exploração do material e tratamento interpretativo dos resultados. Durante a fase exploratória, tornou-se evidente a centralidade das categorias “opressão” e “resistência” nos discursos das entrevistadas, levando à mobilização do quadro conceptual de Frye (1983) sobre opressão sistemática e de Das (2007, 2008) sobre violência quotidiana como ferramentas analíticas complementares.

As unidades de significado identificadas foram categorizadas através de um processo iterativo que considerou as múltiplas dimensões da experiência das artistas – pessoal, familiar, profissional e sociocultural. A análise interpretativa procurou desvendar tanto os significados explícitos como os latentes, examinando o modo como os discursos das entrevistadas constroem e contestam realidades sociais e relações de poder. Este processo analítico, que transcende a mera descrição, conectou sistematicamente os dados empíricos a quadros teóricos mais amplos sobre estruturas sociais, políticas e culturais, mantendo sempre presente a exigência de “uma capacidade de leitura crítica e contextual” particularmente atenta às relações de poder e ideologias subjacentes (Bardin, 2016; Krippendorff, 2004).

Na fase de tratamento interpretativo dos resultados identificaram-se, de imediato, dois perfis contrastantes que emergem das experiências diferenciadas das mulheres artistas. O perfil normativo caracteriza-se pela convergência de marcadores hegemónicos: mulheres mais velhas (64-73 anos), oriundas de classe privilegiada, com capital cultural familiar, casadas ou divorciadas com filhos, brancas e heterossexuais. Estas participantes demonstram maior adesão aos papéis tradicionais de género, menor envolvimento em ativismos contemporâneos e “lentes de género” menos críticas (Bem, 1994). Em contrapartida, o perfil “Outra/Desviante”^[3] congrega mulheres mais jovens (33-38 anos), oriundas da classe trabalhadora, sem redes familiares no meio artístico, solteiras sem filhos, incluindo mulheres negras e lésbicas, que articulam resistências ativas às normas hegemónicas.

^[3] O conceito de “Outra/Desviante” refere-se às mulheres artistas que, através de processos performativos, desafiam e desconstruem identidades fixas impostas pelas normas patriarcais.

As opressões estruturais identificadas operam através de múltiplas dimensões entrelaçadas, como se pode ver nas tabelas 3, 4 e 5.

TABELA 3 OPRESSÕES VIVIDAS PELAS ARTISTAS / ESTRUTURAS DE FORMAÇÃO					
EDUCAÇÃO/FORMAÇÃO					
OPRESSÕES DE GÉNERO	DIMENSÕES DA EXCLUSÃO	EDUCAÇÃO FORMAL	FAMÍLIA		AMBIENTE SOCIOCULTURAL
			ORIGEM	CONSTRUÍDA	
	Misoginia	Ausência de referências femininas	Ausência de referências femininas		Ausência de referências femininas
	Abuso sexual	Vítimas de assédio	Vítimas de assédio		Vítimas de assédio
	Estereótipos de género interseccionados com o teatro	Falta de papéis de destaque femininos	Pressão para os papéis tradicionais de género	São incompatíveis: hipervalorização do trabalho reprodutivo	Pressão para performar a “feminilidade” – trabalho produtivo limitado/ /condicionado pelo produtivo
Opressão para a produção do Outro subalterno	Patriarcado, colonialismo, heteronormatividade, eurocentrismo	Currículos clássicos que reproduzem formas de exercício de poder sobre o Outro	Educação rígida e tradicional, influenciada por valores conservadores e religiosos.	Família construída com valores patriarcais, heteronormativos	– Racismo estrutural e tratamento preconceituoso em espaços públicos – Homofobia e preconceitos

Como se verifica na tabela 3, nas estruturas de formação e de ensino^[4], as mulheres artistas são sujeitas, maioritariamente, a duas dimensões de opressões: opressões de género e opressões para a produção do Outro subalterno. Quanto às opressões de género, dividem-se em misoginia institucionalizada, assédio sexual sistémico e perpetuação de estereótipos. Como ilustra o testemunho de uma participante, a que chamamos Catarina: “Quando entrei para a Escola, avisaram-me

logo que não havia muitos papéis principais femininos”, evidenciando como os estereótipos de gênero são ativamente reproduzidos e legitimados no discurso pedagógico. Como alerta Derr (2017: s.p.), esta situação é comum em departamentos de teatro onde se “incluem mais papéis para homens do que para mulheres, mesmo que as mulheres constituam a maioria dos estudantes”, o que configura uma negação de oportunidades educativas equitativas. Particularmente alarmante é a normalização do assédio nas instituições de ensino, exemplificada pelo relato de Arandir: “Houve uma altura que não havia um único professor que não tivesse uma relação com uma aluna.” Esta dinâmica reflete o que Derr (2017: s.p.) identifica como uma cultura em que “artistas convidados e professores adjuntos usam a sua falta de responsabilização como desculpa para formar relações inapropriadas com estudantes”, perpetuando estruturas de poder abusivas.

Simultaneamente, identificámos ainda o que chamamos de opressões para a produção do Outro subalterno, ou seja, as formas de pressão e exclusão que as estruturas de formação dispõem para compelir as mulheres artistas a construírem-se como o Outro subalterno e que são sustentadas pela convergência de patriarcado, colonialismo, heteronormatividade e eurocentrismo. Como denunciou uma artista que se identifica como negra, a Nina: “Parece que só os gregos e os romanos é que fizeram teatro”, revelando como os currículos perpetuam uma visão monocultural da prática teatral.

← [4] Ao nível da educação formal adquirida nas instituições de ensino ao longo do crescimento e desenvolvimento das mulheres artistas; ao nível da família, tanto a de origem que teve o papel de as educar, como a construída que participou na formação mais tarde; e, por último, do ambiente sociocultural que, como se sabe, tem um papel relevante na formação de toda a população.

Relativamente às opressões de gênero nos locais de trabalho, ou seja, nas estruturas de produção teatral, a exclusão articula-se através de quatro dimensões interrelacionadas, como se verifica na tabela 4.

TABELA 4 OPRESSÕES DE GÊNERO VIVIDAS PELAS ARTISTAS: ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO TEATRAL	
DIMENSÕES DE EXCLUSÃO	OPRESSÃO NAS DIFERENTES DIMENSÕES
SIMBÓLICA	Não representação e exclusão da história teatral
	Reforço de estereótipos e preconceitos de várias ordens
	Reforço de papéis de gênero
	Unidade e apoio entre os homens para não perderem o privilégio
	Reprodução do modelo de opressão e de manipulação masculinos por mulheres em posições de liderança
POLÍTICA	Fora de lugares de poder (reservados aos homens)
ECONÓMICA	Discriminadas no seu salário
VIOLÊNCIA [5]	Assédio sexual

[5] Não vemos a violência apenas como um ato isolado, mas como uma prática que se infiltra nas experiências diárias, afetando profundamente as dinâmicas de poder e as estruturas sociais. Nesse sentido, o assédio sexual é entendido como uma prática violenta que não apenas viola a integridade física ou emocional de uma pessoa, mas que também afeta a maneira como as vítimas experimentam e entendem o seu lugar no mundo; neste caso, no local de trabalho (Das, 2007, 2008). Além disso, o assédio sexual é visto como parte dos processos de normalização da violência, muitas vezes sendo naturalizado ou silenciado nestes contextos sociais e culturais específicos. Essa perspetiva ressalta como essas experiências de violência moldam e são moldadas pelas estruturas sociais de gênero, poder e dominação, além de como tais atos se tornam parte da experiência quotidiana de quem sofre o assédio.

Como se observa na tabela 4, ao nível das estruturas de produção teatral, identificamos quatro dimensões de exclusão: a simbólica, a política, a económica e a de género. A dimensão simbólica opera através do apagamento histórico das mulheres e do reforço sistemático de estereótipos que limitam as possibilidades expressivas. Como refere Hamlet: “A história das mulheres não foi escrita. Não está escrita. A história dos homens está escrita, mas a das mulheres não.” Esta invisibilização articula-se com a perpetuação de estereótipos que deslegitimam o trabalho feminino, como exemplifica Catarina: “As mulheres quando se impõem têm mau feitio, os homens têm personalidade forte.” A dimensão política revela-se, essencialmente, na concentração masculina nos lugares de decisão que se perpetua através de critérios aparentemente neutros, mas estruturalmente enviesados. Como testemunha Arandir sobre a sua perceção do panorama teatral: “Logo a seguir ao 25 de Abril ocuparam os seus lugares e são todos homens, não é? Estão a ocupar esses teatros até hoje.” Esta perceção de invisibilidade feminina, ainda que não corresponda a uma ausência total – como demonstra a Tabela 1 que identifica 12 mulheres em direcções teatrais desde 1989 – revela a profunda sub-representação que caracteriza o sector. A dimensão económica manifesta-se através da discriminação salarial persistente, agravada pela precariedade laboral que afeta desproporcionalmente as mulheres. Lady Macbeth revelou que, de repente, descobriu que “ao fim de não sei quantos anos, um homem ganha mais do que nós, na mesma instituição”. Finalmente, a dimensão da violência constitui uma realidade normalizada através do assédio sexual e das microagressões. Como denuncia Derr (2017: s.p.), departamentos que “repetidamente sujeitam as mulheres a uma sexualização perversa” criam ambientes hostis que violam princípios básicos de igualdade, uma dinâmica que se replica nas “estruturas de produção teatral”. Orlando reitera: “Não há uma mulher que eu conheça, que não tenha já sido ou apalpada ou tenha levado com uma frase horrível ao ouvido.”

Estas opressões sistemáticas transformam-se em mecanismos interiorizados que perpetuam a marginalização das mulheres artistas, como se observa na tabela 5.

TABELA 5 OPRESSÕES VIVIDAS PELAS ARTISTAS: MECANISMOS INTERIORIZADOS	
CONSEQUÊNCIAS	MECANISMOS DE OPRESSÃO INTERIORIZADOS
PRODUÇÃO DA INCERTEZA	Medo
	Insegurança
	Falta de validação
	Conflitos internos
PRESSÃO PARA A CONFORMIDADE	Cooperação com o patriarcado
	Conformidade com papéis de género
	Boicote do próprio desejo
	Cansaço

Como se verifica na tabela 5, como consequência das opressões sofridas durante a formação/educação e no trabalho, as artistas interiorizam mecanismos de opressão que se manifestam, por um lado, através da produção da incerteza – incluindo medo, insegurança, falta de validação e conflitos internos – e, por outro, de pressão para a conformidade através de estratégias como a cooperação com o patriarcado, conformidade com papéis de género, boicote do próprio desejo e cansaço cumulativo. Várias artistas relataram, por exemplo, situações em que as mulheres se calam em situações de piadas sexistas para evitar conflitos. O silêncio torna-se estratégia de sobrevivência.

Por sua vez, a análise interseccional dos dados revela como diferentes eixos de opressão se entrecruzam e potenciam mutuamente, criando experiências distintas de exclusão:

- As mulheres entrevistadas que se identificam como negras articulam a experiência da “síndrome da preta única” – termo por elas cunhado para descrever o isolamento estrutural nos espaços de poder: “Era a única preta da minha turma na faculdade”, disse Medeia, e Nina acrescenta que “98% dos *castings* especificam ‘atriz caucasiana’”, para esclarecer que não há espaço para os seus corpos no teatro.
- A origem de classe emerge também como determinante fundamental no acesso à profissão, com as artistas de classe trabalhadora a descreverem trajetórias marcadas pela privação cultural – “nunca ouvíamos música em casa... nunca tinha recebido assim muita cultura”, conta Arandir, contrastando com as narrativas de Orlando: “Sempre tive acesso à cultura, sempre tive acesso a todos os livros que queria ler.” Isto define o privilégio de classe, desde o início da formação.
- As artistas lésbicas enfrentam uma dupla invisibilização: “as lésbicas... é um assunto que as mulheres em particular não vão falar sobre ele... Os homens têm mais representatividade, mais lata e mais voz”, revela Colombina, demonstrando que existe homofobia no teatro, particularmente no que se refere a mulheres lésbicas.
- A idade funciona, também, como marcador de exclusão particularmente violento, com as artistas sendo consideradas “demasiado velhas para protagonizar” após os 40 anos, enquanto as mais jovens enfrentam deslegitimação sistemática – “demasiado

inexperiente para dirigir”. Esta dupla penalização cria uma janela temporal extremamente reduzida de visibilidade e oportunidade.

- A maternidade emerge como fator de exclusão transversal. As mães artistas enfrentam a impossibilidade estrutural de conciliar horários de ensaio com responsabilidades parentais, sem qualquer apoio institucional. Como relata Antígona: “A minha vida mudou radicalmente quando tive uma filha. Quem ficou em casa, quem mudou de horários, quem mudou de profissões fui sempre eu.” As mães artistas enfrentam também a impossibilidade estrutural de conciliar horários de ensaio com responsabilidades parentais, sem qualquer apoio institucional. Como testemunha Paulina (73 anos): “Tive sempre de trabalhar com a criança atrás... a creche não tinha horários para quem trabalha no teatro.”

Estas múltiplas exclusões não operam isoladamente, mas convergem e amplificam-se mutuamente. Uma mulher negra (raça), de classe trabalhadora (classe), lésbica (orientação sexual), mãe (maternidade) enfrenta barreiras exponencialmente maiores do que uma mulher branca, heterossexual, de classe privilegiada, sem filhos. Como demonstra a análise, o perfil “Outra/Desviante” – que acumula múltiplos marcadores de diferença – enfrenta não apenas mais obstáculos, mas obstáculos qualitativamente diferentes, que frequentemente se traduzem em exclusão total do campo teatral.

Esta cartografia interseccional revela ainda que as políticas universalistas de “igualdade de género” são insuficientes, pois beneficiam primariamente as mulheres que já detêm outras características (branquitude, classe, heterossexualidade), deixando intocadas as exclusões mais profundas que afetam as mulheres nas múltiplas margens do sistema.

5. A CRIAÇÃO DE NOVOS ESPAÇOS DE PODER PELAS MULHERES ARTISTAS

Como se verifica, as relações de poder no teatro português configuram um sistema complexo onde múltiplas opressões se articulam para excluir sistematicamente as mulheres dos lugares de decisão. No entanto, estas mulheres artistas entrevistadas criaram estratégias de resistência criativas que reconfiguraram o próprio conceito de poder, transformando-o num instrumento de emancipação coletiva, em vez de dominação individual. A criação de novos espaços de poder pelas mulheres artistas representa uma rutura epistemológica com os paradigmas tradicionais de dominação no campo teatral. Este processo não se limita à ocupação de posições já existentes, mas configura uma nova aceção do poder que se baseia na horizontalidade, inclusão e redistribuição de oportunidades, em oposição ao modelo patriarcal baseado na hierarquia, exclusão e perpetuação de privilégios. Este novo paradigma permite às artistas “viver sem medo da vulnerabilidade de género” e “protagonizar as suas próprias vidas”, como teoricamente defendido por Lagarde (1999: 247), constituindo uma forma de resistência que transcende a mera ocupação de cargos para se tornar numa transformação estrutural do campo artístico.

A análise revelou cinco modalidades estratégicas principais através das quais este novo poder se materializa: (1) a criação de estruturas de produção teatral próprias, o que constitui “o lugar de resistência por excelência”, libertando as artistas da dependência hierárquica – todas as participantes desenvolveram estruturas próprias de produção, transformando a exclusão institucional em oportunidade para experimentação artística e organizacional; (2) nessas estruturas próprias dirigidas por elas próprias apoiam sistematicamente outras mulheres – como conta Orlando: “Tive a estrutura da (...) nesse

primeiro projeto que perguntou se eu não precisava de ajuda na produção... depois do apoio que senti, passei a fazer parte da estrutura e passei a apoiar mulheres.” A escolha consciente de contratar exclusivamente mulheres atrizes e autoras representa uma ação afirmativa deliberada: “eu tenho a responsabilidade de pôr lá pessoas que não têm geralmente espaço”, prossegue a artista; (3) a decolonização dos espaços teatrais, que opera desafiando a hierarquia entre palcos “legítimos” e espaços “periféricos”, questionando assim a sacralização dos teatros institucionais como únicos lugares válidos para a prática teatral – esta estratégia implica tanto levar produções alternativas a palcos tradicionalmente elitistas, rompendo com as barreiras simbólicas que definem quem pode ou não ocupar esses espaços, como democratizar o acesso através da valorização de “espaços não normativos” que desafiam as convenções arquitetónicas e as relações de poder inscritas nos teatros tradicionais – Orlando descreve essa experiência: “Apresentei na salinha deles, que era basicamente um corredor (...) E adorei fazer isso, porque achava muito especial fazer teatro assim”, revelando como a apropriação de espaços marginais pode constituir simultaneamente uma “necessidade prática e uma escolha política que reconfigura as relações entre centro e periferia no campo teatral”; (4) a criação de redes de apoio entre mulheres constitui uma estratégia de resistência coletiva: Arandir conta que começou a “fazer uma roda de mulheres” após constatar que “são só homens e depois o que aparece são as atrizes mulheres ou as produtoras, mas os diretores, técnicos, encenação... são só homens”; (5) a ocupação de cargos de direção em instituições tradicionais representa também uma resistência, é uma forma de “combate pelo interior” – como relata Antígona, quando foi convidada para um lugar de direção “tinha a obrigação de defender o lugar... é pelas próximas mulheres que vierem”.

Todo este processo e forma de atuação revela uma conceptualização revolucionária do poder que, ao invés de reproduzir lógicas de dominação, estabelece formas equitativas e inclusivas de organização artística. Esta transformação amplia não apenas as possibilidades de trajetórias artísticas femininas, mas reconfigura estruturalmente o campo teatral, criando precedentes para futuras gerações e estabelecendo um novo paradigma de relações de poder baseado na solidariedade, inclusão e transformação social.

6. CONCLUSÃO: ENTRELINHAS DE FUGA

Esta investigação revela que, no teatro, as mulheres artistas não ocupam os lugares de poder estabelecidos pelo patriarcado. No entanto, tal como já se referiu, a questão central deixou de ser apenas por que razão não ocupam esses lugares. De facto, verificou-se que as mulheres entrevistadas questionam a própria existência continuada destes poderes patriarcais e as suas instituições organizadas em torno de princípios de hierarquia, controlo e dominação. Como defende Cixous (1976: 887), demo-nos conta de que estas mulheres artistas saíram do “dentro” do discurso masculino, não para ocupar o lugar do homem, mas para o “explodir, inverter e agarrar”, transformando-o em algo novo através de uma linguagem própria que permite criar espaços de poder radicalmente diferentes.

As onze mulheres artistas entrevistadas demonstram através dos seus discursos e práticas que não têm como objetivo primário ocupar os lugares de poder tradicionais, mas sim questionar e desconstruir o próprio modelo binário falocêntrico em que esses lugares foram criados e são mantidos. Esta recusa não é passiva nem resignada;

pelo contrário, representa uma forma ativa de resistência que procura criar espaços alternativos de poder que não dependam da lógica masculina de dominação, controlo e hierarquia vertical. O papel tradicionalmente destinado a estas artistas tem sido condicionado por uma lógica patriarcal multidimensional que insiste em as colocar sistematicamente em posições subordinadas. Esta lógica opera não apenas através de mecanismos visíveis de exclusão, mas também através de dimensões simbólicas e inconscientes que orientam afetos, valores e comportamentos de forma subtil e profunda, constituindo o que Segato (2003: 14-15) identifica como o estrato simbólico do patriarcado que se reproduz continuamente no inconsciente coletivo.

As narrativas aqui analisadas encontram eco noutros repositórios de testemunhos de mulheres no teatro português, nomeadamente no podcast Teatra (Oliveira, 2019) do Teatro Nacional D. Maria II, que em mais de 120 episódios tem documentado trajetórias de artistas como Luísa Cruz, Margarida Vila-Nova, Zia Soares, Ana Tang, Diana Niepce, Raquel Castro e Tita Maravilha, entre outras. Estes testemunhos complementam a compreensão das dinâmicas de género no campo teatral português, revelando padrões de exclusão e resistência que transcendem as experiências individuais das onze entrevistadas deste estudo.

Como afirma Lagarde (1999: 248), se a desigualdade de género apresenta múltiplas configurações, as lutas devem também ser múltiplas. As possibilidades de transformação nas estruturas de produção teatral passam pela educação contínua sobre questões de género, promoção de igualdade nas posições de liderança através de políticas afirmativas incluindo quotas, criação de ambientes inclusivos para mães/pais e cuidadores, e desenvolvimento de iniciativas artísticas feministas que subvertam os papéis tradicionais de género.

Neste sentido, as práticas de resistência identificadas nas entrevistas das onze mulheres artistas prefiguram possibilidades concretas de uma verdadeira democracia cultural que honre as promessas revolucionárias do 25 de Abril, não através da mera ocupação dos lugares de poder existentes, mas através da criação de novas formas de organização que questionam os próprios fundamentos patriarcais sobre os quais se ergueram as instituições teatrais portuguesas.

Esta investigação, no entanto, não pretende descobrir verdades absolutas, mas sim desafiar e desestabilizar o *status quo* sobre o conhecimento das relações de poder e género no teatro, abrindo espaço para que as mulheres artistas possam “morder a língua com os próprios dentes para inventarem para si uma linguagem para entrar” (Cixous, 1976: 887) num campo teatral verdadeiramente democrático e inclusivo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES-JESUS, Susana Mourato / José Eduardo Franco (2022), “A lenta afirmação da mulher nos ideários socioeducativos: educação feminina nos intelectuais iluministas no Século das Luzes em Portugal”, *Interfaces Científicas – Educação*, 11.2, pp. 11–33.
- BARDIN, Lawrence (2016), *Análise de conteúdo*, São Paulo, Almedina Brasil.
- BEM, Sandra (1994), *The lenses of gender. Transforming the debate on sexual inequality*, New Haven, CT, Yale University Press.
- BORGES, Vera (2005), “Actores e contratos de trabalho nos grupos de teatro portugueses: notas para a sociologia de um mercado artístico”, *OBS*, n.º 14, pp. 24–35.
- (2007), *O mundo do teatro em Portugal – Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- (2020), “O trabalho nas artes performativas na era Covid-19: da urgência ao potencial da mudança nas organizações e nas trajetórias de carreira artísticas”, in Tânia Leão (org.), *Em suspenso: reflexões sobre o trabalho artístico, cultural e criativo na era Covid-19*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 30–39.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000), *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.
- BRINKMANN, Svend / Steinar Kvale (2014), *InterViews: learning the craft of qualitative research interviewing*, 3.ª ed., Thousand Oaks, CA, SAGE Publications.
- BUTLER, Judith (1999), *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York / London, Routledge.
- CAÑAMERO, Gisela (coord.) (2022), *WOS - Woman on Scene #1 Criadoras*, Lisboa, Produções Acidentais / Arte Pública.
- (2023), *WOS - Woman on Scene #2 A Criação*, Lisboa, Produções Acidentais / Arte Pública.
- CARDOSO, Cátia (2023), “Democratização da cultura? E a democracia cultural?”, *Discurso directo*. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: <https://discursodireto.pt/2023/10/11/democratizacao-da-cultura-e-a-democracia-cultural/>.
- CARREÑO, Tino / Anna Villarroya (2022), “Gender disparities in the performing arts labour market”, *Debats*, 7, pp. 11–30.
- CIXOUS, Hélène (1976), “The laugh of the Medusa”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1.4, pp. 875–893.

- CORBAT, Yvan / Silvia Maria González (2020)**, *State of the arts report about the situation of women artists and professionals in the Cultural and Creative Industries sector in Europe*, Gijón, Women's Arts. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: <http://www.womarts.eu/upload/01-LI-WOMART-1-20-6.pdf>.
- CRUZ, Tiago Ivo (2024)**, "A Revolução, o Fundo de Teatro e o teatro independente: quando o gesto ultrapassa o discurso", *Sinais de Cena*, 3.3, pp. 92–123. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.5>.
- DAS, Veena (2007)**, *Life and words: violence and the descent into the ordinary*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- (2008), "Violence, gender, and subjectivity", *Annual Review of Anthropology*, 37, outubro. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: <https://ssrn.com/abstract=1141308>.
- DELEUZE, Gilles / Félix Guattari (1995)**, *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, São Paulo, Editora 34.
- DENZIN, Norman / Yvonna Lincoln (2005)**, "Introduction: The discipline and practice of qualitative research", in N. Denzin / Y. Lincoln (eds.), *The Sage handbook of qualitative research*, 3.ª ed., pp. 1–32, Thousand Oaks, CA, Sage.
- DERR, Holly L. (2017)**, "Does your Theatre Department have a patriarchy problem?", *Howlround theatre commons*. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: <https://howlround.com/does-your-theatre-department-have-patriarchy-problem>.
- DOLAN, Jill (2012)**, *The feminist spectator as critic*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press.
- FERREIRA, Helena Gonçalves (2025)**, "Chatas, loucas e com mau feitio": artistas de teatro, poder e género, tese de doutoramento, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- FERREIRA, Virgínia (1999)**, "Os paradoxos da situação das mulheres em Portugal", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 52–53, pp. 199–227.
- FRYE, Marilyn (1983)**, *The politics of reality: essays in feminist theory*, Trumansburg, NY, Crossing Press.
- GONÇALVES, Yolanda (2016)**, *Luzia quê?*, Lisboa, Chiado Editora.
- GUERRA, Isabel Carvalho (2006)**, *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo. Sentidos e formas de uso*, Parede, Principia.
- KRIPPENDORFF, Klaus (2004)**, *Content analysis: an introduction to its methodology*, Thousand Oaks, CA, Sage Publications.
- LAGARDE, Marcela (1999)**, "Democracia genérica", in Ivonne Siu Bermúdez / Wim Dierckxsens / Laura Guzmán, *Antología latinoamericana y del Caribe: mujer y género*, Managua, UCA, pp. 239–264.
- MARTINEZ, et al. (2025)**, *Adenda dos jovens à Carta do Porto Santo — Caldas da Rainha/Loulé, Plano Nacional das Artes*. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: https://www.pna.gov.pt/wp-content/uploads/2025/06/VF_PT_CPS_AD_062025.pdf.
- OLIVEIRA, Mariana Maia de (2019–2025)**, *Teatra* [Podcast], Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II. Consultado a: 20/12/2024, disponível em: <https://www.tndm.pt/pt/programacao/teatra/>.
- RAYNER, Francesca (2021)**, "The story of what might have been: interrogating Romeo and Juliet under the Portuguese dictatorship", *SEDERI Yearbook*, n.º 31, pp. 73–92.
- REBELLO, Luiz Francisco (1968)**, *Breve história do teatro português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- (2003), *Teatro português em um acto (1800–1899)*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Paula Gomes (2012)**, "Pensar a revolução, nos comportamentos e práticas culturais associadas ao teatro de São Carlos entre o fim do Estado Novo e os primeiros anos da democracia em Portugal", *Revista Música Hodie*, 12.2, pp. 48–56.
- ROSA, Marta Brites (2023)**, "O paradoxo feminino no teatro português do século XVIII", *Faces de Eva*, n.º 50, pp. 177–195.
- SCHIAPPA, Bruno (2009)**, "Mulheres fora do teatro", *Sinais de Cena*, n.º 12, pp. 20–23.
- SEGATO, Rita Laura (2003)**, *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- TIGHT, Malcolm (2023)**, "Saturation: an overworked and misunderstood concept?", *Qualitative Inquiry*, 30.7, pp. 1–7. <https://doi.org/10.1177/10778004231183948>.
- VASQUES, Eugénia (1997)**, *Teatro em Portugal: the ladies are not for burning (ou o assalto à casa dos homens)*, Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa. Consultado a: 30/09/2025, disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3381>.
- (1999), "O teatro português e o 25 de Abril: uma história ainda por contar", *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, pp. 1–16.
- (2001), *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*, Lisboa, Edições Colibri.