

A crítica de Jorge de Sena



A crítica de Jorge de Sena

COORDENAÇÃO

Joana Matos Frias

Joana Meirim

CAPA

Retrato de Jorge de Sena

Fotografia de Eduardo Gageiro

DESIGN

TVM Designers

PRÉ-IMPRESSÃO E PRODUÇÃO EDITORIAL

Serviço de Atividades Culturais e Comunicação da BNP

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Sersilító

Junho 2022

DEPÓSITO LEGAL

501352/22

DOI

10.34632/9789725656983

TIRAGEM

500 exemplares

© Biblioteca Nacional de Portugal e autores, 2022

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

A CRÍTICA DE JORGE DE SENA

A crítica de Jorge de Sena / org. Joana Matos Frias, Joana Meirim.
– Lisboa : Biblioteca Nacional de Portugal, 2022. – 392 p. –
(Estudos)

ISBN 978-972-565-698-3 (ed. impressa)

ISBN 978-972-565-699-0 (ed. eletrónica)

I – FRIAS, Joana Matos

II – MEIRIM, Joana

CDU 821.134.3Sena, Jorge de.09(042)

Apoios



CATOLICA
CECC - CENTRO DE ESTUDOS
DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

LISBOA



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Esta publicação foi organizada no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDP/00500/2020) e no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica de Lisboa, Unidade I&D financiada por fundos nacionais da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00126/2020, UIDP/00126/2020).

Apresentação	
JOANA MATOS FRIAS JOANA MEIRIM	13
Fernando Pessoa & C.^a heterónima	15
Sena sobre Pessoa: algumas intuições	
NUNO AMADO	17
O heterónimo Fernando Pessoa	
FERNANDO CABRAL MARTINS	33
Jorge de Sena e Fernando Pessoa, o anti-Camões	
RITA PATRÍCIO	41
A arte de ser moderno	51
«Modernos antigos e modernos» no projeto crítico de Jorge de Sena	
FÁTIMA FREITAS MORNA	53
Poética de Jorge de Sena	
NUNO JÚDICE	61
Especular em verso: Sena e a experiência das artes	
EUNICE RIBEIRO	67
Sena e o fim do jogo	
GUSTAVO RUBIM	87
Forma, conteúdo e tradução	95
Os amigos americanos: Hemingway & Caldwell por Jorge de Sena	
ALEXANDRA LOPES	97
«Traduzibilidade», retórica e apropriação: breves notas sobre Sena, tradutor de poemas de língua inglesa	
RUI CARVALHO HOMEM	115

Inglêses, norte-americanos e outros	125
Jorge de Sena traduzindo – Emily Dickinson: <i>um</i> grande poeta, maior que os «menos viris»	
ANA LUÍSA AMARAL	127
Ecos de Ezra Pound em Jorge de Sena	
MÁRIO AVELAR	137
Um Shakespeare em situação	
MIGUEL RAMALHETE GOMES	143
Shakespearizar – Sena, Shakespeare e <i>Sinais de fogo</i>	
MARIA SEQUEIRA MENDES	153
Da importância da teoria da literatura	181
Ler, escrever e contar	
MIGUEL TAMEN	183
Falta uma teoria: Jorge de Sena e Joaquim Manuel Magalhães	
FREDERICO PEDREIRA	191
Jorge de Sena, a arte da fuga às paixões tristes	
SILVINA RODRIGUES LOPES	199
Do teatro e do cinema	221
Em estado crítico: Teatro-Estúdio do Salitre lido por Jorge de Sena	
MIGUEL-PEDRO QUADRIO	223
Jorge de Sena e o cinema	
ELISABETE MARQUES	239
Ser ou não ser <i>Sobre cinema</i>	
JOSÉ BÉRTOLO	247
O Brasil que eu conheci e que admiro	255
A circunscrição brasileira de Jorge de Sena	
ABEL BARROS BAPTISTA	257
«As coisas não se vêem por metade» – Jorge de Sena sobre Machado de Assis	
ARIADNE NUNES	271

Sobre o romance	281
Jorge de Sena e os Realismos	
JORGE VAZ DE CARVALHO	283
<i>Epígrafe para a arte de narrar: Jorge de Sena e o romance</i>	
ISABEL CRISTINA RODRIGUES	291
Líricas portuguesas	303
Jorge de Sena, do surrealismo e arredores	
GOLGONA ANGHEL	305
Postos estão frente a frente. Insuficiências do som	
JOÃO DIONÍSIO	317
<i>Inimigo da cantiga dormente</i> – Jorge de Sena e a lírica portuguesa do seu tempo	
ROSA MARIA MARTELO	327
Camonianos e correlatos	335
Jorge de Sena, leitor de Faria e Sousa	
ISABEL ALMEIDA	337
Camões em Jorge de Sena: onde está a diferença	
HÉLIO J. S. ALVES	349
Jorge de Sena com Faria e Sousa e alguns jogos diabólicos no Camões de ambos	
LUIS MAFFEI	363
Notas biográficas	377

Em estado crítico: o Teatro-Estúdio do Salitre lido por Jorge de Sena

MIGUEL-PEDRO QUADRIO

[...] uma das coisas que mais influência teve, por curioso que pareça, na maneira como eu me tornei independente na forma de escrever, foi a estreiteza de um dos meus colegas, que tinha a convicção de ser um dos homens mais inteligentes do mundo [...] e quis constantemente insistir em que aquilo tudo que eu escrevia não era poesia, nada daquilo era poesia, nada daquilo eram versos, nada daquilo tinha regularidade nenhuma, era uma coisa perfeitamente inclassicável. E foi, talvez por uma espécie de oposição ou reacção contra aquela atitude dele tão rígida, e de outras assim, que eu fiquei um poeta moderno sem me dar conta. Quando depois eu comecei a ler mais poesia moderna, muito admirado verifiquei que eu era um poeta moderno e não sabia.

Jorge de Sena

No contexto de uma revisitação da crítica de Jorge de Sena, a releitura da sua intervenção enquanto crítico de teatro parecerá um intento menor, dado o *corpus* em causa se reduzir a uns – em Sena, escassíssimos – 45 artigos. Menor interesse parece residir, se cabe, no estreitamento sinalizado em título, dado que neste texto se pretende observar, tão-somente, as seis críticas dedicadas por Sena a espetáculos produzidos pelo Teatro-Estúdio do Salitre¹.

A hipótese que aqui se segue, porém, é a de que esse reduzido núcleo de intervenções se possa reenquadrar hoje como a primeira reflexão organizada (e publicada) de Sena sobre a modernidade, reconhecido nó górdio da sua posterior intervenção (meta)crítica. A conjectura baseia-se no facto de, ainda jovem e quase desconhecido no meio intelectual português, Jorge de Sena ter tido a oportunidade inopinada de

1 Luis Maffei sugeriu, em 2008 (cf. *passim*), uma leitura conjunta e transversal da intervenção crítica de Jorge de Sena, nos âmbitos do teatro, do cinema e da ópera. E embora coincidamos na definição da «liberdade» e do «rigor» como traços distintivos daqueles textos, julgo que a leitura sobreposta de críticas de épocas muito diversas, no que à evolução do pensamento seniano diz respeito, leva Maffei a confundir a noção de política, em Sena, já que a torna equivalente àquela que defendia a oposição mais ortodoxamente marxista (2008: 112-113). Ver-se-á, adiante, que a divergência entre o poeta e o crítico Gaspar Simões, a propósito da publicação de *O indesejado*, radica, justamente, neste desentendimento teórico-prático.

refletir e de se pronunciar, em público, sobre um projeto que consigo partilhava o desejo de uma renovação vanguardista do tecido cultural português do pós-guerra. Isso mesmo se depreende da intenção expressa no «Manifesto do essencialismo teatral», texto programático lançado aquando da apresentação pública do grupo. Pretendia-se «regressar à verdadeira criação cénica [e] reconquistar a essência do teatro» (REDOL *et al.*, 1996, p. 267, em itálico no original), o que significava «[n]ão [...] dar vida outra vez às formas exteriores da tragédia e da comédia antiga, mas sim [...] voltar a teatralizar o teatro, transformando sentimentos e pensamentos em genuína “expressão cénica”» (*ibidem*).

Desenvolvendo intervaladamente o seu labor de crítico de teatro entre 1947 e 1959 – ou seja, desde o início da sua vida profissional, como engenheiro civil, até ao ano em que entendeu oportuno exilar-se no Brasil (REBELLO 1989: 12) –, é também de modo interpolado que Jorge de Sena acompanha o percurso do Teatro-Estúdio do Salitre. Assim, escreve sobre o segundo espetáculo «essencialista» (estreia e reposição em janeiro e março de 1947. SENA 1989: 37-42; 61), o terceiro, de fevereiro de 1947 (*ibidem*, p. 52-56), o quinto, de julho de 1947 (*ibidem*, p. 80-85), o sexto, de abril de 1948 (*ibidem*, p. 113-116), e o sétimo, de junho de 1948 (*ibidem*, p. 123-126). Integrandos-se esses textos no primeiro lapso em que assinou críticas de teatro na imprensa periódica – *v.g.*, entre 1947 e 1950 (REBELLO 1989: 12) –, o irregular acompanhamento da companhia, que só cessaria a sua atividade em julho de 1950, após a estreia do 17.º espetáculo, resultou quiçá ou da fortuita indisponibilidade do crítico ou, mais provavelmente, da sua decisão de só criticar produções que considerasse artisticamente relevantes².

Curiosamente, Sena reconhecia-se como um criador descontínuo também enquanto dramaturgo. Todavia, não hesitava em ombrear as suas peças com as dos melhores, numa estrepitosa demonstração de ufania, que, se não anulava o percalço, lhe terá sido útil para avultar uma zona artística em que se considerava injustamente reconhecido³. Num escrito de 1974, afirmará mesmo que, contando apenas 32 anos, escrevera a sua *Saint Joan*, assim equiparando a peça histórica que editara em 1951 – *i.e.*, *O indesejado* (António Rei), protagonizada por D. António, Prior do Crato, o malgrado candidato ao trono português, na crise sucessória de 1580 –, com *Saint Joan: A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue* (1923), tragédia que George Bernard Shaw (1856-1950) escrevera tão-somente aos 67 anos. A ilustração escolhida não é particularmente feliz, todavia, pois a relativização da culpa dos intervenientes na condenação à morte de Jeanne d'Arc servira a Shaw para interpelar obliquamente

2 A listagem de todas as produções do Teatro-Estúdio do Salitre pode ser consultada em Redol *et al.* (1996: 268-270).

3 Por si mesmo, aliás, pois Sena preferia autodefinir-se como crítico (apenas) literário: em 1963, por exemplo, apresentava-se como «[...] autor de uma larga obra de criação e de crítica literárias [...]» (1963: 6).

a (in)tolerância da sua época. Pelo contrário, Sena – «bem ou mal» (1990: 12) – pugnara por conciliar a qualidade artística com a recuperação rigorosa do percurso e façanhas de uma figura histórica:

[é] talvez uma produção intermitente, separada por um aparente lapso de uma dúzia de anos, em dois grupos que, para o público e a crítica estão separados por duas décadas. Outros, independentemente de juízos de valor, estão nas histórias literárias ou do teatro, todavia, com menos peças. E consolemo-nos pensando que, por exemplo, Bernard Shaw, se aos cinquenta e três anos, tinha já uma vintena de peças à sua conta, havia começado a escrevê-las aos trinta e seis, o que me dá onze anos de vantagem e a esperança de, aos sessenta e dois, ter aquela vintena (nas quais, para ele, não se incluía ainda *Saint Joan*, dos sessenta e sete anos dele, enquanto, bem ou mal, eu já escrevi a minha) (SENA 1990: 11-12).

O rigor a que aqui se alude não deve confundir-se com exatidão factual, missão que, inteligentemente, Sena descarta como impossível. Frisará, no entanto, que essa dificuldade não diminui a responsabilidade do criador na recolha exaustiva de dados e, sobretudo, na consciência de que a leitura e articulação dos mesmos far-se-á segundo o filtro ideológico de quem os trabalha e cuja única defesa será a vigilância crítica do travejamento teórico em que essa «compreensão» assenta:

[a] verdade histórica existe até ao ponto em que se não escamoteia intencionalmente nenhum dado que chegou até nós; daí em diante, ela depende essencialmente da peculiar compreensão que ideologicamente tivermos dela. Ora, mesmo progressista, uma concepção do mundo será sempre viciosamente ideológica, se não for referida filosoficamente ao ser que a aplica. Isto é, se não implicar uma vigilante e conscienciosa crítica dos postulados teóricos de que decorre (SENA 1963: 9).

Apesar destas intermitências, Sena não deixará de reclamar até ao exílio no Brasil o mérito do seu esforço crítico, chegando mesmo a revelar, logo em 1950, aquando da edição de *Pedra filosofal*, que lançaria proximamente um volume intitulado *Do teatro em Portugal (Ensaios coligidos)*, onde justamente contava reunir os textos que dedicara ao tema (*ibidem*, p. 11)⁴.

Ora, *Do teatro em Portugal* – um livro com título apenas similar àquele que Sena anunciara, já que nele se omitiu o subtítulo previsto – surgiu efetivamente, mas

4 A referência a que alude Rebello surge entre os livros «a publicar», referidos na listagem de obras «Do autor» que abre o seu livro de poemas *Pedra filosofal* (Editorial Confluência).

apenas em 1988, dez anos após a sua morte, integrado na coleção *Obras de Jorge de Sena*, que as Edições 70 publicaram a partir do final da década de 70, sob direção de sua mulher. Numa brevíssima nota introdutória, Mécia de Sena esclarece ficar a dever-se aquela coletânea e a respetiva disposição dos textos à iniciativa do seu organizador, Luiz Francisco Rebello, que teria sido:

[...] uma das primeiras, se não a primeira pessoa, que me escreveu oferecendo-me colaboração e lembrando-me que era necessário publicar tudo quanto, neste caso em matéria de teatro, ficara disperso por jornais e revistas, nos dois lados do Atlântico (M. SENA 1989: 9).

Optando pela simples republicação do «tudo» a que Mécia de Sena alude, o editor intervém, particularmente, na arrumação dos artigos em dois grandes blocos, diferenciados por um flexível critério de nacionalidade e internamente organizados em sequência cronológica crescente (REBELLO 1989: 13). Rebello enriquece o conjunto, pospondo aos textos de Sena umas utilíssimas «Notas bibliográficas» (SENA 1989: 393-422), onde fornece dados de contextualização histórico-cultural, acessíveis tão-somente a quem também participara nos eventos referidos pelo crítico.

Assim, Luiz Francisco Rebello assume o «notável ensaio» (1989: 13) «Da necessidade do teatro» (SENA 1989: 21-32) como pórtico do volume, por considerá-lo «[...] uma “soma” do pensamento de Jorge de Sena sobre a arte dramática, como fenómeno estético e sócio-cultural» (REBELLO 1989: 13). Alinha, depois, um primeiro grupo, que intitula «Do teatro em Portugal» (SENA 1989: [33]-325), nele integrando: (i) as críticas a espetáculos a que Sena assistira até se exilar no Brasil, saídas nas revistas *Seara Nova*, *Mundo Literário*, *Portvcafe* e no diário portuense *Primeiro de Janeiro* («Crítica a espetáculos», *ibidem*, p. [35]-256); (ii) dez resenhas a peças de José Régio, Bernardo Santareno, Miguel Torga, Agustina Bessa-Luís, José Redondo Júnior, Domingos Monteiro, Mário Sacramento, Alexandre Cabral, Afonso Ribeiro e do próprio Rebello («Crítica a livros», *ibidem*, p. [257]-283); e (iii) seis dispersos, cujo ponto comum seria – parafraseando o título de um deles – o *teatro quanto possível em Portugal* («Textos diversos», *ibidem*, p. [285]-325). Bastante mais breve, já que corresponde a cerca de um quarto da coletânea, a segunda parte, genericamente designada como «Outros escritos sobre teatro» (*ibidem*, p. [327]-391), é utilizada por Rebello para recolher um conjunto heteróclito de textos, parte deles versando sobre autores estrangeiros – na primeira e segunda secções, *i.e.*, «Críticas a espectáculos de teatro» (*ibidem*, p. [329]-349) e «Crítica a livros» (*ibidem*, p. [351]-363) –, assumindo os restantes nove («Textos dispersos», *ibidem*, p. [365]-391) um acentuado e genérico cunho metateatral, ainda que alguns se

ancorem, sobretudo, no teatro de dramaturgos como William Shakespeare, Bertolt Brecht ou Eugene O’Neill⁵.

O texto com que Jorge de Sena se estreia na crítica de teatro – «2.º espetáculo “essencialista”. Teatro-Estúdio do Salitre» (*ibidem*, p. 37-42) – lança a primeira secção do volume. Tendo-o publicado na revista semanal *Seara Nova*, a 1 de março de 1947, Sena dedica-o à segunda produção do Teatro-Estúdio do Salitre, emoldurando-o – secamente – pela indicação do objeto de crítica, em título, onde aliás se limita a transcrever a fórmula inscrita no programa de sala.

Coincidentemente, pois, o poeta e ensaísta prolixo, que começava a fazer-se notar no meio intelectual português, cruzava-se, naquela ocasião, com um projeto teatral, também recente e deveras excêntrico, cujo esteio comum – como reconhecerá Luiz Francisco Rebello, um dos mentores e membro da primeira direção do agrupamento – advinha, apenas, de todos os participantes considerarem «que alguma coisa tinha de mudar no teatro português – e que era chegado o momento de o fazer» (REBELLO 1996: 14)⁶. Era, portanto, o «amor ao teatro» – prossegue Rebello, desenvolvendo a sua visão benigna da história do agrupamento – que:

[...] aproximava aqueles homens e mulheres de gerações, formação, tendências estéticas e opções ideológicas e políticas diferentes, quando não opostas. Havia entre eles conservadores e vanguardistas, monárquicos e republicanos, católicos e marxistas, críticos e criadores, alunos e professores (*ibidem*)⁷.

5 Por razões de extensão, Rebello clarifica não ter incluído no volume «dois importantíssimos posfácios ao teatro de que Jorge de Sena foi autor – a tragédia em verso *O indesejado* (1.ª ed., 1951) e as *6 peças em um acto* (1974) –, e o monumental estudo sobre os avatares (dramatúrgicos e não só) do tema inesgotável dos amores de Pedro e Inês» (1989: 12-13). O organizador remata a listagem, enfatizando que, por causa similar, não recolheu na antologia as traduções de Sena das peças de «Molière – *Casado à força*, transmitida pela Emissora Nacional em 1953 –, [e de] O’Neill – *Longa jornada para a noite*, representada pelo Teatro Experimental do Porto, numa encenação de António Pedro, em 1958, e *Desejo sob os Ulmeiros*, publicada em 1959» (*ibidem*, p. 13). Note-se que Rebello desvela, neste passo, um arrojado e esclarecido conceito de tradução, pois inclui aqueles trabalhos na listagem da «obra de dramaturgo» [*sic*] a ser lida por quem aspirasse a «uma apreensão integral do universo dramático de Jorge de Sena» (*ibidem*).

6 A primeira direção do Teatro-Estúdio do Salitre era composta por Gino Saviotti, Luiz Francisco Rebello e Vasco Mendonça Alves, figuras sobre as quais, aquilatando os respetivos – e desiguais – talentos, Sena opinará lapidarmente, na crítica que dedicou à reposição do segundo espetáculo essencialista: «[...] uma direção que concilia o saber do Prof. Saviotti, o jovem talento de L. F. Rebello e a vulgaridade de Mendonça Alves» (1989: 61).

7 Este cruzamento forçado de opções culturais tão ecléticas justifica, provavelmente, que os fundadores do Salitre variassem semanticamente o vocábulo «essencial» para as sintetizar. No entanto, como bem nota Sena (1989: 38-39), a escolha acrescenta quase nada à concatenação de programas estéticos profundamente contraditórios, senão mesmo irreconciliáveis, funcionando como reclame vazio de um impulso renovador, mais voluntarista do que eficaz.

Luiz Francisco Rebello intenta caracterizar assim o singular grupo de bem-pensantes que – sob a égide de Gino Saviotti, então diretor do Instituto Italiano de Cultura – fundara em Lisboa, em janeiro de 1945, o Círculo de Cultura Teatral. Será no seu âmbito – e como resposta imediata à propalada renovação do sistema teatral – que, em 1946, surge o Teatro Essencial (a designação Teatro-Estúdio do Salitre usar-se-á a partir da segunda produção, ver REBELLO 1996: 14), que revelava, *et pour cause*, as modestas condições de produção do grupo. De curtíssima carreira – «cada programa se exibia apenas duas, três vezes, raramente mais!» (*ibidem*, p. 26) – e quase sempre ancorados em peças, algumas inéditas, de autores portugueses (*ibidem*, p. 18), interpretados por jovens atores, amadores ou recém-formados do Conservatório (*ibidem*, p. 24), os espetáculos apresentavam-se numa grande sala retangular, de chão plano, no primeiro andar do Instituto, onde mal cabiam o palco reduzido, servido por meios técnicos e artísticos rudimentares, e uma plateia de cadeiras soltas, que acomodava cerca de cem espetadores (*ibidem*, p. 26). À época, popularizou-se o epíteto de «microteatro» (*ibidem*, p. 15) para referir um projeto que, afinal, inaugurava em Lisboa a solução da *black box*, disposição espacial engendrada pelas vanguardas artísticas europeias, no início do século XX, que, mesmo não sendo já inovadora, terá surpreendido o público de Lisboa, familiarizado apenas com a perspectiva hierárquica das grandes salas de teatro então existentes na cidade, cujas plantas «à italiana» seccionavam nitidamente o palco de uma sala em forma de ferradura, projetada em altura, em que o usufruto dos espetadores dependia da capacidade financeira para se adquirir lugares de visibilidade ampla⁸.

Mas tal nome refletia, igualmente, o escopo experimental, mas nada modesto, de um projeto que buscava legitimar-se, vincando a sua diferença quer do teatro comercial da época – prolixo em revistas brejeiras ou nas burguesíssimas e estafadas altas comédias, de influência francesa –, quer «[...] dos funambulismos dos “metteurs en scène”» (REDOL *et al.* 1996: 266):

[t]odo o movimento mundial da «mise en scène», que caracteriza os últimos cinquenta anos, foi uma justa reacção contra a falta de vida teatral do drama moderno; mas a montagem, sendo apenas a realização cénica dum texto que a condiciona, não pode, por si só, exaurir as exigências do espectáculo. Há ainda dois elementos primordiais: *a obra e a interpretação* (*ibidem*).

8 Sobre o tão decisivo quanto atribulado percurso de Gino Saviotti (1891-1980) em Portugal, veja-se a interessante tese de mestrado de Alexandre Barros de Sousa, *Teatro-Estúdio do Salitre, um teatro improvável entre a arte e a política* (2013). Presume-se que, além de Rebello, só Barros de Sousa terá escrito longamente sobre o Salitre.

O excerto acima transcrito advém do «Manifesto do essencialismo teatral», «[...] distribuído com o programa do primeiro espetáculo e lido no seu início» (REBELLO 1996: 17)⁹. Formulada como um articulado em 12 pontos breves, a nova preceptiva exigia que o teatro se relegitimasse face às demais artes, voltando à diferenciada «expressão cénica» que se inventara na Grécia antiga (REDOL *et al.* 1996: 267). Escreve-se no artigo décimo: «[é] preciso encontrar de novo – nas palavras do texto, e conseqüentemente no jogo das cenas, nos gestos dos actores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes, nas linhas e na atmosfera cenográfica – o ritmo, o estilo, a poesia da representação: numa palavra, o classicismo teatral» (*ibidem*).

Não é difícil reconhecer na redação desta alínea a interferência do passo da *Poética* (cf. 1447a), onde Aristóteles enumera os meios de imitação que distinguem as artes performativas: o ritmo, as palavras e a harmonia, «separadamente ou combinados» (ARISTÓTELES 2018: 37-38). Nem, ainda, recorrer à mesma fonte para decodificar a proclamação, exarada no ponto segundo, de que, «na base do Teatro, há sempre o “gosto representativo”» (REDOL *et al.* 1996: 265). Pretendia-se no mesmo texto, entretanto, que o restabelecimento deste «*classicismo teatral*» (*ibidem*, p. 267) concorresse, outrossim, para o regresso das multidões ao teatro, pois que este teria sido, aquando da sua invenção grega, um «fenómeno coletivo»: «[o] Teatro [...] [f]oi, na origem, uma criação espontânea das multidões, e só em tempos modernos se tornou um facto de refinamento cultural; assim perdeu a sua verdadeira força» (*ibidem*, p. 265). Recusava-se, então, um palco desfigurado fosse pelo realismo – já que «a realidade sem transposição dramática [...] é a morte da arte» (*ibidem*) –, fosse pela sobrecarga «cenotécnica» (*ibidem*, p. 266), que, nos 50 anos anteriores, evoluíra de «uma justa reacção contra a falta de vida teatral do drama moderno» (*ibidem*) até à substituição da «criação do poeta» (*ibidem*).

Quando, no cinquentenário da fundação do Salitre, Luiz Francisco Rebello (1996: 15-16) conclui que o projeto viera juntar-se a «[...] iniciativas anteriores do mesmo tipo, quais entre nós haviam sido, nos últimos anos da monarquia, o Teatro Livre (1904) e o Teatro Moderno (1905) e, vinte anos depois, o Teatro Juvénia (1924) e o Teatro Novo (1925)», evidencia, afinal, a anemia profunda que então caracterizava o sistema teatral português, a qual Jorge de Sena ilustrará cruamente na sua primeira crítica: «[s]abemos todos muito bem que as peças portuguesas só se representam se forem más, e que as estrangeiras só se traduzem se forem piores»¹⁰ (SENA 1989: 37).

9 O texto integral do manifesto foi republicado em Redol *et al.* (1996: 265-267).

10 O desejo de renovação teatral colhe-o Sena no restrito meio intelectual oposicionista. Eduardo Scarlatti, *et pour cause*, um dos fundadores do Círculo de Cultura Teatral, já em 1929 – no prefácio à sua obra seminal *A religião do teatro* – escreve um parágrafo significativo sobre esta inquietação, o qual manterá integralmente, aliás, na segunda edição revista, de 1945: «[s]e algum artista – dos raros que leem os meus livros – puder encontrar em *A religião do teatro* suporte para a grande renovação a empreender; se, nas soluções propostas para vários problemas há muito em litígio na estética teatral europeia, êsse artista obtiver algum subsídio

Mas não só. Ao agregá-lo aos projetos mencionados, cuja relevância foi sempre empalidecida pela sua curta duração e aceitação, Rebello frisa, *a contrario*, que – como antecipara Sena – a influência do Teatro-Estúdio do Salitre se teria limitado, afinal, a destabilizar frouxamente um sistema, impedido de se transformar pela mesma e arreigada antimodernidade de muitos dos seus agentes¹¹.

Em dezembro de 1944, quando iniciou a redação de *O indesejado* (*António Rei*) – a sua primeira peça de teatro, que só chegaria às livrarias em 1951 (SENA 1990: 11) –, Jorge de Sena, em carta a Alberto de Serpa, já manifestara plena consciência de que o teatro português careceria de uma profundíssima transfiguração, tornando-se necessário escrever «o Frei Luís de Sousa ao contrário»:

[c]omo creio ter-lhe dito, favoreceram-me essas senhoras [*Musas*], com uma visitação triunfantemente, assim permita o Demónio (se não perceber que, com a tragédia, lhe piso o rabo). [...] O maior escândalo – meritório! – será um poeta moderno escrever uma peça histórica, e em versos, absolutamente objectiva quanto à história, com coros à grega, etc. O *Frei Luís de Sousa* ao contrário (*apud* Vasques 2015: 100).

Tal reivindicação explícita de modernidade torna saborosamente irónica a suposição avançada por Sena, em 1972, na entrevista citada em epígrafe, de que se descobrira como poeta moderno na juventude, por reação ao conservadorismo de um seu amigo, reconhecidamente inteligente, ainda que incapaz de apreciar arte. Além de que, a contraluz, Sena descreve aqui, também, o que distinguiria a sua de poéticas anteriores. Caracterizar-se-ia ela, então, por um aturado labor de linguagem que, ancorado numa rejeição explícita do romantismo, insinuada através da alusão quase paródica à peça icónica de Almeida Garrett, reivindica uma ligação direta à

para uma obra duradoira; se, finalmente, orientando o meu espírito para os bons modelos da arte, eu tiver estimulado a nossa regeneração: satisfarei o meu entusiástico empenho» (SCARLATTI 1929: XII; 1945: 10).

- 11 Vale a pena lembrar que Luiz Francisco Rebello é mais auspicioso na posteridade que atribui ao Teatro-Estúdio do Salitre, o qual teria servido, «se não de modelo, pelo menos de incentivo aos vários agrupamentos congéneres que, depois dele, começaram a surgir: a Casa da Comédia, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Grupo de Teatro dirigido por Manuela Porto, o Teatro Experimental do Porto» (1996: 26-27). Com o rigor intelectual que o distinguiu, Rebello não evita lembrar, todavia, que a «direta ligação de quem [...] escreve a essa iniciativa poderá tornar suspeito este balanço, que se quis tão objetivo quanto possível» (*ibidem*, p. 27). Argumentando o carácter pioneiro que atribuíra ao Salitre, Rebello adianta que teria ele servido para reagir à «apatia e o conformismo generalizadamente instalados na cena portuguesa» (*ibidem*, p. 26, itálico nosso) de então, ao mesmo tempo que abria «novas perspectivas» (*ibidem*) – exemplificando-as com a «[...] entrada nos repertórios das companhias profissionais de autores modernos, até aí proscritos ou ignorados, como Anouilh, Lorca, Priestley, O'Neill, Cocteau, revelou novos dramaturgos e [...] seus predecessores, funcionou como rampa de lançamento para uma nova geração de atores e encenadores» (REBELLO 1996: 26). Nas memórias editadas em 2004, Rebello expande o relato e análise da sua colaboração com o Salitre, sem alterar substantivamente a perspectiva otimista de 1996 (REBELLO 2004: 77ss).

matriz clássica (um traço que surgirá igualmente vincado no Manifesto, a que já se aludiu), a uma conscientização esclarecida e pretensamente objetiva da história nacional e a um invulgar (pre)domínio técnico-compositivo, patamar em que deveria ser lida a arrojada trama cultural engendrada pelo poeta. Aliás, quando Sena reclama quer a sua genealogia, quer a linguagem como tela de produção de sentido, quer, ainda, o modo de – nela – acionar dialeticamente a significação institui-se, afinal, como pauta crítica da sua poética, ou seja, como *moderno*, no sentido conferido ao conceito por Edward Mozejko (2007: 20)¹².

Na recensão, assaz ambígua, que Gaspar Simões dedica a *O indesejado*, no *Diário Popular* de 13 de fevereiro de 1952, é justamente a arriscada opção de Sena de metrificar as falas dessa peça que merece o mais rendido elogio do crítico:

[f]osse quais fossem as restrições que eu tivesse de fazer a esta tragédia, o facto de Jorge de Sena ter sido o primeiro poeta português «moderno» a abordar o teatro em verso seria para mim uma credencial da mais alta importância. Não me tenho cansado de apelar para o estro dos poetas modernos portugueses no sentido de entusiasmar estes a seguir o caminho dos seus émulos estrangeiros. Porque não havemos nós de ter o nosso Federico Garcia Lorca, o nosso Paul Claudel, o nosso T. S. Eliot, o nosso Jules Supervielle? (SENA e SIMÕES 2013: 90).

No entanto, se «D. António, Prior do Crato, tinha plenos poderes para falar em verso» (*ibidem*, p. 92), lamenta Gaspar Simões que Sena não alcançasse a verve mais transparente e leve de T. S. Eliot, o qual «em vez de pôr a poesia do passado em trajes modernos», punha «trajes modernos em poesia» (*ibidem*, p. 99):

[o] autor de *O Indesejado* aplica a sua inteligência a condensar o pensamento poético e a sua lucidez a enredar a trama métrica. Os seus versos são ao mesmo tempo cheios de pensamento e comprimidos de forma. O pensamento poético está neles [...], como que pensado: dir-se-á que muitos dos seus versos são «fardos de poesia» passados à prensa hidráulica da arte de versejar. É grande a sua riqueza, mas receio bem que o ouvido do espectador, na sequência das tiradas, necessariamente muito mais rápidas no palco do que na leitura, nem sempre possa apreender o seu conteúdo (*ibidem*, p. 96).

12 Esta reclamação de novidade é recorrente na escrita de Jorge de Sena. Veja-se, por exemplo, o que sublinha na «Carta ao jovem poeta», redigida em 1966: «[...] eu não acredito na Poesia, com maiúscula, preexistente aos poemas em que ela exista» (SENA 2021: 43).

Tal reparo à fracassada modernidade da representação da história é estendido por Gaspar Simões à desarticulação entre esta e uma linguagem que Sena teria densificado até um obscuro gongorismo. Quase a fechar o texto, o crítico insiste mesmo em que «[m]uito ricos, muito densos, muito tensos, os versos de *O Indesejado* afundam-se, por vezes, por falta daquela espécie de membrana natatória que é o plano de entendimento rápido entre o que a música do verso sugere e o que o seu sentido encerra» (*ibidem*, p. 98). A violência com que Gaspar Simões pretende atingir o cerne do projeto estético de Sena explicar-se-á, talvez, pela sua divergência face à abordagem da história selecionada pelo poeta, pois, na redação da peça, este equilibrara o revestimento por trajes modernos com uma recuperação «rigorosamente documentada» (SENA 1963: 7) da sequência de acontecimentos que, em 1578, rodeou a desafortunada aspiração ao trono de Portugal do Prior do Crato.

Não se evidenciando, portanto, uma «intenção *actualizante*» n' *O indesejado* (SENA e SIMÕES 2013: 92) – desiderato que animaria, segundo o crítico, a «atitude *retrospectiva*» assumida por alguns dramaturgos franceses de vanguarda¹³ –, a peça de Jorge de Sena distinguir-se-ia apenas quer pela inovação formal quer pelo rigor historicista. É difícil calibrar o valor deste remoque incisivamente cru, sabendo-se tanto mais que este crítico em particular acompanhara de perto a longa gestação do texto e assistira a leituras privadas de algumas sequências (relação suficientemente documentada pela correspondência entre ambos – *ibidem*, p. 100 – e entre Sena e outros intelectuais. VASQUES 2015: 99ss). Talvez seja plausível sugerir, no entanto, que a explicação resida na divergência de expectativas entre a urgência ideológica de um teatro politicamente comprometido, didático e resistente – assumida por Gaspar Simões, no seu texto – e o desejo mais sereno, reivindicado por Sena em 1963, na introdução a *Estudos de história e de cultura*, de que o esquematismo imediatista do discurso politizado não cancelasse a necessidade de conhecer a história com rigor, para que os argumentos aduzidos na luta contra a ditadura justamente ganhassem densidade e verosimilhança:

13 Mesmo sendo longa, valerá a pena conhecer integralmente a sequência em que Gaspar Simões desestima a peça de Jorge de Sena, por ininteligível: «[n]uma hora em que se estão a representar nos palcos de Paris três peças modernas sobre temas históricos – *Le Diable et le bon Dieu*, de [Jean-Paul] Sartre; *Bacchus*, de Jean Cocteau, e *Le Profanateur*, de Thierry Maulnier – parece não haver o direito de não considerar de absoluta legitimidade o gesto do dramaturgo português que à História Pátria vai arrancar uma das suas figuras mais significativas. Todavia, observe-se que nenhuma das peças francesas citadas se inspirou na história da França. É mais: que nenhuma dessas peças põe em cena qualquer grande figura da história universal. Que é que determinou os autores de tais peças na sua atitude *retrospectiva*? Uma intenção *actualizante*. Retrotraindo ao passado um problema do presente, procuraram Sartre, Cocteau e Maulnier mostrar a permanência de um problema tão agudo hoje como ontem. Essa é a intenção de Jorge de Sena? Não. A tragédia histórica que é *O Indesejado* confere à História todo o seu carácter retrospectivo. Só no passado, e adentro do passado histórico português, ganha sentido o tema de *O Indesejado*. Como tema, enquanto tema, *O Indesejado* é uma peça histórica condenada no tribunal da universalidade. Em muitos dos seus passos, em não poucas das suas cenas, a tragédia de *António, Rei*, apenas é inteligível para o espectador português e para o espectador português que bem conhece a História Pátria» (SENA e SIMÕES 2013: 92).

[p]ara um crítico que sempre pensou a visão sociológica como fundamental à compreensão dos fenómenos culturais, a História é necessariamente indispensável; e sê-lo-á tanto mais, quanto se não contente ele com esquematismos de ordem apaixonadamente política, que habitualmente têm feito as vezes, na cultura portuguesa, de interpretações sociológicas. Como se fosse possível, mesmo por novos métodos e critérios, reinterpretar validamente os dados de uma erudição, que não tenham sido, à luz desses novos métodos e critérios, previamente revistos! E é precisamente o que tem sucedido com um culturalismo que apenas troca o sinal dos dados acumulados pela imensa investigação levada a cabo pelo século XIX, sem retornar às fontes que esta investigação interpretou com diversa filosofia da História (quando a tinha), e não só interpretou como seleccionou e coordenou em obediência a concepções da vida, que não são já, nem poderiam ser, as nossas (SENA 1963: 6-7).

Ainda que a refira cripticamente, Sena não deixará, em 1963, de ripostar com dureza à crítica de Gaspar Simões:

[...] nada haverá de estranho em que, em 1963, apareça interessado por estudos históricos, um escritor que notoriamente se tem ocupado da literatura do século XVI; e que, como poeta e dramaturgo, publicou, mais de quinze anos atrás, uma tragédia que não só pretendeu ser uma meditação sobre o destino histórico de Portugal, como assenta, ao contrário do que costuma ser feito nesse género de teatro, numa investigação rigorosamente documentada. [...] A crítica literária, quando se ocupou dela, foi demasiado literata (ou demasiado «filosófica», se lhe prestou justiça – e não pode esquecer-se como houve quem a prestasse) para relevar este aspecto; e dir-se-ia que deliberadamente esqueceu, ao criticá-la, por ocasião da publicação em volume (1951), que ela, escrita durante o ano de 1945, havia sido lida completa, em princípios de 1946, àqueles mesmos que, cinco anos depois, a criticaram como se a não tivessem conhecido antes (*ibidem*, p. 7).

Tal «rigor obstinado» aplicá-lo-ia Sena tão-somente à composição de um drama histórico ou – na sua exigência de que a reflexão só poderia edificar-se a partir da determinação rigorosa das condições do objeto – poder-se-á intuir um princípio metodológico do seu discurso crítico? Parece ser precisamente essa distinção entre efabulação ensaística e realidade documental que, na sua primeira crítica, o levam a desconsiderar o «essencialismo», proclamado pelos fundadores do Salitre:

[c]laro que – e é o caso do *Teatro essencialista* – muitas vezes as opiniões panfletariamente expendidas aparecem desorbitadas não só da situação nacional do

teatro, como até do estado internacional dos espectáculos. No *manifesto*, que esta época reaparecia apenso ao programa, atacam-se, por exemplo, Gordon Craig e o predomínio da encenação sobre a representação, quando, que eu saiba, não tem havido entre nós, nos palcos, predomínio de coisa nenhuma... a não ser de tolice (SENA 1989: 39).

A condescendência implícita na redução à vacuidade de um enunciado que os autores do Manifesto fixaram como grandiloquente, não sendo invulgar na idiossincrática estratégia retórica de Sena para dinamitar pomposidades inúteis, consubstancia aqui, todavia, a sua frontal recusa de pactuar com laivos paroquiais, observáveis, até, neste grupo de elite. E – sobre as pretensas «traições à “essência” do teatro» (*ibidem*) que o Manifesto também reverberava no teatro que se fazia no estrangeiro – vinca Sena – que

[...] ou já foram ultrapassadas, ou não coexistiram, ou deram belos frutos. De modo que o manifesto não me parece escrito em Portugal, para elucidação do público do Salitre e da crítica em geral, mas proclamado, há dez anos, para um hipotético centro da Europa! (*ibidem*)

Presumo que, à época, Jorge de Sena tivesse ainda escassa experiência de assistir a produções teatrais fora de Portugal, ou, sequer, de contactar regularmente com a crítica de teatro publicada em jornais e revistas estrangeiros. Impressiona, assim, que ao exprimir o que, então, talvez não passasse de uma intuição vaga, fixasse a dimensão performativa como aquela que – ela sim – será acolhida pelas diferentes modernidades como verdadeira matriz do teatro, se é que o conceito faz aqui algum sentido (perceber-se-á melhor, assim, a mágoa que perpassa na sua já referida resposta à censura de Gaspar Simões da sobrepujança literária da sua escrita dramática, traço que sempre se recusou admitir).

Na crítica ao sétimo espetáculo essencialista, acentua, aliás, que

[...] no teatro, para elevação do nível cultural, seja da mais primeira importância preferir-se sempre o *teatro*: preferi-lo às nacionalidades, às idades, à literatura, ao divertimento, e ao êxito, do qual só noutra escala e noutro plano, que não o do teatro de profissão, necessitam os teatros experimentais (*ibidem*, p. 125-126).

Tal remate completa uma crítica muito dura ao programa que se apresentara nessa sessão, que aqui se poderá exemplificar através das suas observações a *Isolda*, poema dramático de David Mourão-Ferreira, que se estreara nessa noite: «[...] a acção nem é lírica nem dramática, mas simples mutações produzidas por artes mágicas, com uma linguagem redundante (ex.: “prodigioso prodígio”) e um vago e agra-

dável sentimento poético» (*ibidem*, p. 125). Seria uma de entre as «graciosidades bem feitas [...], cheias das audácias cediças que tanto encantam o público snobisticamente “compreensivo”, e das piadas alegóricas que a esse mesmo público dão a ilusão de ser muitíssimo inteligente e socialmente perspicaz» (*ibidem*).

Se neste passo, Sena parece recuar na sua crença performativa – aproximando-se do oitavo postulado do manifesto, onde se lia que «[é] preciso reconquistar aquilo que, desde os Gregos, constituiu sempre a força secreta e íntima do espectáculo declamado: isto é, *regressar à verdadeira criação cénica, reconquistar a essência do teatro, no seu sentido clássico*» (REDOL *et al.* 1996: 267) –, já antes, na crítica ao terceiro espectáculo, optara por centralizar na poesia o timbre do teatro moderno, do qual elabora, até, um retrato arguto:

[a]ctualmente, ou por puro retorno às figuras da fábula (Anouilh, Giraudoux), ou por profunda sublimação etnográfica (Garcia Lorca), ou por visão sistemático-religiosa do universo (Claudel, Eliot), ou por criação de uma atmosfera fechada (O’Neill), ou por esquematização angustiosa (Gide, Synge), ou por recurso à alegoria (Auden e Isherwood), ou por individuação simbólica dos protagonistas, todo o grande teatro regressa à poesia e, conseqüentemente, à tragédia. Se não for tragédia, só poderá ser farsa: comédia ou drama burgueses, prosaísmo contabilista das situações, isso acabou (SENA 1989: 55).

Jorge de Sena já demonstrara perfeita consciência de que este seu decreto solene se não adequava à situação do sistema teatral dos anos 40 e 50, cuja indigência expusera na sua primeira crítica:

[s]abemos todos muito bem que as peças portuguesas só se representam se forem más, e que as estrangeiras só se traduzem se forem piores. Que, se acaso é representada uma peça estrangeira de nível superior, isso se deve, não ao seu nível, mas a circunstâncias extrínsecas: ausência de direitos de autor, possibilidade de exhibir uma encenação pinoca, celebridade recente e cinematográfica (*ibidem*, p. 37-38)¹⁴.

A defesa da poesia em que Sena ali se empenhara ganhará particular espessura, se contrastada com os argumentos que utiliza para pulverizar o já referido texto de Mourão-Ferreira e os dois outros que o acompanharam, em cena, naquela produção:

14 Presume-se que Jorge de Sena tivesse aqui presente a trilogia *Electra e os fantasmas*, marcante produção de *Mourning becomes Electra*, de Eugene O’Neill, que a companhia Rey Colaço/Robles Monteiro estreara a 21 de fevereiro de 1943, no Teatro Nacional D. Maria II.

[n]ão acuso as três peças, em questão, de serem reaccionárias. Não são, porque são pior: conformistas. E não poucas vezes o brincar com coisas sérias como o convencionalismo teatral tem dado tintas progressistas a muito conformismo. Nem o facto de Iseu (Iseu, como já dizia El-rei D. Dinis, segundo se devia saber nas Faculdades de Letras, e não Isolda) não acreditar prosaicamente em filtros e se recusar às delícias do guisinho, além de representar uma triste incompreensão do ciclo bretão e do ciclo arturiano, revela uma crença apenas literária na essência da poesia, porque, das duas uma, ou essas coisas se tomam a sério e se integram no seu momento histórico, ou não se tomam a sério, e então apareceram, por sugestão literária, numa consciência materialística (e não materialista) e sem estruturação dialética, como é sintomático do estado actual do «pensamento» burguês mantido artificialmente a balões de oxigénio (*ibidem*, p. 124).

De novo, portanto, rigor e poesia como as duas faces interpelativas e interpretativas de uma modernidade que – como Theodor W. Adorno (*apud* MOŽEJKO, 2007: 16) perspicazmente antecipara – não só já se não reconhecia na figuração realista do real, mas temia, depois, a irrealidade de um real que se metamorfoseia até ao fetiche (*i.e.*, como paródia «conformista», recuperando o grau zero – ou infinito? – de reacionarismo a que Sena aludia).

A estes dois traços distintivos do programa crítico de Sena poder-se-ia acrescentar um terceiro que, provisoriamente, se formula como *o nada que a ausência de liberdade alimenta*. É frequente atribuir-se à atividade da censura estatal a impossibilidade de afirmação e criação artísticas, nomeadamente no campo das artes performativas. Jorge de Sena assume, sem reбуço, o peso desta causa. Mas a sua principal preocupação deriva de uma aplicação mais ampla do conceito, onde o centro se fixa na liberdade de investigação – leia-se, do pensamento crítico –, única possibilidade de aquietar «alarmes, indignações e mágoas» (SENA 1989: 37):

[...] porque as preocupações de cultura, as exigências vitais e a incessante investigação sobre a natureza da liberdade encontrariam, nos dados prováveis soluções dos problemas, vasto campo de acção, forte estímulo criador, ansiosa e sempre incerta resposta para aquela agitação permanente que, ao mesmo tempo, possibilita e aniquila a vida (*ibidem*).

Rigor, poesia e liberdade como tríade da primeira modernidade crítica seniana – ou, dito de outro modo, a irrecusável (e quase passionalmente dilemática) dialética que «possibilita e aniquila a vida» (*ibidem*) – emergem, de modo quase exemplar, no único apontamento verdadeiramente entusiástico que, na crítica ao sexto espetá-

culo essencialista, Sena dedica à apresentação da peça em um ato do dramaturgo italiano Roberto Zerboni:

[d]ifícil será que este Zerboni, até agora apenas autor de uma peça, que não conheço, representada com enorme êxito em Itália, não venha a ser um grande dramaturgo europeu, a cujas primícias nos honramos de ter assistido. Pela admirável e tão italiana pormenorização realista do ambiente rural, pela prodigiosa transfiguração poética, pela intensidade dramática da exposição, pela originalidade do seu tema, pelo simbolismo nacional e humano que contém, esta história de uma mãe e de uma noiva ambas contracenando, em imaginoso desespero, com o filho que morreu na guerra, que não está presente ali nem como fantasma, é um vigoroso e amargo quadro inesquecível (*ibidem*, p. 115).

Conclui-se, frisando que os avanços e recuos que vão sendo observáveis, na sequência crítica em análise, resultam menos do que Jorge de Sena terá observado no palco do Instituto Italiano de Cultura – ainda que se enfatize a sua atenção descritiva, invulgar na crítica de teatro do seu tempo –, mas redundam, provavelmente, da sua atitude experienciadora enquanto crítico e, igualmente, como dramaturgo. Semelhantes a ensaios mínimos – e lamenta-se que Luiz Francisco Rebello suprimisse o subtítulo que Sena sugerira –, refletem a improbabilidade de Portugal vir a assistir à inversão de *Frei Luís de Sousa* que Sena desejara em 1944 (VASQUES 2015: 100), ou seja, à refundação do modo de pensar e de encenar um teatro que, por não o detetar nos palcos, já se lançara a escrevê-lo.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (2018) – *Poética*. Pref. Maria Helena da Rocha Pereira. Trad. e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Obra traduzida de *Aristotelis de arte poetica* líber. Ed. R. Kassell, 1965.
- MAFFEI, Luis (2008) – «Sena: crítico». *Metamorfozes. Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*. N.º 9, p. 111-119.
- MOŽEJKO, Edward (2007) – «Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism». In Astradur Eysteinnsson e Vivian Liska, eds. – *Modernism*. Amsterdam: John Benjamins. Vol. XXI, p. 11-33. (A Comparative History of Literatures in European Languages. L'Histoire comparée des littératures de langues européennes).
- REBELLO, Luiz Francisco (2004) – *O passado na minha frente: memórias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

- REBELLO, Luiz Francisco (1996) – «Para a história do Teatro-Estúdio do Salitre». In António Alves Redol et al. – *Teatro-Estúdio do Salitre. Lisboa. 50 anos: nove peças em 1 acto*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações D. Quixote, p. 9-27.
- REBELLO, Luiz Francisco (1989) – «Prefácio». In Jorge de Sena – *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, p. 11-19.
- REDOL, António Alves et al. (1996) – *Teatro-Estúdio do Salitre. Lisboa. 50 anos: nove peças em 1 acto*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações D. Quixote.
- SCARLATTI, Eduardo (1945) – *A religião do teatro*. 2ª ed. rev. Lisboa: Ática.
- SCARLATTI, Eduardo (1929) – *A religião do teatro*. Lisboa: A Peninsular.
- SENA, Jorge de (2021) – *Carta ao jovem poeta*. Ed. Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: Maldoror.
- SENA, Jorge de (2019) – *Estão podres as palavras: uma antologia*. Eds. José Manuel de Vasconcelos e Teresa Carvalho. [S.l.]: Língua Morta.
- SENA, Jorge de (1990) – *Mater imperialis (Teatro): amparo de mãe e mais 5 peças em 1 acto, seguido de apêndice*. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1989) – *Do teatro em Portugal*. Org., pref. e notas Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1963) – *Estudos de história e de cultura*. Lisboa: Revista Ocidente. S. 1, vol. 1. Data de capa 1967 e folha de rosto 1963.
- SENA, Mécia (1989) – «Breve introdução». In Jorge de Sena – *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, p. 9-10.
- SENA, Jorge de e SIMÕES, João Gaspar (2013) – *Correspondência, 1943-1977*. Incluindo o carteiro de Mécia de Sena. Org., introd. e notas Filipe Delfim Santos. Lisboa: Guerra & Paz.
- SOUZA, Alexandre Barros de (2013) – *Teatro-Estúdio do Salitre: um teatro improvável entre a arte e a política*. Dissertação de mestrado em História Contemporânea apresentada à FCSH-UNL.
- VASQUES, Eugénia (2015) – *Jorge de Sena: uma ideia de teatro*. Lisboa: Babel.