

## O “teatro poético” de Cecília Meireles

*Convencida de que já se poderiam fazer certas experiências de teatro, no Brasil, graças ao crescente entusiasmo de empresas, atores, autores e espectadores, animei-me a essa prova tão difícil para um autor: tentar outro gênero literário. (Cecília Meireles).*

A procura da palavra teatral iniciou-se, em Cecília Meireles, no início da década de 40, quando ela começou a fazer suas primeiras traduções. Eram, a princípio, trabalhos feitos por encomenda, a pedido de companhias preocupadas com o valor da palavra, entre elas o Teatro de Arte, de Dulcina de Moraes. Quando a poeta passou a se interessar pela escrita teatral, realizando seus próprios textos, havia, no Rio de Janeiro, uma espécie de “renascimento das artes” com a nova política do Governo Vargas. Era ministro, na ocasião, Gustavo Capanema e o seu Ministério da Educação, Esporte e Cultura contava com o poeta Carlos Drummond de Andrade como assessor de gabinete.

Politicamente, foi um período conturbado com a ditadura do Estado Novo, porém era uma época de bem sucedidas iniciativas culturais, como a criação, em 1937, do Serviço Nacional de Teatro (SNT), que financiou a primeira montagem do grupo Os Comediantes, um Pirandello, *Assim é, se lhe parece*, em 1940. O apoio à cultura teve novo alento, e o teatro se beneficiou com os novos tempos. Cecília Meireles deixou-se contagiar pela conjuntura favorável e passou a “tentar outro gênero literário”, conforme declarou a Paulo Mendes Campos, na célebre entrevista publicada no *Diário Carioca*, em 16 de novembro de 1947, com o título de ‘Sempre houve crises’ e que servirá de referência para a tese. A intimidade de Cecília como o “novo gênero”, como declara na entrevista, começou com as traduções. Após o sucesso de Os Comediantes com Pirandello, Cecília ofereceu ao grupo a tradução da peça de Maurice Maeterlinck, *Pelléas e Mélisande*, que foi encenada em 1943. Estava relançada a idéia do teatro simbolista no Brasil, abandonada desde a década de 20.

Apesar de possuir certa experiência com a escrita teatral através das traduções, a poeta iniciou o texto dramático de seu próprio punho a partir de 1946, produzindo pequenos autos para teatro de bonecos escritos a convite da educadora Helena Antipoff, diretora da Sociedade Pestalozzi, para o curso de teatro que a poeta daria aos alunos da referida Sociedade. Foi, pontualmente, a partir desse convite, que Cecília passou a se dedicar à escrita teatral de sua autoria.

A poeta considerou um “desafio” sua nova função. Escrever para teatro tornou-se algo “irrecusável”. Assim Cecília definiu a importância do encontro com Helena Antipoff. Através da entrevista com Mendes Campos e das cartas que Cecília escreveu, durante quase uma década, para sua amiga Isabel do Prado, então residente em Londres, foi possível coletar o material para resgatar esse episódio. O mesmo revela a importância do estímulo de pessoas amigas para a realização de um trabalho criativo.

Os “autos” escritos por Cecília na sua nova função de dramaturga receberam cuidadoso tratamento, com músicas ao vivo, compostas e tocadas nas apresentações por Luis Cosme, um compositor gaúcho amigo de Cecília. Os cenários foram elaborados pelas próprias alunas. Essas pequenas “peças” para crianças, com bonecos manipulados pelas “atrizes bonequeiras” formaram todo o repertório inicial de Cecília Meireles. D. Zoé Chagas Freitas, que, depois, se tornou esposa de um dos governadores da Guanabara, era, na ocasião, uma jovem estudante de Direito, interessada pelo trabalho educacional de Cecília Meireles. Como uma das “atrizes”-aprendizes, Zoé lembra-se de ter manipulado alguns dos bonecos. Ela conta, em depoimento para a pesquisadora (28/04/1998), que era um trabalho de educação através da arte, nos moldes da educação integrada de Claparède.

A futura educadora (D.Zoé acabou deixando o Direito e, por admiração ao trabalho de Cecília, passou a se dedicar à educação) se recorda da imagem de Cecília, gravada por seus alunos e pelas futuras atrizes que compunham o grupo de “bonequeiras”: “Cecília Meireles às vezes fugia de sua austeridade de professora e tornava-se muito divertida. Tinha muito senso de humor e fazia comentários agudíssimos para D. Helena”.(1998). Dos autos acima mencionados, tem-se conhecimento apenas de dois: *Nau Catarineta* e *O Menino Atrasado*,

porém somente o último foi publicado. Cecília se refere, ainda na entrevista a Mendes Campos, a anotações para uma história sobre Hércules e suas aventuras. Essas anotações nunca foram encontradas.

Como já foi observado, o trabalho para a Sociedade Pestalozzi ocorreu em 1946. Alguns anos antes, no início da década de 40, Cecília começou com o que se tornaria uma sucessão de traduções de textos teatrais ingleses, espanhóis, alemães, russos, indianos e franceses, inclusive aprendendo alguns desses idiomas - não se tem notícia que tenha estudado russo ou hindi -, para melhor entender as particularidades das peças. Foram muitas as traduções: Ibsen (*Peer Gynt*), Tchecov (*Pequenos contos*), Puchkin (*D. Juan, o convidado de Pedra*), Maeterlinck (*Pelléas e Mélisande*), Lorca (*Bodas de Sangue, Yerma e D. Rosita, a solteira*), Tagore (*O Carteiro do Rei*), Casona (*A Dama da Madrugada*), Shaw (*Santa Joana*), Anouilh (*Antígona*), estas constituíram seu “aprendizado” teatral.

Foi dessa maneira, traduzindo, que Cecília introduziu Garcia Lorca ao público carioca, a pedido, como foi dito anteriormente, de Dulcina de Moraes. A poeta traduziu três peças de Lorca, mas somente *Bodas de Sangue* foi encenada na ocasião. A mesma chegou a sair em livro. Na edição a que tivemos acesso, de 1968, o editor a saudou com estas palavras, “assistimos aqui ao encontro de dois poetas”. *Yerma*, com tradução de Cecília, subiu ao palco em 1962, encenada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, (TBC), tendo como protagonista a atriz Cleide Yáconnis. Cecília comentou seu pesar por não ter assistido à estréia da mesma:

Em 62, quando me preparava para um congresso no México, adoeci. Por esse motivo também não pude vir a São Paulo para a representação de *Um bonde chamado desejo* (de Tennessee Williams), com Maria Fernanda e à de minha tradução da *Yerma* de Lorca, que muito me interessava. Afinal, este espetáculo deve ter sido primoroso, já que todos foram premiados... inclusive eu mesma... E, infelizmente, nem pude vir receber o prêmio, pois levei todo o ano de 62 em tratamento. (22/12/63).<sup>1</sup>

Ainda por encomenda de Dulcina, no início dos anos 40, Cecília traduziu, de Alejandro Casona, *A Dama da Madrugada*. O Teatro de Arte, de Dulcina e de

---

<sup>1</sup> estas informações foram dadas por Cecília Meireles em entrevista à jornalista Leila Marise para o jornal paulista *A Nação*, SP, em 22/12/1963. Nessa ocasião Cecília Meireles já estava hospitalizada em São Paulo, no Instituto Camargo, hospital especializado em oncologia.

seu marido Odilon Azevedo, era muito reverenciado, à época. Suas montagens de teatro de repertório fizeram escola, no Rio de Janeiro, surgindo outras companhias com a mesma exigência de qualidade, entre elas os Artistas Unidos, de Henriete Morineau; a Companhia de Rodolfo Mayer e Sadi Cabral; o Teatro de Câmara, de Lúcio Cardoso; Bibi Ferreira e sua Companhia de Teatro, entre outros, não rigorosamente nessa ordem.

Cecília Meireles acompanhava também o desenvolvimento artístico de grupos, como os amadores Os Comediantes e o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno, no qual sua filha, a atriz Maria Fernanda, atuou, fazendo o papel de Ofélia, na célebre montagem de *Hamlet*, de Shakespeare. Para Os Comediantes, e por iniciativa própria, a poeta traduziu *Peer Gynt*, de Ibsen, e *Pelléas e Mélisande*, de Maeterlinck. Ibsen nunca foi encenado e sua tradução não foi encontrada, também não se tem notícia da tradução de Maeterlinck, embora seu texto tenha sido encenado pelo grupo. Cecília explica a razão das traduções:

(...) quando Os Comediantes apareceram, acreditei com alegria que o teatro no Brasil passava a aproximar-se dos meus interesses de espectadora e, de certo modo, de autora. Quando traduzi para esse grupo [Os Comediantes] uma peça de Maeterlinck [*Pelléas e Mélisande*] e outra de Ibsen [*Peer Gynt*], foi movida simplesmente pelo desejo de manifestar a minha solidariedade artística com os seus componentes. (*Diário Carioca*, Entrevista a Paulo Mendes Campos, 16/11/1947)

Ainda sobre Cecília tradutora: em 1949 foi a vez de *O Carteiro do Rei*, de Rabindranath Tagore. A estréia foi no Teatro Municipal e Cecília comentou, em carta a sua amiga Isabel: “foi uma representação maravilhosa.”(31/05/1949). No elenco estavam Sadi Cabral como Tagore, Ivan Lessa como o namorado e a atriz Maria Fernanda, filha da poeta, fazendo o menino carteiro. Fernanda comenta, em depoimento à pesquisadora: “Como eu tinha a voz grave, fazia sempre o papel de menino, ou de burrico, de boi, como no caso de *O Menino Atrasado*, em que eu fazia o boi e o galo.” (07/10/1998).

Entre os contemporâneos de Cecília Meireles vamos encontrar, em 1947, o escritor Lúcio Cardoso que, junto com Agostinho Olavo e Gustavo Dória (os dois últimos eram homens de teatro bem conhecidos à época), inaugurou o Teatro de

Câmara com a peça de estréia de Cardoso, *A Corda de Prata*. Na verdade, Gustavo Dória fora um dos fundadores de Os Comediantes. Em 1947, quando o grupo se desfez, ele partiu para novos empreendimentos teatrais. Agostinho Olavo era ator e diretor. Lúcio Cardoso, um romancista. A Companhia dos três amigos se propunha a ser “de câmara”. O curioso dessa situação é que, depois da estréia, em vez de compor seu repertório com textos que se adaptassem aos seus propósitos, escolheram, para dar continuidade à programação, uma peça de Cecília Meireles, que também estreava no gênero. Foi escolhida *O Jardim*, uma peça que não poderia ser classificada como “de câmara”.

Não fica muito claro, pelas notícias dos jornais da época, se a escolha recaiu sobre a peça, entre outras, ou se Cecília a estava escrevendo especialmente para a ocasião. O fato é que *O Jardim* estava em fase de redação quando foi [ATENÇÃO! FOTO] cogitada, (como o comprova a foto ao lado, em que Cecília lê o texto para o elenco do Teatro de Câmara, momento registrado pelo jornal *A Manhã*, Suplemento *Letras e Artes*, RJ, 31/08/1947). Pelo que foi possível apurar, seria o segundo texto dramático de Cecília, sendo o primeiro *Jogo de Sombras*.

*O Jardim* é um texto para grande espetáculo, exigindo trinta personagens. Ele não possui as características de um texto “de câmara”. A bem da verdade, as trinta personagens se revezam em cena, um mesmo ator pode interpretar várias delas, como manda o bom senso, o que diminui o elenco e os custos da montagem. Mesmo assim, com essas ressalvas, a peça está longe de ser adequada para uma cena camerística. Para ser fiel ao texto, nas condições apresentadas pela autora, a montagem se transformaria em algo que hoje chamaríamos de uma superprodução.

A Companhia de Lúcio Cardoso, na ocasião em que convidou Cecília para se juntar a eles como dramaturga, reunia grandes atores e atrizes dramáticas do Rio de Janeiro, como Alma Flora, Maria Sampaio, Ester Leão, Edmundo Lopes, Ribeiro Fortes, entre outros. Apesar de a estréia da peça de Lúcio ter feito sucesso, o Teatro de Câmara não levou a cabo a montagem de *O Jardim*, resumindo sua atuação a uma única peça, *A Corda de Prata*. Foi assim, melancolicamente, encerrada a chamada época “brilhante” da estréia de Lúcio Cardoso na dramaturgia, para lembrar como foi saudada pelo crítico, escritor e dramaturgo

Octávio de Faria, seu admirador, em comentário feito para o suplemento cultural *Letras e Artes*, do jornal *A Manhã*, em 1947.



*Agostinho Olavo, d. Ester Leão, Alina Floria, Cecília Meireles, Mary D. Cardoso, Marta Sampaio e Lucio Cardoso discutem detalhes de uma das cenas do "Teatro de Câmara".*

Leitura da peça "O Jardim" de Cecília Meireles, 1947.

A respeito da montagem de *O Jardim*, que seria a segunda peça a ser encenada pelo Teatro de Câmara, Cecília Meireles faz referência ao cenógrafo Eros Martins Gonçalves, também um dos fundadores de Os Comediantes e criador, em 1942, dos cenários para *Bodas de Sangue*, de Lorca, montagem de Dulcina. Eros era responsável, na ocasião, pelos cenários de *O Jardim*. A peça estava em fase de montagem para o Teatro de Câmara, no mesmo ano de 1947, quando foi suspensa. Cecília, em entrevista a Mendes Campos, comenta o fato, sem esclarecer-lhe o desdobramento nem as causas:

raramente falo de mim ou do que estou fazendo. Não será por falta de jeito ou de hábito. No entanto, como o público tem estado à espera da representação de duas peças minhas [*O Jardim* e *As de Ouros*] programadas pelo Teatro de Câmara e pelo Teatro de Arte, devo-lhe algumas explicações. Creio que as peças têm algum valor. Nelas foram estudados os coros, a simplificação dos gestos até um impressionismo de bailado, a integração das personagens até quase a transferência em símbolo (*Diário Carioca*, entrevista a Paulo Mendes Campos, 16/11/1947)

Vemos, no depoimento de Cecília Meireles, que ela não se refere diretamente ao acontecido com a encenação de *O Jardim*, limitando-se a falar, unicamente, sobre o valor artístico da peça. A poeta demonstra cuidado com a escrita teatral, porém se cala sobre uma eventual decepção por ter-se frustrado o projeto pela inexplicada suspensão da estréia. Na verdade, ela acredita no sucesso, como deixa transparecer quando comenta:

O que escrevi para teatro até agora me deu muita satisfação, principalmente pelo que aprendi. Antes de ser representada, já me sinto veterana, em experiência. Agora, as peças vão ser impressas. Aparecerão primeiro essas três, em que estudei as possibilidades de ação com o mínimo de personagens (*Jogo de Sombras*), e com o máximo (*O Jardim*) e finalmente, o equilíbrio da cena com quatro figuras (*As de Ouros*). Nas três foram estudados também o valor dos coros, a simplificação do gesto... Nas duas peças que agora estou terminando, [o grifo é meu<sup>2</sup>], propus-me e resolvi outros problemas. Mas aqueles estudos primeiros, lidos apenas a alguns amigos e pessoas de teatro, me deram uma aprendizagem que considero preciosa, e será inesquecível, seja qual for o destino que venha a ter o que ainda escrever para o teatro. (Mendes Campos, 16/11/1947)

---

<sup>2</sup>Não foi possível apurar o destino dessas duas peças às quais Cecília Meireles se refere, no momento em que foi entrevistada por Mendes Campos. Provavelmente estão nos arquivos da família, que ainda não foram abertos para pesquisa.

É bem verdade que ela sempre acalentou o sonho de ser encenada, como se pode concluir de sua dedicação ao assunto. Ainda no mesmo ano, em carta à amiga Isabel, a poeta mostra empolgação com o “novo gênero”,

Aquela primeira peça de que lhe falei, e que provisoriamente se chama *Jogo da Beleza e da Morte*, é um encontro de tempos, de temperamentos, de destinos, num plano vazio acima da vida. Por isso as figuras nem têm nome, mas designações, e o cenário é um ciclorama. A segunda peça que escrevi é uma tragédia para adolescentes, e decorre num jardim. (...) eu queria que fosse uma coisa profundamente trágica, numa atmosfera profundamente festiva, juvenil, com pássaros cantando, músicas no coreto ao longe... etc. Uma coisa cruel, como costuma ser na adolescência. (Carta de 14/05/1947).

Suas incursões pela autoria dramática não se concretizaram no palco, mas suas traduções foram reconhecidas. Em 1964, ano de sua morte, ela realizou a última tradução. Foi a pedido da filha Maria Fernanda que verteu em português o texto de Bernard Shaw, *Santa Joana*, como lembra a atriz: “minha mãe passou a trabalhar nele com afinco. Levamos a peça no Teatro Municipal, com muito sucesso. Infelizmente ela já não estava entre nós” (Depoimento à pesquisadora em 07/10/1998).

Segundo Fernanda, sua mãe não admirava muito a ironia excessiva de Shaw, mas adorou trabalhar no texto. A atriz deu a sugestão para animá-la, pois com a doença Cecília já não desenvolvia a incessante atividade criadora que lhe era peculiar. Fernanda escolheu a história de Joanna D’Arc porque gostava muito “da maneira crítica de Shaw ver o episódio da santa”. A atriz se refere à estréia como uma homenagem à sua mãe. A tradução de *Santa Joana* também não foi encontrada. De quase todos os trabalhos que citamos (e nos limitamos apenas às traduções teatrais), possuímos comentários críticos feitos verbalmente, de maneira apreciativa, por contemporâneos seus, amigos e alunos de escola de teatro, como os atores Hélio Ary e Jacqueline Lawrence; ou a escritora Heloísa Maranhão e D. Zoé Chagas Freitas. Os comentários, com exceção dos de D. Zoé, limitaram-se a louvar, em poucas palavras, os eventos.

Em geral, as observações de Cecília sobre sua escrita dramática são bem-humoradas, como a que fez para Isabel do Prado a respeito da impossibilidade de os atores brasileiros dizerem com naturalidade as longas falas que ela escreve para

suas personagens: “nossos atores não poderão falar aquelas coisas compridas, não só porque o fôlego deles não agüenta como porque o “outro”, que deve estar ouvindo, vai ficar com cara de bobo, sem saber onde por as mãos”. (22/01/1948). Cecília também comenta, nessas cartas, a pouca disposição que sente para concretizar a tarefa do “fazer e refazer da escrita teatral” (1948). Às vezes, preocupada com a compreensão do que seria o seu “teatro poético”, Cecília se detém sobre o assunto, porém à sua maneira breve, ela não se estende para o esclarecer, como seria desejável. Na famosa entrevista a Mendes Campos ela observa:

a partir de *O Menino Atrasado* e de *Nau Catarineta*, agora em ensaios, e outras pequenas peças com as quais se pretende criar um pequeno [e aqui ela reforça seu argumento] “teatro poético”, palavra sobre a qual terei de voltar muitas vezes, para que fique bem entendida. (16/11/1947).

Esse “para que fique bem entendida” não é suficiente para esclarecer o assunto. Cecília, pelo que se pode deduzir de seus escritos, não possuía o interesse que caracterizou alguns autores por ela admirados, como Eliot, Valéry e mesmo Maeterlinck, de desenvolver seus argumentos teóricos, justificando suas escolhas. Cecília, de maneira oposta aos poetas citados, não teorizou a respeito, seja de sua poesia, seja de seu teatro. A autora, ao que se sabe, só deixou indicações de seu método de trabalho ao descrever o caminho que percorreu para criar o grande épico de sua vida, na conferência intitulada “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, cuja cópia foi encontrada por Maria Fernanda há quase vinte anos (foi editada em 1989). A poeta se refere a seu processo à maneira leiga do memorialista, trata-se de uma conferência realizada em homenagem a Tiradentes e aos Inconfidentes, realizada no dia 20 de abril de 1955, na Casa dos Contos, durante o I Festival de Ouro Preto. Nela a poeta relata “como os poemas foram se compondo, durante quatro anos de quase completa solidão.” (p. 23).

Sobre o trabalho de construção do “novo gênero” desenvolvido por Cecília, ela apenas deixou frases, observações. Talvez seus arquivos ainda não abertos tenham informações que completem essa pesquisa. No material encontrado são citadas outras “pequenas peças” que a poeta escreveu. Delas

sabemos apenas os títulos, conforme o registro do cronista Van Jafa para a revista *Manchete*, no dia da morte de Cecília, em novembro de 1964. São “pequenas peças” inéditas, como *As sombras do Rio*, *O vestido de plumas*, *Espelho da ilusão* e *A dama de Igughi*, que, segundo o cronista, foram inspiradas no teatro Nô japonês. Pelos seus títulos e pela inspiração, pode-se concluir que a escrita poética estaria presente em todas elas. Van Jafa apenas as citou, não registrando seu conteúdo.

Para Cecília, exercitar essa criatividade foi um desafio. Na época em que começou a se interessar pelo “teatro poético”, a *mise-en scène* realista (Zola e seguidores) e o *vaudeville*, eram dominantes no teatro brasileiro. O panorama começa a se modificar com o surgimento de novas companhias, como as acima mencionadas, dos Artistas Unidos, de Henriete Morineau, o Teatro de Câmara de Lúcio Cardoso, entre outras. No repertório dessas companhias constavam autores de linguagem poética e/ou impressionista, como Pirandello, Lorca ou mesmo Cardoso. Mas o panorama do teatro de comédias ligeiras não se modificou e as apresentações populares do Recreio e da Praça Tiradentes coexistiam com os espetáculos de arte dramática dessas novas companhias.

Como destacou Anna Balakian, trata-se de um fenômeno mundial. O teatro poético ficava restrito às camadas mais cultas da população. “Nesse tempo [primeira metade do século XX] o ‘teatro de arte’ estava reduzido a um público leitor que gostava de poesia”, observa Balakian (*O Simbolismo*, p.100). Era, pois, necessário conquistar o espectador comum para o seu “teatro poético” e foi o que Cecília se propôs a fazer. Para ela, a poesia fazia parte da vida, e era, como tal, uma arte universal que deveria atingir todos os públicos. Como afirmou a Mendes Campos, “a poesia não é uma linguagem convencional, com um certo ritmo, uns certos hábitos. Ela é uma imposição do espírito. Uma lei. Uma fatalidade”. (*Diário Carioca*, 1947).

Essa “imposição do espírito” ela tentaria levar para o público. Algo que o fizesse “pensar um teatro poético; um tema que pudesse despertar alguma coisa na alma do espectador (...) que deixasse na memória um certo ritmo, uma certa dignidade de expressão, mesmo uma certa simpatia pela palavra.”(idem,1947). Não seria uma tarefa fácil.

A bem da verdade surgiram, no Brasil, em época anterior, poetas cujo pensamento estava próximo ao de Cecília, em se tratando de teatro poético. Podemos citar, entre outros, Roberto Gomes, Durval de Moraes, Goulart de Andrade, simbolistas em busca de expressão dramática. Eles possuíam um interesse semelhante ao de Cecília Meireles: levar a poesia ao palco. Seu movimento é pouco conhecido nos dias de hoje. Há, além do trabalho do professor Eudinyr Fraga, uma pesquisa em andamento elaborada pela professora Silvia Fernandes, da USP, segundo referência da Introdução deste trabalho.

Como foi lembrado no início do presente capítulo, Cecília Meireles traduziu *Pelléas e Mélisande*, que foi encenada em 1943. Sua iniciativa de oferecê-la a Os Comediantes nos fez compreender que a poeta estava envolvida com o processo teatral da época. Através de sua oferta e a posterior montagem do grupo, a poeta provocou, como observado, o que poderia ser uma retomada do simbolismo entre nós. Posteriormente, em 1946, entusiasmada com os acontecimentos que a cercavam, ela tomou posição como autora dos próprios textos.

Ora, o ano de 1943 marcou a renovação do teatro brasileiro com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Essa renovação estava a caminho, como o comprovam as montagens dramáticas anteriores, sua culminância foi a peça de Nelson. Cecília Meireles viveu esse momento. A partir da estréia de *Pelléas e Mélisande*, ela não mais se afastou do mundo do teatro. Passou, de espectadora atenta e tradutora premiada, a autora, criando seu “teatro poético”. A partir de 1947, Cecília Meireles viveu a expectativa, infelizmente frustrada, como vimos, de assistir sua estréia como dramaturga, conforme revela em seus depoimentos. Essa expectativa não era somente sua. O crítico Miroel Silveira registrou o momento,

o panorama cênico brasileiro passou por sensível elevação de nível com a estréia de novos autores intelectualmente responsáveis, como Nelson Rodrigues, Lúcio Cardoso, Maria Jacinta e Genolino Amado. E anunciam-se agora para breve duas peças de Cecília Meireles, as quais, se não contiverem grande teatro, apresentarão na pior das hipóteses grande poesia – o que já é muito para quem, como nós, não dispõe de uma tradição teatral de boa qualidade literária. É claro que virtudes literárias, apenas, não bastam em teatro, que além delas necessita possuir virtudes principalmente teatrais. (*A outra crítica*, p.15).

É justamente sobre as “virtudes teatrais” das peças de Cecília Meireles que vamos tratar no capítulo VI, dedicado à análise crítica de *O Jardim* e *Ás de Ouros*. Esse teatro ainda está aguardando o reconhecimento tão desejado pela autora.