

**CENSURA
e REVOLUÇÃO EM
UM AUTO PARA JERUSALÉM,
DE MÁRIO CESARINY
escrita, edição e representação
BRUNO MINISTRO**

BRUNO MINISTRO

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA – UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Bruno Ministro é doutorado em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra. A sua investigação tem sido dedicada ao estudo da literatura portuguesa moderna e contemporânea com particular foco nas suas dimensões materiais, mediais e sociais. No seu trabalho explora com frequência metodologias dos estudos comparados dos média e humanidades digitais. O último livro que organizou intitula-se *Transformative Repetition in Experimental and Post-Digital Poetics* (Edinburgh University Press, 2026).

RESUMO

Um auto para Jerusalém é uma peça escrita por Mário Cesariny que narra a visita do menino Jesus aos doutores da Antiga Palestina. No episódio bíblico ficcionalizado pelo poeta e pintor surrealista português, o menino dirige-se aos sábios e intelectuais para denunciar os problemas do mundo e procurar convencê-los a agir, em lugar de serem meros observadores ou mesmo parte do problema. O seu relato é um relato da miséria, violência e repressão. Este texto para teatro, como o conto de Luiz Pacheco de que parte, é uma clara alegoria ao longo regime do Estado Novo. Tanto assim é que quer uma publicação quer outra foram alvo de censura. Como muitas outras peças de teatro, só depois do 25 de abril de 1974 pôde o *Auto* conhecer o palco. Também só depois disso pôde circular livremente em livro. As sucessivas reescritas e novas edições que Cesariny fez do texto (1964, 1976, 1991), assim como a sua levada à cena durante o PREC, permitem lançar um olhar prismático sobre a peça, nas suas versões antes, durante e depois da Revolução dos Cravos. Este artigo traça a história social do *Auto* e oferece uma análise, em particular, das duas primeiras versões publicadas e da primeira encenação de João d'Ávila programada para estrear no Teatro São Luiz no dia da intentona de 11 de março de 1975.

PALAVRAS-CHAVE

Censura, Revolução dos Cravos, PREC, Literatura Portuguesa, Surrealismo

ABSTRACT

Um auto para Jerusalém is a play written by Mário Cesariny that recounts the visit of the child Jesus to the doctors of Ancient Palestine. In the biblical episode fictionalized by the Portuguese surrealist poet and painter, the boy addresses the sages and intellectuals to denounce the world's problems and to urge them to act, rather than remain mere observers – or even part of the problem. His account is one of misery, violence, and repression. This dramatic text, like the short story by Luiz Pacheco on which it is based, stands as a clear allegory of the long Estado Novo dictatorship. So much so that both works were subject to censorship. Like many other plays, the *Auto* could only reach the stage after April 25, 1974. Only then could it also circulate freely in book form. The successive rewritings and new editions Cesariny produced (1964, 1976, 1991), as well as its staging during the PREC, allow for a prismatic view of the play in its versions before, during, and after the Carnation Revolution. This article traces the social history of the *Auto* and offers an analysis particularly of the first two published versions and of the premiere staging by João d'Ávila, which was scheduled to open at the Teatro São Luiz on the very day of the attempted coup of March 11, 1975.

KEYWORDS

Censorship, Carnation Revolution, PREC, Portuguese Literature, Surrealism

CENSURA E REVOLUÇÃO EM UM AUTO PARA JERUSALÉM, DE MÁRIO CESARINY

ESCRITA, EDIÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Manhã do dia 26 de abril de 1974, Rua da Misericórdia, nas proximidades do n.º 125, Lisboa. Populares inspecionam os papéis atirados de uma das janelas do edifício da Comissão de Exame Prévio após invasão (Fig. 1). Ao centro, Mário Cesariny segura nas duas mãos o que poderiam muito bem ser documentos sobre alguma das suas obras ou mesmo sobre a sua vida íntima, ambas atentamente vigiadas durante o regime de Salazar-Caetano. Se a fisionomia do homem nesta fotografia permite reconhecer o poeta surrealista, mesmo de costas, outro registo desse dia, tomado por diferente lente e do outro lado da Rua da Misericórdia, na vizinhança do n.º 116, não deixa margem para dúvidas de que se trata de Cesariny. Refiro-me a uma foto na qual este aparece com os poetas experimentalistas Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro e António Aragão em frente à sede do jornal *República*, onde no dia anterior o Movimento das Forças Armadas entregara a primeira versão do seu programa de ação^[1].

[1] Essa fotografia integra a coleção de Ana Hatherly no Arquivo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa, com a cota ANA000154 e o código de referência PT/AMLSB/ANA/000154.

Uma das obras que Mário Cesariny (Lisboa, 1923-2006) viu censurada foi *Um auto para Jerusalém*. Este texto para teatro dispõe de três versões publicadas^[2], sobejamente distintas entre si, que atravessam a vida do autor e que, nos momentos das respetivas reescritas, se ligaram a acontecimentos históricos do país que ditaram também muita da história particular do texto. Estas diferentes versões foram produzidas antes, *durante* e depois da Revolução dos Cravos. Uma breve cronologia do texto e das suas subidas à cena já nos ajuda a vislumbrar o seu interesse para pensar o tema do teatro, revolução e democracia.

Escrita originalmente em 1946 a partir de um texto de Luiz Pacheco e motivada pela “raiva” de este ter sido censurado, a peça de Cesariny só veio a ser publicada em 1964, num livro que acabou também ele apreendido^[3]. O *Auto* conhece, depois, uma segunda versão em pleno Processo Revolucionário em Curso (daí o “durante” no parágrafo anterior), quando Cesariny retoma o texto para o reescrever amplamente. É essa a versão levada pela primeira vez a palco pelo grupo de Teatro dos Sete em 1975. Com estreia marcada para 11 de março no Teatro de São Luiz, o espetáculo acabou cancelado devido, por um lado, à atribulação em torno da tentativa de golpe de Estado de

[2] O conceito de “versão” que empregarei no meu artigo corresponde aos três testemunhos efetivamente publicados pelo autor, ainda que grande parte do meu interesse resida, também, nos processos e contextos históricos de escrita e representação do *Auto*.

[3] É de referir que, em sentido estrito, a primeira aparição pública do *Auto* se dá em 1961 sob a forma de fragmento no volume antológico *Poesia (1944-1955)*, publicado pela Delfos. Tem aí tão-somente dezassete páginas, que reproduzem o mesmo texto que virá na edição da Minotauro mas apenas até à entrada do menino Jesus em cena. Já sobre o texto original, de 1946, poderá conjecturar-se que seria em larga medida diferente, tendo em conta os quase vinte anos que o separam da primeira edição e olhando para a história geral deste texto. Porém, trata-se de um manuscrito ausente, cujo paradeiro, ou mesmo existência, é desconhecido, por exemplo, da Fundação Cupertino de Miranda, detentora de parte do espólio literário e acervo pessoal do autor.



FIGURA 1

POPULARES NA RUA DA MISERICÓRDIA EXAMINAM OS DESPOJOS DA CENSURA, [F] MÁRIO VARELA GOMES, FUNDAÇÃO MÁRIO SOARES E MARIA BARROSO - CASA COMUM, PASTA 06897.040.026.

António de Spínola, e, por outro, ao que então foi denunciado como uma espécie de ato de censura num “exame prévio” à peça. Dessa segunda versão do *Auto* conhecemos o texto publicado não muito depois, em 1976, no livro *Nobilíssima visão*, no qual se somam novas reformulações face ao que fora levado à cena^[4]. A terceira e derradeira versão surgirá mais tarde, em 1991, numa edição revista do mesmo livro, na qual o texto do *Auto* surge mais uma vez retrabalhado pelo autor. É essa versão que vai subir a vários palcos um pouco por todo o país, incluindo em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, em 2002^[5]. Não consta que esta última versão de *Um auto para Jerusalém* – em texto ou em cena – tenha tido problemas de maior, ao contrário das anteriores.

Como acabo de expor de forma sintética, *Um auto para Jerusalém* tem a particularidade de ter sido revisitado de forma frequente e, mais, ter essa revisitação acontecido em momentos muito distintos – e mesmo distantes – ao longo da vida do autor. Data a primeira versão (de 1946) sensivelmente da mesma época em que Cesariny preparava os seus primeiros livros de poesia; e surge a última versão (de 1991) num período em que o autor supostamente já abandonara a escrita de poesia, segundo o próprio, mas em que, ainda assim, se dedica, como vemos, à reescrita. Não esqueço nisto, e como atrás indiquei, a segunda versão

[4] Conforme me foi possível verificar, a principal diferença entre o texto em palco e aquele depois impresso consiste na introdução neste último de duas novas personagens – Salomé e Cornelius Massissus.

[5] Com direção de Nuno Carinhas e Paula Massano, a peça esteve em cena na Sala Garrett do TNDM II entre 21 de junho e 28 de julho de 2002. Outras representações da obra incluem aquelas levadas a palco pelas companhias e grupos: Útero (dir. Miguel Moreira, 13 de julho de 2001, Teatro Municipal de Almada), Ultimacto (enc. João Cabral e Andresa Soares, 31 de maio a 3 de junho de 2012, Centro Cultural Padre Carlos Alberto Guimarães, Lisboa), Sin-Cera (adapt. e dir. Rui Cabrita, várias apresentações em 2013 em Faro, Silves, Tavira e Lisboa, esta última no 14.º FATAL, no Teatro da Politécnica).

do *Auto* (de 1976), reescrita da primeira e antecipação da última, que surge ali pelo meio cronológico, não numa matemática temporal linear, mas quase. Ora, se é verdade que este não foi o único texto que mereceu a atenção e tempo da reescrita de Cesariny, facto é que atravessa, como nenhum outro, o período que vai de uma certa vertente neorrealista da sua obra nos anos 1940, mesmo que breve e porosa, até aos últimos livros de poesia que leva ao prelo na década de 1990.

O meu objetivo neste artigo é explorar as diferentes versões de *Um auto para Jerusalém* tendo em consideração os momentos culturais e políticos em que a sua produção e circulação têm lugar, em si muito diversos, quando não opostos. Esta análise será menos textual e mais contextual. Começo por refletir sobre a história particular da sua escrita, edição e (não) circulação, centrando-me depois na sua representação em palco em março de 1975. Nisto, reaproximo-me de documentos como cartas éditas, aqui inquiridas de forma sistemática com o *Auto* em mente pela primeira vez; muno-me ainda de novos materiais de arquivo, em parte ou totalmente desconhecidos até ao momento, entre eles a fotografia antes reproduzida mas também anúncios e fotografias do espetáculo de 1975 e vários textos de imprensa, incluindo de crítica de teatro sobre essa encenação. Em particular, pretendo demonstrar como as diferentes escritas e representações do *Auto* estão intimamente ligadas a momentos históricos de censura, revolução e liberdade.

TEATRO E SURREALISMO

Um auto para Jerusalém foi descrito amiúde como a única peça de teatro do surrealismo português e exemplar único do género dramático na produção literária de Mário Cesariny. Estas são duas meias-verdades que têm vindo a ser questionadas mais recentemente. Por um lado, revelou-se possível traçar um mapa, mesmo que reduzido, de obras para teatro com ligação explícita ou implícita aos elementos do fazer surrealista (Garção, 2015). Por outro lado, a obra do próprio Cesariny, entendida na sua globalidade, tem sido revisitada com o fito de destacar aquilo que nela há de dramático. Os exemplos mais evidentes são os seus ditos “poemas dramáticos” – com o conhecido “Pena capital” à cabeça – em que há falas de personagens, indicações de cena, descrições de cenários e tudo o mais que aproxima, mas também problematiza, a escrita para teatro e a poesia^[6]. Alguns estudos sobre o autor têm-se dedicado inclusive à exploração do que denominam de “espetacularização do ato poético” (Lessa, 2022), do “poema sobre palco” (Lessa, 2017), do autor como ator (Martins, 2016) ou mesmo do autor enquanto *performer* (Dias, 2018).

Em mão contrária, isto é, a partir da historiografia do teatro, o surrealismo português parece ter parca repercussão nesse campo. Em *O teatro simbolista e modernista*, Luiz Francisco Rebello afirma mesmo a inexistência de um teatro emanado do surrealismo, referindo-se às suas “(tenuíssimas) incidências no espectáculo teatral”

[6] Além de vários poemas desse tipo recolhidos em *Poesia* (2017), o editor Perfecto E. Cuadrado coligiu num segundo volume da obra de Cesariny, intitulado justamente *Poemas dramáticos e pictopoemas* (2020), vários textos nos quais a feição dramática se pode dizer ainda mais explícita. É de destacar o projeto inédito de teatro radiofónico recuperado e dado a conhecer nessa edição póstuma de Cuadrado, escrito sensivelmente na mesma época que *Um auto para Jerusalém*.

(Rebello, 1979: 71). Não deixa, contudo, de ser interessante constatar que é Rebello quem, nas curtas páginas que dedica ao assunto, fornece as mais completas listagens de antecessores de um hipotético teatro surrealista português (1979: 72-73), assim como de textos coevos do surrealismo com ligações ao seu modo de estar e fazer (1979: 73-74)^[7].

Neste cenário de produtivo debate, facto indiscutível, porém, é a lateralidade que a peça de Cesariny tem tido em relação à sua obra poética naquela que é hoje uma vasta bibliografia crítica produzida sobre o autor. Foram apenas dois os estudos que se demoraram mais na análise desse texto (Marinho, 1987: 349-362; Garção 2015 [1990]), revelando-se contudo parcelares porque já algo afastados no tempo – facto que leva inclusive a que, como é natural, não tenham em conta a última edição do *Auto*, de 1991.

A este contingente exíguo de estudos deve acrescentar-se ainda um terceiro, mais recente. Na sua biografia de Mário Cesariny, sob o título *O triângulo mágico*, António Cândido Franco discorre de forma muito breve, mas cirúrgica, sobre o texto dramático de Cesariny no contexto da sua produção literária da mesma época. Para Franco, esta que é “uma das criações mais atípicas” do autor é também, simultaneamente, um excelente exemplo do despontar do surrealismo e, antes disso, do programa de Cesariny de contrariar o neorrealismo a partir de dentro (Franco, 2019: 50).

[7] Estas páginas não foram as únicas que Luiz Francisco Rebello dedicou ao tema, tendo publicado, na mesma altura, o artigo “Surrealismo o no nel teatro portoghese”, nos *Quaderni Portoghesi*, com um parágrafo dedicado ao *Auto*. Mário Cesariny figura também no “Dicionário de autores” do volume *100 Anos de teatro português (1880–1980)* que Rebello publica em 1984.

Enquanto para Maria de Fátima Marinho o *Auto* se insere num “teatro que ainda não é surrealista”, sentença que de resto intitula o subcapítulo que dedica à peça (Marinho, 1987: 349), já João Garção parece não ter dúvidas de que a peça é “verdadeiramente surrealista” na medida em que, como justifica, não se cinge a um retrato realista, mas antes projeta uma realidade alterada e densa (Garção, 2015: s/p). Neste contexto, é de apreciar um certo comedimento apaziguador de Perfecto E. Cuadrado (2002) e de António Cândido Franco (2019: 54-55) quando, no fundo, demonstram por vias diferentes que este é um teatro que não é completamente surrealista mas também já não pode ser colado ao neorrealismo, pelo menos não em sentido estrito, se é que o autor alguma vez o praticou.

O que é certo é que o *Auto*, como sublinha Cuadrado, “mantém-se ainda, se não do lado da amizade e da coincidência, sim da boa vizinhança e duma certa afinidade ou cumplicidade situada mais pelas bandas da ética política do que propriamente das teorias e das práticas poéticas” (2002: 32). Ora, esse é também o ponto que mais importa à minha análise neste artigo. É precisamente essa ética política que proponho procurar, de modo prismático, nas transformações de *Um auto para Jerusalém* ao longo do tempo. Faço-o, primeiro, na secção seguinte, dedicada à origem e às travessias do *Auto* no regime ditatorial, para depois explorar, na secção que se segue, os contextos da produção e receção da peça em palco já em 1975.

CENSURA, RAIVA E PROTESTO (SEGUIDO DE MAIS CENSURA)

A génese de *Um auto para Jerusalém* narra-a Mário Cesariny, em nota à segunda edição, nos seguintes termos: “Este *Auto* foi escrito em 1946 por raiva à apreensão da colectânea *Bloco* onde se inseria o texto que o motiva: ‘História Antiga e Conhecida’, de Luiz Pacheco” (Cesariny, 1976: 85). Na base dessa proibição, testemunhada pelo relatório de leitura dos Serviços de Censura do Estado Novo, *Bloco: Teoria Poesia Conto* foi considerado “tudo quanto há de inconveniente”. O volume organizado por Luiz Pacheco e Jaime Salazar Sampaio foi apreendido ainda na tipografia e, por isso, poucos exemplares puderam circular mesmo que de forma clandestina. Nas mãos de Cesariny, um dos duzentos exemplares a que a tiragem de dois mil se viu reduzida serviu-lhe para o *pastiche* do conto de Pacheco. Numa ligação temática e formal explícita a um episódio bíblico, este primeiro texto publicado pelo jovem Pacheco narrava a visita do menino Jesus aos doutores e sábios de Jerusalém para protestar pelo estado deplorável do mundo e pedir a sua intervenção. O gesto de invenção de Cesariny a partir do conto é também uma intervenção em si, configurando-se enquanto protesto e mesmo como uma espécie de ação direta.

Podemos, com efeito, situar esta peça de Cesariny na mesma invetiva poética que ocupa a “trincheira da paródia e do *pastiche* sarcástico” (Cuadrado, 2017: 14). É o caso dos conjuntos de poemas *Nicolau Cansado escritor* e *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos*, incluídos no livro *Nobilíssima visão* tal como o *Auto* a partir da edição de 1976; e é também o caso de *O virgem negra* escrito mais tardiamente^[8].

[8] Sobre esta última obra, com olhar atento também às demais, devem consultar-se as análises de grande fôlego de Fernando Cabral Martins (2016) e Rui Sousa (2024).

Voltemos, porém, a Cesariny e Pacheco em 1946. Foi nesse ano que se conheceram e, ainda mais curioso, essa oportunidade deu-se justamente no espaço de um teatro e num contexto de politização associado ao então recém-criado MUD Juvenil (Movimento de Unidade Democrática). Disso deixou testemunho Luiz Pacheco em diversas ocasiões, nomeadamente numa entrevista de 1997 ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*:

Havia uma coisa chamada CAT (Círculo dos Amigos do Teatro) (...) O CAT fazia espectáculos... para o povo. Num, houve uma conferência pelo Eduardo Scarlatti, uma peça (*Num Banco de Jardim*) do pai do [Álvaro] Cunhal, o Avelino, de pseudónimo Pedro Serôdio, e depois um recital de poesia pelo [João] Villaret. Não era qualquer coisa. Isto para ali num teatrinho na Rua Marcos Portugal. Foi uma enchente bestial, um grande entusiasmo, porque, na altura, tudo servia para reunir a malta. À saída aparece-me um gajo – o Cesariny – a dizer: “Olhe que estou a pôr em teatro aquele seu texto do Menino Jesus.” (Pacheco, 2008 [1997]: 170)

Nas décadas que se seguiram ao encontro no Grupo Dramático Lisboense, a relação entre Cesariny e Pacheco desenvolveu-se numa das relações editorialmente mais felizes, mas também mais polémicas, quando não mesmo azedas, na cena literária portuguesa (vd. Franco 2015a; 2015b). Nas muitas cartas que trocaram, várias delas depois publicadas por Pacheco no polémico volume *Pacheco versus Cesariny* (1974), percebemos o oscilar dos humores no decurso da década de 1960. É também nessa época que Cesariny vê, por fim, publicada a primeira edição de *Um auto para Jerusalém* na coleção de teatro da Minotauro e, por isso, algumas dessas missivas interessam-nos neste contexto.

Em carta lacónica de 28 de dezembro de 1964, Cesariny informa Pacheco: “A partir de amanhã, 29, tens na Divulgação 1 000\$00 para ti.

É pouco: em mais de metade a ‘minha’ peça é tua. Mas eu tampouco recebi tudo” (Cesariny, 1974: 63). A livraria Divulgação integrava uma importante galeria, gerida por Bruno da Ponte, principal proprietário da Editorial Minotauro e também redator do *Jornal de Letras e Artes*, no qual foi responsável pela secção de teatro a partir desse mesmo ano de 1964. Aquando da publicação do *Auto* pela Minotauro no final do ano, Ponte terá pago a Cesariny o valor que este agora divide com Pacheco, considerando-o assim uma espécie de coautor do texto^[9]. Pouco mais de um mês depois, intuímos de nova carta de Cesariny que Pacheco não terá ficado satisfeito por não vir o *Auto* também com o seu nome^[10]. Nessa carta de 8 de fevereiro de 1965, o poeta surrealista apresenta a sua explicação, demonstrando concordar com as expetativas de Pacheco:

Não achei graça nenhuma, e estou até disposto a coisas más, a ter-se retirado o teu nome do *Auto*. Qualquer breve parcela de honestidade intelectual exige que ali estejas nomeado e não atino raciocínio ou conveniência capaz de iludir – com quê, para quê? – isso. Digo bem: como autor e publicador. A feitura, minha, desse “*Auto*”, com ter sido um divertimento, foi mais: foi a minha homenagem e a minha forma de indignação – o meu protesto – contra a apreensão do divertimento vosso. (Cesariny, 1974: 84)

[9] O que muito curiosamente Cesariny também fará com os direitos de autor das peças quando levadas a palco em 1975 e 2002 (vd. Pacheco, 2002: 77). Como veremos mais adiante, no anúncio da primeira delas nos jornais a autoria é atribuída a “Cesariny-Pacheco” e, muito por motivo disso, os textos surgidos na imprensa assim se lhe referirão na maior parte dos casos.

[10] Não é reproduzida qualquer resposta no volume *Pacheco versus Cesariny*, mas além de podermos depreendê-lo através da nova carta de Cesariny, encontramos prova, por caminho travesso, de que Pacheco ainda se queixa do sucedido quase um ano depois numa carta que envia a outro destinatário no final de outubro de 1965 (ver Sardinha, 2017: 73).

Atropelando as minúcias da vida corrente, o destino do livro publicado por Cesariny na Minotauro no final de 1964 será o mesmo da coletânea *Bloco* em 1946. Lavra assim o parecer censório de 15 de março de 1965, que vale a pena reproduzir na íntegra:

Esta obrinha de um dos próceres do surrealismo português parece-me absolutamente inaceitável, isto é: francamente censurável (digna da mais severa censura) não só pela irreverência em matéria religiosa ou de fé, como pela chocante intromissão satírico-política no tema filosófico-moral que o A. se propôs.

A “fala” de Jesus (págs. 34 a 53) é absolutamente definidora do espírito achincalhante da obrinha, que, por isso, bastantemente por isso, me parece de proibir^[11].

Alvo desta violenta proibição no fim de impresso, os exemplares de *Um auto para Jerusalém* são apreendidos e destruídos. Podemos hoje afirmar que este destino desafortunado não foi completamente inesperado. Por um lado, Mário Cesariny estava no radar da polícia política, como comprova o bilhete com pedido de informação desse mesmo ano no seu processo hoje na Torre do Tombo^[12]; o mesmo se

[11] Este relatório e aquele relativo a *Bloco* antes citado integram o Ephemera – Biblioteca e Arquivo de José Pacheco Pereira, fonte a partir da qual circularam na web na última década. Mais recentemente, os respetivos relatórios foram reproduzidos nas edições fac-similadas de *Bloco: Teatro Poesia Conto* (Coleção “Biblioteca da Censura”, Lisboa, A Bela e o Monstro / Rapsódia Final, 2023) e *Um auto para Jerusalém* (Coleção “Livros Proibidos”, Lisboa, A Bela e o Monstro, 2014).

[12] Com data de 9 de outubro de 1964, no bilhete a que me refiro (PT-TT-PIDE-D-C-001-3756_m0021) o Centro de Informações 2, dedicado à *Intelligence Internacional*, “[s]olicita ao SERVIÇO DE FICHEIROS informação do que constar acerca de” Mário Cesariny. Isto parece sugerir que a PIDE estava vigilante e tecia a sua malha mesmo no período em que Cesariny vivia em França, onde nem um mês antes se viu a mãos com uma humilhante detenção por “ofensa ao pudor público” (vd. Franco, 2019: 142–144).

aplica à Editorial Minotauro, que dois anos mais tarde vai mesmo ser obrigada a encerrar as suas atividades^[13]. A juntar a isto, é preciso assinalar que a estratégia usada pela Censura tanto no caso do *Auto* como de *Bloco* era, em rigor, uma prática comum no que concerne às publicações não periódicas. Ao contrário dos jornais e revistas, no caso dos livros não havia leitura prévia. Como sintetiza Álvaro Seça num dos seus importantes estudos sobre a Biblioteca da Censura recentemente descoberta e recuperada: “Ao contrário dos periódicos, a censura aos livros operou num sistema pós-impressão e publicação. (...) A polícia política apreendia exemplares nas tipografias, livrarias e editoras, mas também durante rusgas ao domicílio” (Seça, 2022: 20). Este modo de operar era duplamente perverso e tinha um “efeito devastador” (Seça, 2022: 20), visto que não só os autores e editores viam cerceada a sua liberdade de expressão, como também se fazia com que o prejuízo económico fosse maior e, portanto, mais difícil de superar, além de menos provável de repetir^[14].

Várias décadas volvidas sobre o fim do Estado Novo, Bruno da Ponte, editor precavido da Minotauro, dá conta das estratégias criativas que eram então aplicadas para tentar contornar a Censura ou, pelo menos, minimizar os danos:

[13] O caso é bem conhecido e tem relação com o teatro. Em 1966, o livro *Peças em um acto*, de Luís de Sttau Monteiro, composto pelas peças *A guerra santa* e *A estátua*, foi apreendido, o autor foi preso e acusado de crime militar, a tipografia foi assaltada e vandalizada, a editora sofreu igual destino e foi encerrada por ordem da Direção dos Serviços de Censura, o editor Bruno da Ponte partiu para o exílio (vd. Ponte, 2016).

[14] Basta relembra o relatório de leitura de *Bloco* para ter um exemplo concreto deste cenário, nomeadamente quando ali se recomenda que o livro seja “mandado apreender com urgência, para que se consigam ainda alguns exemplares e se diminua o mais possível o mal já feito”. Mais acrescenta o censor: “A esta tipografia julgo que poderia ser aplicada multa pela impressão de semelhante escrito.”

Considerando a hipótese de que tal acontecesse [a apreensão do *Auto*], combinei com a Gráfica mencionar na factura a produção de dois mil exemplares em vez dos três mil na verdade impressos. Dois mil foram entregues na Editora e começaram a ser distribuídos e os mil restantes foram guardados em lugar seguro. Anos mais tarde, depois de ter vivido em Edimburgo, Londres e Maputo, ainda encontrei alguns exemplares que se esgotaram, já neste século, nas Livrarias Buchholz e na Ler Devagar. (Ponte, 2016: 63).

Embora vários exemplares do *Auto* tenham sobrevivido e atravessado os tempos até aos dias de hoje, o certo é que o fizeram fechados em armazéns, escondidos dos leitores e, por isso, em grande parte desconhecidos dos encenadores e outros agentes do teatro.

Como observou Luiz Francisco Rebello, antes do 25 de Abril os textos teatrais eram “por força das circunstâncias, mais frequentemente publicados que representados” (Rebello, 1984: 27). Ainda mais do que o sector do livro, o teatro era alvo de um controlo prévio e contínuo. A Direção dos Serviços de Censura ditava, por um lado, a necessidade de aprovação prévia do texto, a garantia da idoneidade dos agentes teatrais e a vistoria dos ensaios gerais. Por outro lado, as peças ficavam sujeitas a uma fiscalização contínua e sem aviso por todo o período em que permaneciam em palco. Além, claro, do controlo apertado daquilo que na imprensa se poderia dizer sobre tais espetáculos, multiplicando ainda mais o espartilho já de si apertado. E, em tudo isto, não esquecemos a autocensura, com esse “censor imaginário sobre a mesa de trabalho” de que falou Ferreira de Castro (*apud* Fadda, 1998: 71).

Apontando para os estudos de Graça Almeida Rodrigues em *Breve história da censura literária em Portugal* (1980), Sebastiana Fadda lembra

que também no teatro a censura não foi característica exclusiva do regime salazarista, tendo sido praticada de forma intensa e mais ou menos contínua desde os tempos da Inquisição (Fadda, 1998: 61). Durante o Estado Novo, “[m]esmo quando é permitida uma representação, raramente escapa a ser alterada, revista ou corrigida” (1998: 63). O jornalista e investigador César Príncipe coloca mesmo a atuação das comissões de censura ao nível do crime. Para Príncipe, não se trata só do crime de atentado à liberdade de expressão, mas mormamente de “colonização cerebral, domesticação das vontades, *apartheid* do conhecimento, privação do saber, mentira premeditada, terrorismo intelectual” (Príncipe *apud* Fadda, 1998: 73)^[15]. Lembram-nos estas palavras também aquelas de Cesariny quando, no rescaldo da Revolução dos Cravos, descreve o Estado Novo como um regime que durante perto de cinco décadas transformou o país “num gigantesco campo de tortura mental” (Cesariny *apud* Franco, 2019: 243).

Se nesses tempos o *Auto* não pode circular enquanto livro, muito menos poderia subir a palco. Não há registo de que tal ideia tenha ocorrido a alguém. A não ser a Mário Cesariny, numa esfera que é menos da ordem prática e mais do domínio de uma vital expressão da angústia, revolta e desejo de revolução: “O desenvolvimento possível daquilo [do *Auto*] é, seria, sair tudo para a rua e representar aquilo” (Cesariny, 1974: 84) – escreve numa carta datada de 8 de fevereiro de 1965. De algum modo, assim se fez no dia 25 de abril de 1974. Será, de facto, apenas depois de ter esse mar de gente nas ruas a representar o grande ato político da nossa história contemporânea que *Um auto para Jerusalém* poderá ir a palco.

^[15] Para uma contextualização mais alargada da censura no teatro português e suas formas de resistência, consultar: Rebello (2025 [1977]); Santos (2004); Rodrigues (2017); além de Fadda antes citada (em especial, pp. 61–73).

NOBILÍSSIMA (RE)VISÃO (COM UMA REVOLUÇÃO EM CURSO)

Em março de 1975, a primeira subida a palco de *Um auto para Jerusalém* prolongou as atribulações e vicissitudes que já marcavam a história da sua (não) circulação até ao momento. Como então relata o crítico de teatro Mário Sérgio, frente às dificuldades de antes como às novas, a peça de Cesariny “correu o sério risco de não poder enfrentar a grande prova: a experiência do palco”^[16]. As peripécias nesta ocasião foram em tudo diferentes das repressões sofridas antes, embora também tenham sido apelidadas de “censura” como veremos. Todo o episódio em torno deste espetáculo permaneceu como um capítulo difuso e empolado na história da peça. No que se segue, trago novos materiais para o seu entendimento. Como procurarei demonstrar, este episódio é bastante sintomático do momento social experimentado pelo autor, encenador, atores e todos aqueles que viveram os tempos do Processo Revolucionário em Curso (PREC).

Regressados do exílio após o 25 de Abril, um grupo de jovens atores junta-se em Lisboa e forma o grupo Teatro dos Sete. Com formação no campo da dança e do teatro, e experiência anterior em Londres, João d'Ávila é um dos elementos do grupo e a ele caberá a encenação de *Um auto para Jerusalém*, tarefa que leva a cabo no final do ano de 1974 e primeiros meses de 1975. Além de Ávila^[17], o elenco é constituído por António Teófilo, Samuel Lara, Rui Cabral, Vitório Santos, Jorge Bandeira, Manuel Almada e Isabel Ruth (interpretação musical).

[16] Mário Sérgio, “Cesariny – Um poeta maior face ao fascismo”, *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

[17] É de assinalar que João d'Ávila participará também mais tarde, em 1984, numa versão radiofónica da peça para a série *Tempo de teatro* da RDP, com adaptação e direção de atores de Filipe La Féria e realização de Eduardo Street.



FIGURA 2
ANÚNCIO NO DIÁRIO DE LISBOA, 10/03/1975.



FIGURA 3
ANÚNCIO NO DIÁRIO DE LISBOA, 11/03/1975.

PEÇA DE CESARINY ACUSADA DE PORNOGRAFIA

A estreia da peça «Um auto para Jerusalém», de Mário Cesariny sobre o texto de Luiz Pacheco, marcada para o S. Luiz, encontra-se suspensa devido a problemas levantados por elementos dos serviços culturais da Câmara Municipal de Lisboa que consideram pornográficos alguns dos «slides» utilizados.

Apesar do seu encenador, o actor João d'Ávila concordar em princípio em os retirar a fim de não atrasar mais a apresentação pública do grupo «Teatro dos Sete», o espectáculo só poderá subir à cena depois de aprovado por uma comissão da C. M. L.

Vitório Santos, Manuel Almada, Rui Cabral, Jorge Bandeira, Samuel Lara, António Teófilo e João d'Ávila, os principais responsáveis por esta nova experiência teatral, aguardam uma solução urgente dado que o grupo já esgotou todos os seus recursos económicos e não dispõe de quaisquer subsídios.

FIGURA 4 →
NOTÍCIA NO DIÁRIO DE LISBOA, 13/03/1975.

O espetáculo contou ainda com figurinos de Costa Reis, máscaras de Pierre Simon e Danielle Gratvol e teve Jorge Giro como assistente de encenação.

Anunciada a estreia para a noite de 11 de março de 1975 no Teatro Municipal de São Luiz (Figs. 2 e 3), esta acaba suspensa à última hora com a peça “acusada de pornografia”, como se lê numa notícia publicada no *Diário de Lisboa* de 13 de março (Fig. 4). Em causa estavam alguns *slides* de teor sexual projetados num dos momentos do espetáculo, o que levou “elementos dos serviços culturais da Câmara Municipal de Lisboa”, como vemos identificados na referida notícia, depois de assistirem a um ensaio geral, a decretar uma suspensão por tempo indeterminado^[18]. Em 1991, no prefácio à derradeira edição do *Auto*, Cesariny afirmará que houve uma “exigência de leitura prévia do texto, vulgo Censura, por toda (ou alguma parte dela) Câmara Municipal de Lisboa, (...) exigência que só por *manu militar*, vulgo M.F.A., e à revelia do autor, foi levantada” (1991: 78). Este último aspeto confirma-o também João d’Ávila em declarações ao jornal *República* na efetiva estreia da peça. Contou então: “Haveria pois, uma única solução: recorrer ao M.F.A. (...) Tal medida fascista foi retirada, a censura que surgiu não se sabe bem donde, como e porquê, foi ultrapassada, e assim foi possível atingirmos o dia de hoje”^[19].

[18] Segundo didascália na versão do texto posteriormente publicada em 1976, estes *slides* mostravam, por exemplo, um adolescente a masturbar-se, um soldado romano em pose íntima e atos sexuais entre um camponês e uma cabra. Em texto sobre o episódio envolvendo o Teatro dos Sete, Mário Sérgio falará de uma incompreensão da função dos *slides* dentro da peça enquanto denúncia de mitologias políticas e da sexualidade – “Não compreenderam, ou não quiseram compreender”. Mário Sérgio, “Cesariny – Um poeta maior face ao fascismo”, *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

[19] Álvaro Esteves, “Não me considero dramaturgo, mas acho curiosa a experiência tentada por João D’Ávila”, *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

Foi, como vemos, no meio de muita especulação sobre uma alegada manobra censória por parte da Câmara Municipal – e depois de publicadas notícias nos jornais a denunciar a situação, afixados cartazes na Baixa lisboeta com o mesmo objetivo e solicitada ajuda ao Movimento das Forças Armadas – que o Teatro dos Sete conseguiu por fim estreiar a peça a 15 de março (Fig. 5).

Apenas puderam ficar no São Luiz o resto do tempo que lhes estava reservado, isto é, por mais três noites. Mas o grupo de João d’Ávila teima. Pesquisa realizada na secção de espetáculos do *Diário de Lisboa* indica que o *Auto* viu subir de novo a cortina a 21 de março, já não no São Luiz, mas no Villaret. Confirma-o o anúncio da segunda estreia no *Diário de Notícias* desse dia (Fig. 6). O espetáculo no Teatro Villaret é publicitado na agenda do *Diário de Lisboa* nos dias que se seguem. A 24 ainda lá está, a 25 já não. Disto se presume que a representação teve direito a quatro noites nessa sala a juntar às outras tantas do São Luiz.

Por esses dias, continua a correr a tinta nos jornais da capital e do país, agora pela mão dos críticos de teatro. É assinalável o número de textos surgidos na imprensa, nem sempre brandos nos comentários ao espetáculo, quer em termos artísticos quer políticos. A mais violenta de todas as críticas apelidou-a Cesariny mais tarde de “fenómeno bastante epocal” (1991: 78), num misto de desdém e certo apaziguamento com essa memória. Em “O teatro contra a revolução”, publicado no *Diário de Lisboa* de 19 de março, Carlos Porto não tem meias palavras: classifica *Um auto para Jerusalém* de “esteticamente mais do que nulo porque é idiota e ideologicamente mais do que ambíguo porque é reaccionário”^[20].

[20] Carlos Porto, “O teatro contra a revolução”, *Diário de Lisboa*, 19 de março de 1975, p. 6.

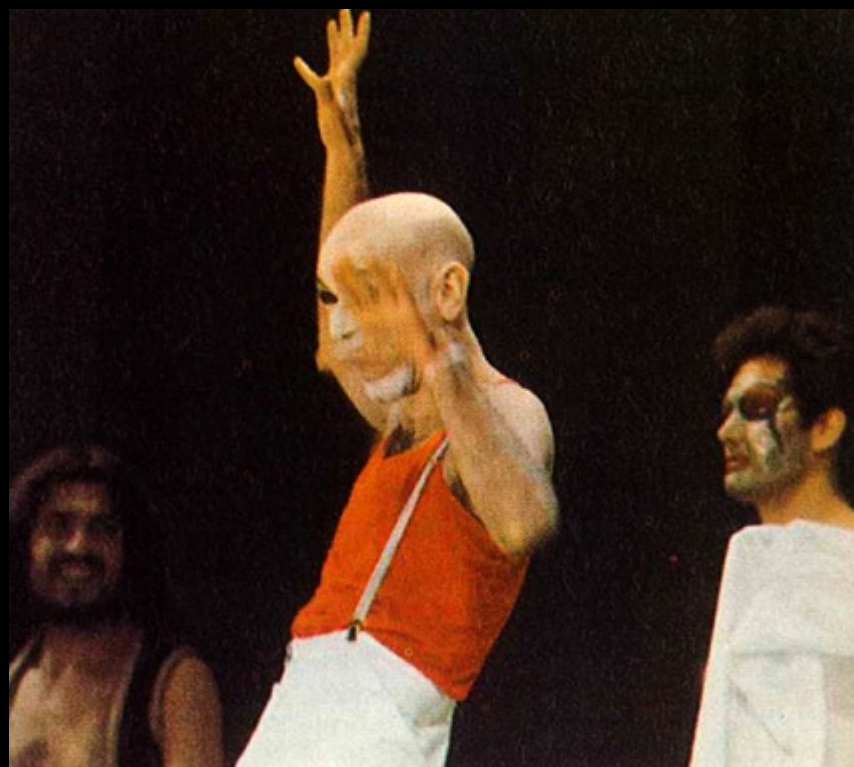
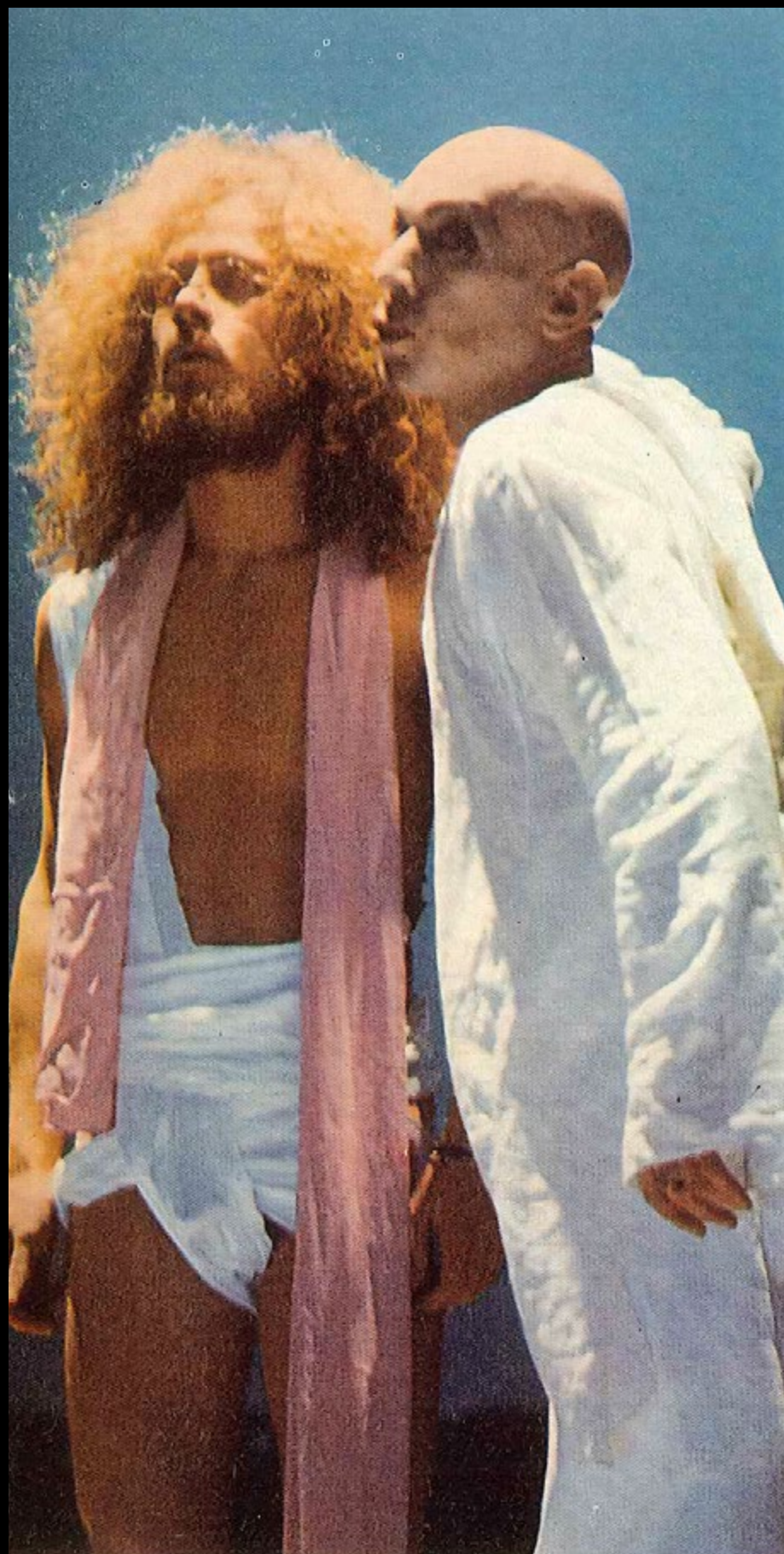


FIGURA 5

UM AUTO PARA JERUSALÉM, DE MÁRIO CESARINY, ENC. JOÃO D'ÁVILA, TEATRO DOS SETE, 1975. [F] FOTÓGRAFO DESCONHECIDO (MONTAGEM).

TEATRO VILHARREI **HOJE-ESTREIA**
TELEF. 53 85 86 às 21.45 horas

“TEATRO DOS SETE”
APRESENTA

UM AUTO PARA JERUSALÉM
de MÁRIO CESARINY



com JORGE BANDEIRA + MANUEL ALMADA
VITÓRIO SANTOS + ANTÓNIO TEÓFILO
SAMUEL LARA + RUI CABRAL
e JOÃO D'ÁVILA

Encenação de JOÃO D'ÁVILA

UM ESPECTÁCULO MODERNO, DIFERENTE, ALEGRE, MUSICAL, E CHEIO DE INTERESSE,
QUE CHEGA NA HORA ACTUAL!

— + PROIBIDO PELA CENSURA FASCISTA + —

A HISTÓRIA DE “UM MENINO JESUS” ENTRE DOUTORES

Não aconselhável a menores de 13 anos

FIGURA 6 ANÚNCIO NO DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 21/03/1975

No que diz respeito à acusação de idiotice, Porto critica o espetáculo “pelo que nele há de cabotino, de falso, de oco”, caracterizando-o, a remate, como “uma coisa realmente lamentável”. Para o destacado crítico de teatro, o que fez deste um “espectáculo reaccionário”, como diz e repete, foi, por exemplo, a representação satírica dos doutores como “personagens cretinas, idiotas, intelectuais de pacoti-lha”, dessa forma esquecendo “a participação dos intelectuais não só na resistência portuguesa ao fascismo como na resistência ao conservadorismo ao longo da história”.

Quanto ao sucedido a 11 de março, Porto é ainda mais contundente, acusando, como o próprio título do artigo deixa prever, o grupo de agir contra a revolução ou, pelo menos, de furar a mobilização popular contra o golpe de Spínola. Escreve: “à hora em que dezenas de milhares de trabalhadores manifestavam o seu repúdio à intentona e o seu apoio à Revolução um grupo de teatro pretendia estreiar, *num teatro municipal*, um espectáculo altamente desmobilizador”.

Exercendo o direito de resposta, o Teatro dos Sete faz publicar a 29 de março, no mesmo jornal, uma nota que intitula “O teatro contra a revolução ou a crítica contra o teatro?”. Nela, o grupo descreve o texto de Porto como um “insidioso arrazoadado” marcado pelo uso da “demagogia pela demagogia”, acusando-o de proferir afirmações caluniosas que vão “além do mero âmbito de crítica teatral” ao visar “a própria ética e consciência profissional do grupo”^[21].

Trocam-se galhardetes. Se Carlos Porto havia sugerido que o grupo estava contra a revolução, agora os seus membros vêm sugerir

[21] Teatro dos Sete, “O teatro contra a revolução ou a crítica contra o teatro?”, *Diário de Lisboa*, 29 de março de 1975, p. 18.

que o crítico, ao não compreender as dificuldades do grupo, acaba por compactuar com uma prática que fora característica do fascismo. Os termos são graves e francamente exagerados por parte das duas fações que se entrincheiram na contenda. Mas, em tudo isto, também não falta o humor: “a estreia da peça só foi adiada nesse mesmo dia porque o sr. António de Spínola se esqueceu de nos avisar do que se ia passar na véspera...”^[22].

O crítico de teatro ainda responde, em texto que o diário reproduz na sequência daquele do grupo. Fá-lo agora de forma sumária, primeiro comprovando o total desalinhamento entre as duas partes neste pequeno mas expressivo conflito e depois despedindo-se nestes termos: “O Grupo 7 não pode entender (é óbvio) que está fora do processo – revolucionário e teatral. Aí o deixo, sem saudades...”^[23].

Fora as crispações, que devemos ler hoje no seu contexto, os méritos do espetáculo não terão sido os maiores em diferentes níveis. Tal juízo foi praticamente unânime entre os críticos de teatro, embora, nos casos que veremos de seguida, a apreciação tenha sido menos ideológica e mais estética. Nos textos surgidos na imprensa, os críticos apontam ao espetáculo algumas falhas e desequilíbrios, destacando sobretudo um certo “desfasamento” na qualidade dos intérpretes.

[22] Teatro dos Sete, “O teatro contra a revolução ou a crítica contra o teatro?”, *Diário de Lisboa*, 29 de março de 1975, p. 18.

[23] Carlos Porto, “Resposta”, *Diário de Lisboa*, 29 de março de 1975, p. 18. Mesmo despedindo-se do grupo teatral como se despede, Carlos Porto ainda regressará à peça de Cesariny, quase três décadas volvidas, quando esta vai a cena no Teatro Nacional D. Maria II, em 2002. O tom geral é outro, a conclusão é quase a mesma: “Admitimos que esta nova versão e a participação, como encenador, de Nuno Carinhas, faria esquecer aquilo que eu tinha considerado um falhanço. (...) Pela minha parte, continua a dar-me sono. E não posso dizer que seja da idade porque já era assim há quase 30 anos.” Ver Carlos Porto, “Elogio do lugar”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de julho de 2002, p. 29.

A expressão é de Álvaro Esteves no jornal *República*^[24], mas também Luís d’Oliveira Nunes (*Diário de Notícias*), Mário Sérgio (*República*) e José Valentim Lemos (*Sempre Fixe*) tecem comentários no mesmo sentido. Todos apontam falhas estéticas, em maior ou menor grau, mas nenhum dá a peça por perdida ou completamente inócua em termos artísticos ou mesmo políticos. A exceção é, porventura, o último, que, com o humor característico do semanário *Sempre Fixe*, sugere que só se salvou a pomba libertada durante o espetáculo^[25].

Para aqueles críticos e jornalistas culturais, o desempenho de João d’Ávila, tanto na representação quanto na encenação, não estando isenta de aspetos menos bem conseguidos, merece especial destaque. Por exemplo, enquanto Luís d’Oliveira Nunes sublinha um “excelente trabalho [n]a composição da figura, na expressão corporal, na dicção claríssima”^[26], Álvaro Esteves observa que “[c]ada pormenor do seu esquema cénico, foi estudado, mesmo na mímica mais imperceptível” (1975: 15)^[27]. Ainda que seguindo uma encenação que considera “esteticamente agradável”, o espetáculo, completa Esteves, “terá ficado aquém da letra”. Numa perspetiva diferente mas que acaba por coincidir nesse ponto, Mário Sérgio atesta que “as soluções cénicas, por vezes, abafam ou diluem, o texto do poeta”^[28]. Ainda assim, de tudo isto resulta, segundo Luís d’Oliveira Nunes, “uma

[24] Álvaro Esteves, “Não me considero dramaturgo, mas acho curiosa a experiência tentada por João D’Ávila”, *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

[25] José Valentim Lemos, “Um auto, uma pomba”, *Sempre Fixe*, 5 de abril de 1975.

[26] Luís d’Oliveira Nunes, “Um Auto para Jerusalém de Cesariny-Pacheco no São Luiz”, *Diário de Notícias*, 18 de março de 1975.

[27] Álvaro Esteves, “Não me considero dramaturgo, mas acho curiosa a experiência tentada por João D’Ávila”, *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

[28] Mário Sérgio, “Cesariny – Um poeta maior face ao fascismo”, *República*, 18 de março de 1975, p. 15.

hora de mágica, insólita e agressiva, que tem o mérito, se outros não houvesse, de desenterrar um texto maldito, dos que faziam impressão aos senhores censores que o deitaram ao lixo”^[29].

A segunda versão desse texto “deitado ao lixo”, agora recuperada e verdadeiramente reciclada, será publicada em janeiro 1976. Sabemos que a peça foi preparada por Mário Cesariny especificamente com o fim de ser levada à cena pelo Teatro dos Sete porque disso há uma marca explícita, embora seja a única, nesta versão de 1976. Essa marca está onde se lê (junto dos famigerados *slides*, veja-se a coincidência!):

PROJEÇÃO DE SLIDES – Seria ideal poder fabricar-se um filme para a circunstância. A música de fundo deve ser escolhida por João d’Ávila para as primeiras representações. (...) Não havendo filme, os slides mostrarão sucessivamente (...) (Cesariny, 1976: 109)

É assim curiosa, interessante e reveladora esta marca cénica (“João d’Ávila”) tão situada naquela que é uma história de reescrita textual e variação contínua, da primeira versão redigida em 1946 para a primeira verdadeiramente publicada em 1964 e, depois, da segunda versão levada à cena em 1975 para aquela, novamente reescrita, que é impressa em 1976. De resto, informa Cesariny em nota a essa edição que o *Auto* “foi revisto antes e também já depois da realização do ‘Grupo Sete’ devendo considerar-se definitiva a presente versão” (1976: 85). Se assim escrevia no outono de 1975, quando entrega *Nobilíssima visão* à editora, com o *Auto* nele incluso, a verdade é que mais tarde nem mesmo o autor considerará definitiva aquela versão, vindo a alterá-la para a nova edição revista de *Nobilíssima visão* de 1991.

[29] Luís d’Oliveira Nunes, “Um Auto para Jerusalém de Cesariny-Pacheco no São Luiz”, *Diário de Notícias*, 18 de março de 1975.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caracterizada tanto pela denúncia como pelo riso, esta é uma peça que quase no final da sua vida Cesariny veio chamar de “farsa farsalhona” (2002: s/p). *Um auto para Jerusalém* é, nas datas-espelho de 1946 e 1964, um texto de denúncia da opressão de Salazar à sociedade portuguesa, não deixando de ser também um texto que se ri dos seus supostos libertadores. Nas letras e nas artes, o neorrealismo foi regra na intervenção dos anos 1940, tendo continuado fortemente presente na década de 1960, com tudo o que isso implicou para os libertários de movimentos como o surrealismo português. Podemos dizer que estavam ali em confronto duas perspetivas politizadas: aquela que vê a literatura como uma forma de intervenção ao serviço da política (engajada, emancipatória e não raras vezes ortodoxa); e uma outra, de que Cesariny foi sempre signatário e vital praticante, que vê a política como parte integrante da literatura, sim, mas sem que esta se subsuma naquela. Em 1975, foi esta visão de contrários e dialéticas abertas, mas feridas, que ainda provocou alguma ofensa e indignação. Nisso não é de somenos importância o longo e pesado passado que a sociedade portuguesa procurava encerrar e cujas linguagens mais politizadas eram pouco complacentes com farsas boncreiras e outras liberdades do espírito. Mas, no fim, é esse poder de libertar brincando que fica como marca indelével de uma política continuamente revolucionada na letra como no palco.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CESARINY, Mário (1964), *Um auto para Jerusalém*, Lisboa, Editorial Minotauro.

— (1974), *Pacheco versus Cesariny. Folhetim de feição epistolográfica*, Lisboa, Editorial Estampa.

— (1976), “Um auto para Jerusalém”, in *Nobilíssima visão*, 2.^a ed., Lisboa, Guimarães Editores, pp. 82–125.

— (1991), “Um auto para Jerusalém”, in *Nobilíssima visão*, 3.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 76–126.

— (2002), “Excertos de uma conversa com Mário Cesariny”, entrevista de Mário Rocha, in Programa do espetáculo *Um auto para Jerusalém* no Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa.

— (2004), *Jornal do Gato*, Lisboa, Assírio & Alvim [1974].

— (2017), *Poesia*, edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2020), *Poemas dramáticos e pictopoemas*, edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado, Lisboa, Assírio & Alvim.

CUADRADO, Perfecto E. (2002), “Cesariny entre os doutores ou o realismo surrealista no Teatro Nacional”, in Programa do espectáculo *Um auto para Jerusalém* no Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, pp. 31–33.

— (2017), “Entre nós e as palavras, Mário (apresentação cordial)”, in Mário Cesariny, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 9–21.

“Dez anos depois *Um Auto para Jerusalém* sobe à cena no São Luiz”, *Flama* [?], s.d. [abril/maio de 1975?], pp. 20–23. Consultado no Arquivo Mário Sérgio, dossier 5, Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

DIAS, Sandra Guerreiro (2018), “Mário Cesariny, ‘performer’”, *Colóquio/Letras*, n.º 199, setembro, pp. 96–107.

ESTEVES, Álvaro (1975), “Não me considero dramaturgo, mas acho curiosa a experiência tentada por João D’Ávila”, *República*, 18 de março, p. 15.

FADDA, Sebastiana (1998), *O teatro do absurdo em Portugal*, tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Edições Cosmos.

FRANCO, António Cândido (2012), *Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal*, S.L., Licorne.

— (2015a), “Mário Cesariny e Luiz Pacheco: A Polémica”, *Agulha*, fase II, n.º 11, junho. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2015/06/antonio-candido-franco-mario-cesariny-e.html>.

— (2015b), “A Grande Guerra entre Mário Cesariny e Luiz Pacheco”, *Ler*, n.º 140, dezembro, pp. 61–71.

— (2019), *O triângulo mágico. Uma biografia de Mário Cesariny*, Lisboa, Quetzal.

GARÇÃO, João (2015), *O teatro surrealista em Portugal*, Lisboa, Apenas Livros.

GOMES, Mário Varela (1974), *Fotografia: Populares na Rua da Misericórdia examinam os despojos da Censura*, Lisboa, Fundação Mário Soares e Maria Barroso. Pasta 06897.040.026. http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_151113

LEMONS, José Valentim (1975), “Um auto, uma pomba”, *Sempre Fixe*, 5 de abril.

LESSA, Maria Silva Prado (2017), “Poema sobre palco: cenas de Mário Cesariny”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 37, n.º 58, pp. 11–27. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.37.58.11-27>.

— (2022), *Mário Cesariny - A obra ou a vida*, Lisboa, Documenta.

MARINHO, Maria de Fátima (1987), *O surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MARTINS, Fernando Cabral (2016), *Mário Cesariny e o Virgem negra. Ou a morte do autor e o nascimento do actor*, Lisboa, Documenta.

NUNES, Luís d’Oliveira (1975), “Um Auto para Jerusalém de Cesariny-Pacheco no São Luiz”, *Diário de Notícias*, 18 de março.

PACHECO, Luiz (1946), “História antiga e conhecida”, in *Bloco: Teatro Poesia Conto*, s.l., s.n [Imp. Beleza], pp. 71–84.

— (2002), *Os Doutores, a salvação e o Menino Jesus*, Lisboa, Oficina do Livro.

— (2008), *O Crocodilo que voa: entrevistas a Luiz Pacheco*, organização e introdução de João Pedro George, Lisboa, Tinta-da-china.

“Peça de Cesariny acusada de pornografia”, *Diário de Lisboa*, 13 de março, p. 22.

PONTE, Bruno da (2016), “Bruno da Ponte e a Editora Minotauro” (entrevista), *A Ideia*, n.º 77–80, outono, pp. 61–64. https://aideiablog.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/07/a-ideia_2016_n-77-80.pdf.

PORTO, Carlos (1975), “O teatro contra a revolução”, *Diário de Lisboa*, 19 de março, p. 6.

— (2002), “Elogio do lugar”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 de julho.

REBELLO, Luiz Francisco (1979), *O Teatro simbolista e modernista*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

— (1984), *100 Anos de teatro português (1880–1980)*, Porto, Brasília Editora.

— (2025), *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, TNDM II / Bicho-do-Mato [1977].

RODRIGUES, Graça Almeida (1980), *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

RODRIGUES, Márcia Regina (2017), *Absurdo e censura no teatro português*, São Paulo, Cultura Acadêmica.

SANTOS, Graça dos (2004), *O espectáculo desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar*, Lisboa, Editorial Caminho.

SARDINHA, Maria Helena (2017), *Correspondência de Luiz Pacheco com Luís Amaro*, Dissertação de Mestrado em Crítica Textual, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/33906>.

SEIÇA, Álvaro (2022), “Imoral, comunista e pornográfica: a Biblioteca dos Serviços de Censura do Estado Novo”, in Álvaro Seiça / Luís Sá / Manuela Rêgo (org.), *Obras proibidas e censuradas no Estado Novo*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 17–64.

SÉRIO, Mário (1975), “Cesariny – Um poeta maior face ao fascismo”, *República*, 18 de março, p. 15.

SOUSA, Rui (2024), *Cesariny e o monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny*, Lisboa, Tinta-da-china.

TEATRO DOS SETE (1975), “O teatro contra a revolução ou a crítica contra o teatro?”, *Diário de Lisboa*, 29 de março, p. 18.

