

O teatro americano numa Revolução: recepção do *Teatro Campesino* de Luis Valdez em Portugal em 1975

American Theatre in a Revolution: reception of El
Teatro Campesino of Luis Valdez in Portugal in 1975

*Christine Zurbach*¹

Resumo

As relações entre teatro e política no teatro português após o 25 de Abril de 1974 mudaram de maneira significativa com o fim da censura. Abolidas as dificuldades sentidas pelos artistas no acesso a textos ou autores relevantes para o seu repertório, tornou-se possível desenvolver objectivos discursivos e artísticos por vezes fortemente marcados pelo contexto político. Nesse domínio, nota-se o papel importante de revistas de teatro estrangeiras que proporcionavam contactos com outras dramaturgias fora de Portugal. Foi o caso com a revista francesa *Travail Théâtral* que, em 1972, tinha publicado um dossiê sobre os actos do Teatro Campesino de Luis Valdez, de contestação política antiamericana.

Palavras-chave: Teatro; política; importação; tradução; inovação

Abstract

The relationship between theater and politics in Portuguese theater after April 25, 1974 changed significantly with the end of censorship. Having abolished the difficulties experienced by artists in accessing texts or authors relevant to their repertoire, it became possible to develop discursive and artistic goals that were sometimes strongly marked by the political context. One can note the important role of foreign theater magazines that provided contacts with other dramaturgies outside Portugal. This was the case with the French magazine *Travail Théâtral*, which in 1972 had published a dossier on the acts of the Teatro Campesino by Luis Valdez, expression of an anti-American political protest.

Keywords: Theatre; politics; importation; translation; innovation

E-ISSN: 2358.6958

¹ Profa. Dra. Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) – Évora. Portugal. zurbach@uevora.pt

Para abordar a dupla temática do teatro e da Revolução de 1974 em Portugal é necessário considerar a situação do teatro no período imediatamente anterior, nos anos 1960 do século XX.

Como muitos outros estudiosos do teatro português, Maria Helena Serôdio fala de “uma realidade histórica de asfixia política” (2004, p.104), mas também de resistência e contestação com “peças (que) dramatizavam a história com uma clara intenção alusiva ao tempo político da ditadura de Salazar” (Serôdio, 2004, p.105). Fortemente vigiado pela censura, o repertório nacional dificilmente conseguia promover alguma inovação quer na escrita, quer no espectáculo teatral, o que levava os criadores, actores e encenadores, a procurar fontes estrangeiras e a recorrer à importação pela tradução de textos que permitissem introduzir formas novas ou novos modelos teatrais.

Nesse domínio, nota-se o papel importante do acesso – por vezes clandestino – a revistas estrangeiras da especialidade, de língua francesa e inglesa sobretudo, e da descoberta pelos criadores de um repertório de obras com um forte potencial de inovação. Todavia, para levar as peças ao público, foi necessário aguardar o ano de 1974, data da queda do regime autoritário. Esse momento decisivo significou a implantação de um novo regime nascido da Revolução dos Cravos, que lançou, entre as suas primeiras medidas, a dinamização de um vasto programa de transformação político-cultural em que o teatro teve um lugar de destaque. Apoiada na tradução de obras proibidas até então ou em novas traduções nomeadamente dos clássicos com novas leituras dramáticas, a vida teatral expandiu-se, alargando do centro para a periferia (Zurbach, 2002). É o caso para o tema que pretendo tratar nesta breve exposição, em que tem destaque a revista francesa trimestral *Travail Théâtral*², cuja circulação no meio artístico português (maioritariamente francófono) representou um veículo fundamental para o contacto com a vida teatral fora do país, nomeadamente no tempo de mudanças profundas do sistema cultural pós-1974, como veremos a seguir.

Com efeito, foi com a mudança de regime em 1974 que o teatro em Portugal pôde verdadeiramente encontrar novos rumos, renovando o seu repertório e promovendo outras linguagens, algumas fortemente estimuladas pela realidade política imediata, em formatos próximos do teatro de “agit-prop” (agitação e propaganda). Assumindo plenamente uma dimensão política do gesto artístico, o desenvolvimento de um teatro novo, não necessariamente partidário ou militante, foi favorecido pelo quadro histórico em que criação e História encontravam um denominador comum, ou seja, a Revolução como projecto em construção. O teatro passou a ser um modo privilegiado de mediação entre o velho e o novo, e transformou-se até finais dos anos 1970 num laboratório de experimentação estética e de debate ideológico alargado.

Envolvendo no seu espaço de palavra as problemáticas socioculturais mais prementes desse tempo de Revolução – e de dinamização cultural pelas campanhas do Movimento das Forças Armadas (MFA)³ –, o teatro também reagiu aos sobressaltos da

2 Difundida pelo editor François Maspéro, dirigida por Emile Copfermann e contando, para a redacção, com teatrólogos reconhecidos (Denis Bablet, Bernard Dort, Françoise Kourilsky, entre tantos outros), a revista foi publicada regularmente entre 1972 e 1979.

3 MFA - Designa o grupo dos militares que levaram a cabo a Revolução do 25 de Abril 1974.

vida política nacional e ao modo como atingiam o sector da cultura e os seus agentes. No seu retrato da cultura em Portugal entre 1974 e 1994, que assenta em dados estatísticos e comentários dos discursos mais representativos sobre o tema, a escritora Eduarda Dionísio descreve os anos 1974 e 1975 como um período de crescimento, mas que também foi uma “desilusão”: a revolução não corria na cultura tão depressa como se queria ou se tinha imaginado” (1993, p. 214) e refere também o seguinte:

A ideia de que há duas culturas – a tradicional, oral, popular (os nomes variam) e a erudita, escrita, letrada – parece estar instalada agora, independentemente dos pontos de vista que se tenha sobre a sua importância e a sua possível ou impossível conciliação (Dionísio, 1983, p.220).

A esse respeito, veremos na parte final deste estudo de caso uma problematização do entendimento dado à temática da arte popular relativamente ao teatro, e da sua importância para um programa estético do teatro para /na Revolução.

Além do quadro nacional agitado que se seguiu à Revolução de 1974, também é necessário referir o contexto mais alargado das relações internacionais em que essa renovação cultural e teatral surgiu, e os termos em que são descritas na imprensa (Vieira & Monico, 2014, p. 339):

Portugal era enquadrado com frequência no contexto geoestratégico, avaliando-se as implicações do seu percurso político não só nos desígnios das duas superpotências, mas também no sistema de alianças: uma à qual o país pertencia, a NATO, outra à qual era desejável que pertencesse, a CEE (futura União Europeia).

De facto, ao longo dos anos de 1974 e 1975, a Revolução atraiu os olhares do mundo pela rápida evolução inicial do regime para a implementação de um modelo constitucional de sociedade a caminho do socialismo, como o referem Vieira & Monico (2014 p. 338): “A proximidade dos comunistas portugueses ao poder, situação única em todo o mundo ocidental, foi (tema) de eleição na cobertura internacional”.

Encontram-se testemunhos das tensões nacionais e internacionais em torno da Revolução portuguesa em múltiplos documentos da imprensa, em que abundam representações iconográficas tais como capas de revistas, caricaturas e cartoons, que, pelo seu interesse histórico, foram reunidos como parte integrante do estudo dessa nova história do país.

Para o nosso objecto de estudo, têm a maior relevância na medida em que, se forem confrontados com a especificidade do nosso *corpus*, revelam uma forte teatralização da vida política ao mesmo tempo que o carácter dramático dos acontecimentos retratados.

A conclusão da obra de Joaquim Vieira e Reto Monico (2014, p.338) reforça tal ideia, pelo recurso explícito ao vocabulário do teatro:

[...] folhetim de enredo interminável e repleto de imprevistos a cada episódio, inclusive com a caracterização de personagens com as quais os leitores podiam criar relações de empatia ou de rejeição [...], figurantes [...], perfis ora de heróis, ora de vilões.

Teatro, Revolução e Política constituem, de facto, uma sequência paradigmática neste estudo de caso.

É nesse quadro que se situa nossa reflexão sobre a presença no repertório institucional da companhia de teatro do Centro Cultural de Évora, no ano de 1975, de uma forma não canónica do teatro americano, com a encenação de dois actos da companhia El Teatro Campesino de Luis Valdez: *O Soldado Raso* e *As duas caras do patrão*.

A companhia profissional criada em Janeiro de 1975 na cidade alentejana de Évora, com o nome Centro Cultural de Évora [CCE], era portadora de um projecto destinado a alterar profundamente a relação entre o teatro e o Estado. Reivindicava o estatuto de "serviço público" e o financiamento adequado por parte do governo. Inscrita num programa de descentralização teatral, com uma programação atenta à relação entre criação e história, centrou-se no primeiro ano na actualidade dos tempos pós-1974: o autor Richard Demarcy escreveu, por convite, o texto do espectáculo de inauguração em Janeiro de 1975, uma peça sobre um episódio da vida política portuguesa em 1974, intitulada *A Noite do 28 de Setembro. Uma fábula portuguesa*; a seguir encenou-se uma peça em um acto de Brecht, o dramaturgo mais conotado com uma visão política do teatro, com *Lux in Tenebris*, uma parábola sobre os negócios do capitalismo; surgem depois as peças de Luis Valdez, 2 actos cuja recepção será descrita a seguir, e de novo, de Brecht, *O Proprietário Puntila e o seu criado Matti*, inequivocamente ligado ao processo da reforma agrária em curso nesse ano.

A integração dos dois actos resulta, em parte, da importância da circulação das ideias de que falámos anteriormente, e do papel relevante da revista *Travail théâtral* que já foi referido.

Na verdade, a recepção dos dois textos em Portugal teve lugar em dois momentos: inicialmente com um excerto da peça *As duas caras do Patrão*, enquanto cena isolada na revista política *Liberdade Liberdade*, apresentada em 1975, em Lisboa, e seguidamente, com o texto integral, em Évora no formato de um díptico, no mesmo ano, articulada com um outro texto do Teatro Campesino, no mesmo espectáculo, alusivo à guerra do Vietnam: *O Soldado raso*. Esse espectáculo integra uma programação que, nesse ano inicial da companhia, pretende vincular o trabalho cultural com problemáticas muito presentes na actualidade como a reforma agrária em curso na região, e o processo de independência das colónias após o fim da guerra em África.

Os responsáveis da programação do CCE tinham tido acesso a um dossiê, organizado por Françoise Kourilsky no nº 7 da revista *Travail Théâtral* (juin 1972) já citada, que relata a descoberta de El Teatro Campesino em Nancy, na edição do Festival de Théâtre de 1969, com a peça *A Cabeça reduzida de Pancho Villa*, adaptada em francês em 1971 pelo Ensemble Théâtral de Lyon numa estratégia de teatro popular pós-1968. O dossiê inclui uma entrevista com Luis Valdez dada em Setembro de 1971, no Festival dos sete teatros e divulga, em tradução para a língua francesa, 5 peças ou actos: *Les deux visages du patron* (1965); *La cinquième saison* (1966); *Les Militants* (1969); *Vietnam Campesino* (1970); *El Soldado raso* (1971).

Com tradução parcial do texto de Françoise Kourilsky, o programa do espectá-

culo⁴ *O Soldado raso* faz a apresentação de O Teatro Campesino e de Luis Valdez que, nessa data, «(acabava) de sair da Universidade de San José e da companhia teatral “San Francisco Mime Troupe” [fundada por Ronny Davis] onde se iniciou nas técnicas da *commedia dell’arte*, para regressar à sua terra e se juntar ao movimento [United Farm Workers Organizing Committee de Cesar Chaves]» (id., s/p.).

O fundador do Teatro Campesino é um profissional do teatro experiente, ciente da complexidade da problemática do teatro dito “de guerrilha” que, perante os desvios do género em experiências feitas nos EUA relativamente a esse tipo de teatro, Ronny Davis descreve como uma “grande barafunda teatral”. Davis cita, entre outros:

(os) grupos de agit-prop e (os) “spontex” que fazem espectáculos mas ignoram que o teatro é, por natureza, uma arte da representação e não têm em conta as suas exigências. [...] o termo “teatro de guerrilha” que descreve uma actividade na frente cultural nos EUA pode na verdade aproximar-se dum movimento revolucionário armado? (Davis, 1972, p.112)⁵

Implantada em 1965 na Califórnia para representar teatralmente a exploração dos trabalhadores agrícolas mexicanos e a *Raza* em geral, El Teatro Campesino surgiu no contexto de greves que tiveram lugar entre 1965 e 1967 nas grandes propriedades vitícolas da San Joaquin Valley e que foram lideradas pela *United Farm Workers Organizing committee*, dirigida por Cesar Chavez. Na origem trata-se, portanto, de um teatro nascido de uma motivação de ordem política, que responde a uma realidade histórica à qual Luis Valdez deu uma forma teatral, partindo da sua experiência na San Francisco Mime Troupe, dirigida por Ronny Davis: “A realidade dos operários tinha-se tornado dramática (e teatral por causa dos jornais, dos noticiários da televisão, dos filmes, etc.); por isso os *actos* não fizeram mais que reflectir a realidade” (1972, p.75)⁶.

Em vez da denominação convencional de *número* ou *sketch*, Luis Valdez cria, com o termo *acto*, uma designação genérica original dada à prática teatral que sustentou a companhia durante cinco anos, conotada com a identidade cultural mexicana dos grevistas: “ACTOS: inspiram os espectadores para a acção social. Lançam a luz sobre pontos específicos relacionados com problemas sociais. Fazem sátira sobre a oposição. Mostram ou apontam para uma solução. Dão expressão aos sentimentos das pessoas.” (Valdez, 1973, p.196)⁷.

Acentuando a visão social do teatro e da arte, em oposição à visão individual do artista ou do dramaturgo, o *acto* retoma uma forma herdada do teatro europeu de agitação e propaganda dos anos 1920-30, actualizada perante os conflitos políticos e sociais dos anos 1960, e impregnada do espírito da cultura teatral americana de contestação dos anos 1965-75, fora das instituições. Recorre à improvisação colec-

4 Centro Cultural de Évora, 1975.

5 (les) groupes d’agit-prop et (les) “spontex” qui jouent, mais ignorent que le théâtre est par nature, un art de la représentation et ne tiennent pas compte de ses exigences. [...] le terme de “théâtre de guérilla” qui décrit une activité sur le front culturel aux U.S.A. peut-il en fait se rapprocher de l’activité d’un mouvement révolutionnaire armé?” (Tradução nossa).

6 La réalité des ouvriers en grève était devenue dramatique (et théâtrale à cause des journaux, des nouvelles télévisées, des films, etc); ainsi les *actos* ne firent que réfléchir la réalité. (Tradução nossa)

7 ACTOS: Inspire the audience to social action. Illuminate specific points about social problems. Satirize the opposition. Show or hint at a solution. Express what people are feeling. (Tradução nossa)

tiva para descrever, num tom satírico, determinada realidade social, apoiando-se em arquétipos colectivos:

Pachucos, campesinos, low-riders, pintos, chavalonas, famílias, cuñados, tios, primos, Mexican-Americans, toda a essência humana do barrio começa a aparecer no espelho do nosso teatro (Valdez, in Lesnick, 1973, p.194)⁸.

Ultrapassada a questão pontual da greve que conduziu os intervenientes a uma tomada de consciência colectiva, a experiência prosseguiu, com peças reflectindo experiências méxico-americanas, e este tipo de companhias proliferou nos anos 1980's, com um repertório elaborado sobre o cruzamento das culturas americana e sul-americana de Cuba, de Porto Rico e do México.

As duas peças escolhidas para a temporada de 1975 do Centro Cultural de Évora já tinham sido objecto de uma primeira recepção em Portugal: uma concretizada, como vimos, e outra, abortada. A peça *As duas caras do patrão* "(teve) uma primeira apropriação, feita em Lisboa no quadro de um espectáculo de revista política em 1974" (Zurbach, 2002, p.290), intitulado *Liberdade, Liberdade [...]*. Concebido como uma colagem ou uma montagem de textos, segundo o modelo da revista política de actualidade, foi traduzido de modo a aproximar o texto da cultura de recepção, com traços diversos de naturalização ou adaptação reflectidos na linguagem utilizada, nomeadamente nas relações entre o operário agrícola e seu empregador. No caso do *O Soldado raso*, sabe-se que o texto tinha sido "seleccionado em 1974 pela companhia de teatro independente "Os Bonecreiros", mas o projecto foi abandonado antes de ser retomado pelo mesmo encenador que, entretanto, se tornou director do CCE" (Zurbach, 202, p.276)

Como ler a inclusão dos dois textos nessa programação? O seu significado maior reside no conteúdo temático das peças. Em termos políticos e sociais, ambos tratam temas de grande actualidade em Portugal nessa data: a reforma agrária (ETC dialoga com BB) e a guerra em território africano, nas colónias portuguesas.

No folheto de apresentação do espectáculo *O Soldado raso*, lemos:

Esta é uma história velha que nós, portugueses, vivemos na carne, a da partida de familiares nossos, partida sublinhe-se, pois a chegada era sempre uma incógnita. O soldado ia mas nunca sabia se voltava, ia e ia combater por interesses que lhe eram estranhos e que os fascistas camuflavam com belas frases como defesa da integridade territorial, do Portugal pluricontinental e multirracial, do dever para com a pátria. Pátria de alguns nesses tempos, dizemos nós. O nosso povo sacrificava a vida dos seus filhos na defesa dos interesses dos seus inimigos de classe: os senhores das fábricas e das terras.

Não deverá o soldado perguntar-se quando parte para o combate se vai combater por interesses que são os seus? Ou se vai combater pelos interesses que seus não são? (CCE, 1975)

Contrariamente à naturalização da primeira tradução já referida, o texto interpretado pelos actores do CCE conserva as referências socioculturais america-

⁸ Pachucos, campesinos, low-riders, pintos, chavalonas, famílias, cuñados, tios, primos, Mexican-Americans, all the human essence of the barrio is starting to appear in the mirror of our theater. (Tradução nossa)

no-mexicanas do texto original de modo a suscitar, na senda da dramaturgia épica brechtiana, uma reflexão crítica do espectador, por analogia, quer sobre o sistema agrícola dos latifúndios implantado na região alentejana de intervenção sociocultural da companhia, quer sobre a guerra conduzida até 1974 nas suas colónias em África pelo regime anterior.

Por outro lado, o bilinguismo usado nos textos originais, que recorrem ao inglês e ao espanhol, ou seja, a língua chicana, é o meio que permite citar, esporadicamente, no texto português do acto de *As duas caras do patrão*, a realidade do conflito entre o operariado chicano e o patronato americano, com termos em inglês como *boy; baby; dólares; o carro Lincoln Continental; Charlie* (o guarda armado), *Ronnie* que designa Ronald Reagen, governador da Califórnia.

No *Soldado Raso*, suprimiu-se o espanhol das conversas da família chicana de Johnny / Juan, limitando-se o recurso ao inglês para a nomeação de objectos como a bebida Coca-Cola, a arma M16, com forte contextualização do peso invasor da cultura americana, como uma forma de denúncia originada no texto, assumida na versão portuguesa num intuito semelhante.

As duas peças estrearam na cidade, no palco do Teatro Garcia de Resende, um lugar prestigioso, emblemático da tradição do teatro burguês herdado do século XIX, e prosseguiram a sua carreira em outras localidades da região, principalmente para públicos de vilas e aldeias, geralmente excluídas dos circuitos de digressão teatral.

Num gesto de apropriação algo iconoclasta de um espaço tradicionalmente frequentado pelas elites, a encenação propôs uma cenografia alheia ao teatro de ilusão, recorrendo à estrutura do teatro de *tréteau* de Jacques Copeau, que permite sair das salas convencionais para o espaço público. Associado ao modelo do teatro *popular*, visa criar uma relação de comunicação com o espectador em espaços abertos, de ar livre, em contacto com a realidade social circundante, como o fez Copeau na sua busca de formas novas:

Aquilo que Copeau cedo descobriu é que o espaço arquitectónico não podia ser dissociado do espaço social. O problema da comunicação teatral assenta tanto no público como nos actores (Wiles 2003:246-247)⁹.

Além do estrado, a cenografia é reduzida à imagem de uma bandeira americana utilizada como pano de boca no *Soldado Raso* e como cortina de fundo nas *Dois Caras do Patrão*. Acrescentam-se, em *As Duas caras do patrão*, um leiteiro pendurado ao pescoço de cada actor para identificação rápida da personagem, e um cartaz que, lembrando as técnicas do teatro épico de Brecht, cita o slogan "a terra a quem a trabalha". No mesmo acto, a luz dialoga com a dramaturgia, fazendo uso do projector de perseguição - à maneira do show de um music-hall - para isolar uma acção como, por exemplo, na cena do sonho idílico do patrão.

Nas opções de encenação encontramos técnicas próprias de um teatro de in-

9 What Copeau soon discovered was that architectural space could not be dissociated from social space. The problem of theatrical communication lay in the audience as much as in the actors. (Tradução nossa)

terpelação do público, por vezes de maneira directa, sob a forma do comentário explicativo feito por uma personagem, como por exemplo, no *Soldado Raso*, quando a Morte introduz no prólogo (Valdez, 1975a, s/p) a breve narrativa do desaparecimento recente do soldado Johnny no Vietname:

[...] Vim só contar uma história. Assim mesmo, a história do simples soldado, do SOLDADO RASO. Talvez vocês o tivessem conhecido? Não? Morreu não há muito tempo no Vietname [...].

Nas *duas caras do patrão*, o Operário cumprimenta o público (Valdez, 1975b, s/p) nos termos seguintes:

Bom dia. Aqui é a propriedade do meu patrão e eu vim para podar a vinha. O meu patrão trouxe-me do México para aqui, a Califórnia – o país do sol e do dinheiro. Mais do sol que do dinheiro, diga-se de passagem. Mas o melhor é ir trabalhar que o meu patrão não gosta de me ver falar com estranhos [...].

São procedimentos cénicos da dramaturgia do teatro épico de Brecht que remetem para as opções estéticas da companhia apresentadas no programa que acompanha o espectáculo.

Com um intuito pedagógico, de formação do público, esse documento discute, com textos de Valdez, de Ronny Davis e de Brecht, o conceito estruturante do trabalho empreendido pela companhia, o de *teatro popular*, articulado com o conceito brechtiano de *realismo*, de modo a esclarecer as opções inequívocas tomadas no plano estético e ideológico.

Nesse sentido, inclui excertos retirados da revista *Travail théâtral* (1972, p.110-120) que, como as peças, foram traduzidos pelos responsáveis da instituição. Expressam uma condenação do teatro de guerrilha por Ronny Davis, fundador em 1959 da San Francisco Mime Troupe que, a partir de 1962 rompe com a instituição e desenvolve uma forma de teatro “radical”, rapidamente seguida por outros grupos na Costa Oeste dos EUA.

Em nome de uma coerência discursiva e programática, note-se que não foram traduzidas algumas passagens do texto de Ronny Davis que refere o trabalho do Teatro Campesino como exemplo positivo de um teatro de agit-prop que implica directamente espectadores e actores no conteúdo dos sketches representados, nem a nota relativa ao uso de procedimentos de Brecht e Cantinflas nos actos em Delano, interpretados com a finalidade de fazer chegar aos trabalhadores informações sobre as negociações pelo sindicato, as reivindicações e os programas de acção.

Pelo contrário, uma página é reservada a excertos de textos de Bertolt Brecht sobre duas noções decisivas no projecto do Centro Cultural: teatro popular; realismo.

Por essa via, a companhia tomava uma posição clara contra outras orientações seguidas nesse período controverso pós-1974 em Portugal, em que uma vez instalada no coração da prática artística do teatro, a política podia fazer esquecer o teatro.

Referências

CENTRO CULTURAL DE ÉVORA, Teatro 2; *Luiz Valdez, O Soldado Raso*, programa do espectáculo, Évora, Abril de 1975.

DAVIS, Ronny. Le Théâtre de guérilla. *Travail Théâtral*, Lausanne, n.7, p.110-120, 1972.

DIONISIO, Eduarda. *Títulos, acções, obrigações*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.

KOURILSKY, Françoise. El Teatro Campesino. *Travail Théâtral*, Lausanne, n.7, p.56-120, 1972.

LESNICK, Henry (ed.). *Guerilla Street Theatre in any form*. New York: Avon Books, 1973.

Revue d'Histoire du théâtre, Paris, vol. IV, n. 268, 2015.

SERÔDIO, Maria Helena. *Dramaturgia*. In: MARTINHO, Fernando J.B. (coord.) *Literatura Portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004, p.95-142.

VALDEZ, Luis. *El Teatro Campesino. Notes on Chicano Theater*. In: LESNICK, Henry (ed.), 1973, p.190-197.

VALDEZ, Luis. Les actos. *Travail Théâtral*, Lausanne, n.7, p.75-77, 1972. 1972, p.75-77.

VALDEZ, Luis. *O Soldado Raso*. Centro Cultural de Évora: Évora, trad. Luis Varela, inédita, 1975a.

VALDEZ, Luis. *As duas caras do patrão*. Centro Cultural de Évora: Évora, trad. Luis Varela, inédita, 1975b.

VIEIRA, Joaquim & MONICO, Reto. *Nas bocas do mundo. O 25 de Abril e o PREC na Imprensa Internacional*. Lisboa: Tinta da China, 2014.

WILLES, David. *A short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ZURBACH, Christine. *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*. Lisboa: Colibri, 2002.

Recebido em:15/06/2019
Aprovado em: 09/07/2019