

A IMAGEM VIVA DE ALGO MORTO: POESIA E FOTOGRAFIA EM CECÍLIA MEIRELES E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

LIVING IMAGE OF SOMETHING DEAD: POETRY AND PHOTOGRAPHY IN CECÍLIA MEIRELES' AND CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE'S LITERARY PRODUCTIONS

LA IMAGEN VIVA DE ALGO MUERTO: POESÍA Y FOTOGRAFÍA EN CECÍLIA MEIRELES Y CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Ivens Matozo SILVA
Xênia Amaral MATOS

RESUMO

A inter-relação entre a linguagem poética e a linguagem fotográfica vem se constituindo em um campo de estudos de fertilidade crescente e sendo uma temática explorada por variados poetas. Na literatura brasileira, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade dedicaram uma atenção especial ao tema no processo de composição de alguns dos seus poemas. No entanto, ainda há poucos estudos que abordam a intersecção entre o poema e a foto em suas produções. Assim, para uma maior compreensão da produção lírica dos dois autores, torna-se necessária a realização de abordagens que visem a investigar o papel da imagem em suas obras. Em vista disso, o presente artigo procura investigar a maneira pela qual o sujeito da enunciação lírica textualiza e lida com a fotografia, bem como evidenciar o papel a ela conferido nos poemas *Retrato falante* e *Os mortos de sobrecasaca*. Para tanto, a leitura dos poemas é feita com base nas reflexões de Roland Barthes (1994) e Giorgio Agamben (2007). Os resultados sugerem que a imagem, no poema de Cecília Meireles, reflete uma linguagem poética de conotação trágica e introspectiva, enquanto que, na poesia de Carlos Drummond de Andrade, a escrita poética ganha uma tonalidade irônica e pessimista.

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia; Fotografia; Cecília Meireles; Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT

The interrelation between poetic speech and photography has received considerable attention in recent years and has been addressed by a widely differing number of poets. Within Brazilian Literature, Cecília Meireles and Carlos Drummond de Andrade gave special attention to the matter in some of their poetic compositions. However, to date, only a few research has been undertaken to examine such interconnection in their literary production. So, further analysis on the topic is necessary in order to gain a finer understanding of photography in the authors' productions. The present paper therefore aims at analyzing the way in which the speaker textualizes and deals with photography, besides verifying the role it plays in the poems *Retrato falante* and *Os mortos de sobrecasaca*. To do so, this study is drawn on the theories of Roland Barthes (1994) and Giorgio Agamben (2007). The results indicate that the image, in Cecília Meireles' poem, reflects a poetic speech with tragic and introspective traits, while in Carlos Drummond de Andrade's lyric, it conveys an ironic and pessimist vision.

KEYWORDS

Poetry; Photography; Cecília Meireles; Carlos Drummond de Andrade.

RESUMEN:

La interrelación entre el lenguaje poético y el lenguaje fotográfico viene se constituyendo en un campo de estudios de fertilidad creciente y siendo una temática explorada por variados poetas. En la literatura brasileira, Cecília Meireles y Carlos Drummond de Andrade dedicaron una atención especial al tema en el proceso de composición de algunos de sus poemas. Sin embargo, todavía hay pocos estudios que abarcan la intersección entre el poema y la foto en sus producciones. Así, para una mayor comprensión de la producción lírica de los dos autores, se torna necesaria la realización de abordajes que visen a investigar la manera por la cual el sujeto de la enunciación lírica textualiza y lidia con la fotografía, así como evidenciar el papel a ella conferido en los poemas *Retrato hablante* y *Los muertos de sobrecasaca*. Para tanto, la lectura de los poemas es hecha con base en las reflexiones de Roland Barthes (1994) y Giorgio Agamben (2007). Los resultados sugieren que la imagen, en el poema de Cecília Meireles, refleja un lenguaje poético de connotación trágica e instrospectiva, mientras que, en la poesía de Carlos Drummond de Andrade, la escritura poética gana una tonalidad irónica y pesimista.

PALABRAS CLAVE:

Poesía; Fotografía; Cecília Meireles; Carlos Drummond de Andrade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Além desse apoio, o trabalho também contou com o auxílio da agência de fomento CNPq.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A inter-relação estabelecida entre a linguagem poética e a linguagem fotográfica vem se constituindo em um campo de estudos de fertilidade crescente, propiciando uma variedade de pesquisas que se dedicam a evidenciar não só a potencialidade, mas também analisar os distintos modos de proximidade entre esses dois universos estéticos distantes. Conforme bem assinala Aulus Mandagará Martins (2016), a relação entre o poema e a fotografia pode se dar de diferentes formas. Uma das modalidades que o pesquisador aponta é a incorporação ou a textualização de uma imagem fotográfica ao texto poético. Assim sendo, a imagem é somente apresentada ao leitor através da perspectiva do eu lírico, não ocorrendo, portanto, uma retomada ou exposição, pela via imagética, daquilo que o poema procura desenvolver. Desse modo, como sugere Martins, nessa relação entre a palavra e a imagem, reverbera-se uma: “tensão que se estabelece [...] entre um texto presente e manifesto (o poema), em cuja tessitura um outro texto (a foto), suprimido desse espaço gráfico, materializa-se” (MARTINS, 2016, p. 107).

Esse é o caso, por exemplo, dos poemas *Solene saudações a uma fotografia* (1973), do português Ruy Belo, e de *Photograph of a gathering of people waving* (2002), do norte-americano Clarence Major. Em ambos os textos, é possível observar a incorporação de referências à fotografia, bem como a sua influência, maléfica ou benéfica, sobre a disposição anímica do sujeito lírico. Ao lançarmos um olhar sobre a produção lírica brasileira, dentre os diversos autores que exploraram a intersecção da linguagem poética e da linguagem fotográfica em seu fazer poético, encontram-se Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade.

Em meio a vasta produção artística dos dois poetas, selecionamos para o presente estudo o poema ceciliano *Retrato falante*, publicado em *Vaga música* (1942), e o drummondiano *Os mortos de sobrecasaca*, presente no livro *Sentimento do mundo*

(1940). A seleção justifica-se pelo fato de que, nos dois poemas, encontramos um eu lírico que se depara com imagens e, ao descrevê-las e comentá-las, propõe-nos uma profusão de interpretações, tanto no que diz respeito à fugacidade do tempo, quanto à memória e à precariedade da existência humana. Ademais, embora estudos comparatistas entre os dois autores já tenham sido realizados anteriormente (OLIVEIRA, 2011; PAULA E SILVA 2014), não encontramos, nas fontes consultadas, análises críticas que procurassem estabelecer uma reflexão crítica sobre a possibilidade de diálogo entre a fotografia e a poesia no processo de composição poética dos dois poetas e, de modo mais específico, nos dois poemas aqui selecionados.

Diante disso, ao cotejarmos a poesia de Cecília Meireles com a de Carlos Drummond de Andrade, procuraremos investigar a maneira pela qual o sujeito da enunciação lírica textualiza e lida com a presença da fotografia, bem como evidenciar o papel a ela conferido. A hipótese que norteia a presente pesquisa é a de que, pela fotografia estabelecer uma ligação entre o tempo pretérito e o tempo presente, o eu lírico dos dois poemas, ao olhar em direção ao retrato e realizar um mergulho no seu mundo interior, apresenta-nos uma perspectiva trágica e melancólica a respeito do caráter efêmero da existência. Para atingirmos os objetivos propostos, a leitura das duas obras poéticas é feita com base nas reflexões propostas por Roland Barthes (1994) e Giorgio Agamben (2007).

2. O RETRATO FALANTE E OS MORTOS DE SOBRECASACA: DA ELOQUÊNCIA AO SILÊNCIO

No poema *Retrato falante*, de Cecília Meireles, os versos se distribuem em doze estrofes, cada uma com quatro versos, possuindo oito sílabas poéticas (octossílabos). No que tange à disposição das rimas no poema, aparecem rimas externas, localizadas no final dos versos, cruzadas, do tipo ABAB, e ricas, posto que fazem coincidir sonoramente palavras de diferentes classes gramaticais. O poema

ceciliano tem como eixo central a reflexão sobre a existência humana e a fugacidade do tempo. Tal temática é desenvolvida por meio do entrecruzamento do discurso do sujeito da enunciação lírico e do discurso de um retrato.

O título já nos remete ao conteúdo desenvolvido ao longo da construção do texto. A expressão que intitula o poema da poetisa carioca, *Retrato falante*, chama a atenção pela personificação atribuída ao retrato, ou, por outras palavras, o ato de conferir a um objeto inanimado uma característica humana não pertencente a ele. Na primeira estrofe do poema, o eu lírico argumenta que, ao mostrar o retrato àqueles que chegam a sua residência, o objeto desperta o interesse e a perplexidade dos observadores. Ao assinalar que o retrato durante: “o dia inteiro está mirando/ e à meia noite em ponto fala” (MEIRELES, 2013, p. 81), a locução verbal “está mirando”, composta pelo verbo auxiliar *estar*, no presente do indicativo, e o verbo *mirar*, flexionado no gerúndio, o qual imprime uma ideia de continuidade, bem como o uso da conjunção coordenativa e ligando-se o verbo *falar*, conjugado no presente do indicativo, contribuem para a construção e o comportamento excêntrico de um objeto personificado, cujas ações, realizadas ininterruptamente, causam espanto a todos que o observam.

Algo muito semelhante, porém, com intenções distintas, acontece no poema drummondiano. Em *Os mortos de sobrecasaca*, temos uma construção lírica composta por dois quartetos, em versos metricamente desiguais e que não obedecem a nenhuma regra de distribuição de rimas. Aqui, ao contrário do poema de Cecília, Drummond viola as proposições semânticas habituais do verso clássico. Ao utilizar, no título, os substantivos “mortos” e “sobrecasaca”, os quais, por sua vez, remetem a índices de um tempo pretérito, sem vida e anacrônico, ambos os elementos criam uma expectativa, no sujeito da recepção, de encontrar um poema que desenvolva essas sugestões de leitura. É o que acaba se confirmando nessa obra do poeta mineiro.

Logo nos dois primeiros versos, o olhar do eu lírico sobre as fotos reverbera um certo desprezo ou superioridade dos vivos sobre os mortos. Ao qualificar o álbum de fotografias como: “intoleráveis”, “velho”, e “de infinitos minutos” (ANDRADE, 2012, p. 31), sugere-se um completo rompimento com o passado e um desvinculamento do eu lírico com as pessoas presentes na foto. Devemos salientar também que, ao situar o álbum em “um canto” do aposento e destacar que ele ficava em um lugar “alto de muitos metros”, ressalta-se, mais uma vez, o distanciamento entre o observador e o objeto observado.

Já no terceiro e no quarto verso, o eu lírico expressa o efeito das imagens sobre os sujeitos que as contemplam. Ao enfatizar que: “todos se debruçavam/ na alegria de zombar os mortos de sobrecasaca” (ANDRADE, 2012, p. 31), pode-se dizer que o poema sugere uma forma de aproximação e, ao mesmo tempo, de convívio com os mortos. Contudo, essa convivência é permeada pelo sentimento de estranhamento com os antepassados, os quais são alvo de deboche dos espectadores.

Pode-se alinhar o comportamento do eu lírico dos dois poemas dentro das noções desenvolvidas por Roland Barthes (1994) a respeito da fotografia em seu livro *A câmara clara*. De acordo com o crítico francês, a imagem fotográfica é permeada por um par opositivo que gera diferentes efeitos sobre o seu observador. Esses elementos que procuram traduzir a experiência sensível do imagético foram nomeados de *studium* e *punctum*. Se, por um lado, *studium* é compreendido como o aspecto da imagem que apenas nos desperta o interesse ou a indiferença, ou melhor, como bem argumenta Rodrigo Fontanari, aquela: “fotografia que me vem, enquanto sujeito observador (espectador), informar e comunicar aquilo que se apresenta naturalmente ao espírito: o óbvio” (FONTANARI, 2015, p. 66); por outro, o *punctum* é o elemento raro que nos atrai a uma determinada foto, aquilo que, nas palavras de Barthes: “[...] parte da cena, como uma flecha” (BARTHES,

1994, p. 76).

Assim sendo, o *punctum* barthesiano lida com uma espécie de choque fotográfico, o qual pode ferir ou acionar nossos sentimentos. Aliás, tal elemento refere-se a uma “ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo” (BARTHES, 1994, p. 46). Por conseguinte, é através desses dois dispositivos antagônicos, o *studium* e o *punctum*, que o crítico francês analisa a natureza da imagem fotográfica.

Nesse sentido, ao associarmos as reflexões barthesianas ao conteúdo anteriormente expresso nos dois poemas, é possível afirmar que, em *Retrato falante* e *Os mortos de sobrecasaca*, os distintos sujeitos da enunciação líricos possuem posturas diferenciadas quanto ao objeto fotografado. Na obra cecilianiana, o olhar do eu lírico sobre o retrato se reveste de um envolvimento emocional, o qual capta a sua atenção e instiga-o a refletir não somente sobre si mesmo, mas também sobre a vida e o mundo ao seu redor. Desse modo, reverbera-se, no poema, o aspecto que Barthes denominou de *punctum*. Na segunda estrofe, o eu lírico começa a refletir sobre os bens das pessoas que o visitam. Enquanto alguns indivíduos possuem: “selo, flor, dente de elefante” e “até felicidade!” (MEIRELES, 2012, p. 18), ele, enfaticamente, pontua que tem a companhia do retrato falante.

Um outro elemento que é interessante destacar é que o eu lírico sublinha o quão difícil é ser alegre. Tal ideia é expressa pelo uso do vocábulo *até* e do ponto de exclamação após o substantivo *felicidade*. Na terceira, quarta e quinta estrofes, percebe-se que o sujeito lírico apresenta um desejo de distanciamento físico e emocional dos seus companheiros ao perceber a precariedade e a falsidade das circunstâncias ao seu redor. É, pois, no “labirinto das conversas” (MEIRELES, 2012, p. 81) das visitas, cujas interlocuções, repletas de “aventuras”, “sonhos”, “mágoas” e “cenas absurdas”, não despertam qualquer interesse no eu lírico e o transformam em um indivíduo amargurado. Tal leitura é reforçada pela imagem do deserto, na sexta estrofe,

sugerindo a existência vazia e sem vida do sujeito da enunciação lírica.

Não obstante, é justamente nesse ponto que o retrato, mais uma vez, repercute o *punctum* barthesiano. Nos seguintes versos: “Mas, à meia-noite, o retrato/ tem um discurso pronto e certo” (MEIRELES, 2012, p. 81), o uso da conjunção adversativa *mas* assinala o instante em que o vazio, ou o deserto, do eu lírico é preenchido não só pela presença do retrato, como também pelas coisas que ele tem a falar.

No poema de Drummond, ao contrário, ao colocar a fotografia em uma posição de destaque na obra, são presentificados elementos que constituem o *studium* barthesiano. À medida que o eu lírico contempla o álbum, mais se acentua a sua indiferença para com as fotografias que observa. Logo, a imagem fotográfica, no poema, não serve como um dispositivo catalisador dos sentimentos íntimos do eu lírico, mas sim, enquanto um mecanismo que desperta a curiosidade da coletividade que contempla os sujeitos retratados.

Passando, agora, para a sétima e a oitava estrofe do poema cecilianiano, podemos constatar que, ao encarar e dialogar com o retrato, o eu lírico ilumina e expande a sua percepção de mundo. Nos seguintes versos: “Vejo então por que entranho mundo/ andei, ferida e indiferente” (MEIRELES, 2012, p. 82), vemos que, no seu mergulho introspectivo, o sujeito lírico recorda e avalia sua condição existencial. Logo adiante, na oitava estrofe, a sequência dos verbos *repetir*, *sublinhar*, *perguntar*, *responder* e *apresentar* – todos no presente do indicativo –, referem-se ao comportamento do retrato, o qual, ao contrário das companhias humanas, apresenta: “claras e vivas/ as intenções que o mundo esconde” (MEIRELES, 2012, p. 82).

Aliás, é na nona estrofe que o retrato finalmente ganha voz no poema. Ele dirige-se ao eu lírico utilizando o pronome pessoal “tu”, exprimindo um tom de intimidade entre os interlocutores, e não mede suas palavras para destacar a sua

superioridade perante os seres humanos. Nos seguintes versos:

[...] *A morte/ leva a gente. Mas os retratos/ são de natureza mais forte*, bem como os da décima estrofe: *“Quem tiver tentado destruí-los,/ por mais que os reduza a pedaços,/ encontra os seus olhos tranquilos”* (MEIRELES, 2012, p. 82)

Podemos observar o caráter imortal da fotografia em oposição à efemeridade da vida, o qual se verifica pela associação da morte ao substantivo “gente”, finitude esta que se distancia do retrato não apenas pela introdução de outro período dentro do mesmo verso, mas também pela inserção de um ponto final e da conjunção adversativa mas – indicando oposição e contraste entre os substantivos “gente” e “retrato”.

Esse verdadeiro rastro fantasmagórico, inerente à imagem que o retrato verbaliza, coaduna-se perfeitamente com as reflexões propostas por Windried Noeth e Lucia Santaella (1998). De acordo com os autores, as fotografias: “[...] funcionam como documentos dos efeitos do tempo e dos traços do envelhecimento. Testemunhas impiedosas da passagem da vida em direção à morte” (1998, p. 133). Nesse sentido, o retrato do poema ceciliano, sem qualquer “piedade”, alerta, ou aterroriza, o eu lírico ao ressaltar que, por mais que tentem eliminá-lo ou que a ação temporal sobre o seu material físico o envelheça, ele permanecerá e vencerá o implacável correr temporal, ao contrário da inevitável decadência que acometerá o sujeito da enunciação lírica.

Ao voltarmos nosso olhar para *Os mortos de sobrecasaca*, vemos que a imagem no poema imprime um tom diferenciado quando comparado àquele expresso em *Retrato falante*. Diferentemente da ideia defendida pelo retrato ceciliano, aqui, problematiza-se o caráter finito da fotografia. Dito em outros termos, desvela-se, no poema, o questionamento se a fotografia seria realmente capaz de tornar possível a presentificação do

passado.

Na segunda estrofe do poema, o eu lírico flagra um verme que consome as imagens e, até mesmo, a poeira do álbum, como pode ser visto nos seguintes versos: “Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes/ e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos” (ANDRADE, 2012, p. 31). A ação do verme sobre as imagens pode ser verificada por meio da repetição do verbo *roer*, presente em posições distintas entre o primeiro, o segundo e o terceiro verso, mimetizando o deslocamento do inseto pelas fotografias. Além disso, o verme sugere funcionar como uma metáfora para a impossibilidade de a imagem recuperar eventos passados e mantê-las imune ao tempo. Assim sendo, o poema de Drummond aprofunda as discussões sobre a fotografia ao representá-las como algo frágil e instável.

É preciso destacar ainda que, a poeira depositada sobre o álbum e comida pelo verme, igualmente transmite uma percepção negativa acerca da fixação do instante. A poeira, vista como uma metáfora para os resíduos pretéritos que ainda resistem no tempo presente, ao ser devorada, reitera a concepção de que nada escapa da ação do tempo, nem mesmo os mortos de sobrecasaca.

Apesar do processo de deterioração observado pelo sujeito lírico, os indivíduos retratados nas fotografias clamam pela interrupção da destruição da sua imagem e da sua memória aos observadores. Nos versos: “[...] o imortal soluço de vida que rebentava/ que rebentava daquelas páginas” (ANDRADE, 2012, p. 31), a repetição do verbo rebentar, no pretérito imperfeito do indicativo, sugestiona que o “soluço de vida” emanado das imagens ainda não foi completamente destruído ou devorado pelo verme. Nessa perspectiva, é possível pensar o poema de Drummond à luz das considerações do filósofo italiano Giorgio Agamben (2007), o qual nos apresenta alguns aspectos relacionados à fotografia.

Consoante o estudioso, uma característica

fundamental inerente à fotografia é o seu convite ao não esquecimento. A esse princípio, Agamben denominou de exigência. Nas palavras do filósofo:

[...] *o sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos* (AGAMBEN, 2007, p. 29)

Desse modo, por mais que seja nítido no poema que o passado esteja convivendo com o presente em forma de ruínas, apresentando, assim, um movimento de entrelaçamento temporal, e que a imagem dos mortos procure interagir com os seus observadores, a *exigência* da imagem, nos termos de Agamben (2007), transforma-se em um verdadeiro lamento. Logo, os espectadores não estão dispostos a ouvir, mas sim aproveitar o momento presente e apenas ridicularizar os mortos e suas memórias.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho, procuramos estabelecer um diálogo entre a literatura e a fotografia com o intuito de investigar a maneira pela qual o eu lírico textualiza e lida com a fotografia, bem como evidenciar o papel a ela conferido nos poemas *Retrato falante*, de Cecília Meireles, e *Os mortos de sobrecasaca*, de Carlos Drummond de Andrade. Como se constatou na análise, o eu lírico de cada poema lida de forma diferenciada com o objeto fotografado.

Se, por um lado, no poema de Cecília Meireles, a imagem é revestida de um olhar sensível, o qual motiva reflexões sobre a questão da banalidade das relações humanas, o estar-só e a fugacidade

temporal; por outro, em Drummond, o álbum de fotografias serve para pontuar o desprezo pela memória dos mortos e alertar que, ao contrário da ideia apresentada no poema ceciliano, ou seja, o retrato sendo soberano e superar a finitude humana, a ação do tempo é implacável e acomete a todos, sem distinção. Desse modo, ao incorporarem a representação fotográfica em sua tessitura poética, a leitura dos poemas direciona a interpretação de que, em *Retrato falante*, temos uma linguagem poética de conotação trágica e introspectiva, visto que a morte é percebida como algo inerente à condição humana, enquanto que em *Os mortos de sobre-casaca*, a escrita poética ganha uma tonalidade irônica e pessimista, já que os sujeitos retratados, como testemunhas mudas, procuram, em vão, recuperar o que já se findou e estabelecer conexões com o presente.

Assim, ao explorarem a experiência ótica de um eu lírico que contempla a imagem viva de algo morto, tanto Cecília Meireles, quanto Carlos Drummond de Andrade exploram a fotografia como um dispositivo de potencial introspectivo, sendo capaz, portanto, de revelar algo além do conteúdo que encontramos facilmente no papel.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. (2007). *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo.

ANDRADE, Carlos Drummond de. (2012). *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

BARTHES, Roland. (1994). *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FONTANARI, Rodrigo. (2015). *A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?*. In: PARALAXE, v. 3, n. 1, p. 61 – 74, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/20000/21552>>. Acesso em: jun, 2018.

MARTINS, Aulus Mandagará. (2016). *O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado*. In: Terra roxa e outras terras, Londrina, v. 32, p. 106 - 114.

MEIRELES, Cecília. (2013). *Vaga música*. 2ª ed. São Paulo: Global.

NOTH, Winfried.; SANTAELLA, Lúcia. (1998). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.

OLIVEIRA, Gisele Pereira de. (2011). *Carlos Drummond e Cecília Meireles entre máquinas: uma leitura comparativa dos poemas "A máquina do mundo" e "Máquina breve"*. In: III Colóquio da Pós-Graduação em Letras da UNESP/Assis, 2011, Assis. Disponível em: <http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/Gisele_Oliveira.pdf>. Acesso em: jun, 2018.

PAULA, Orlando de., SILVA, Elisabeth Ramos da. (2015). *Leitura de poemas de Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade: intuição, sentimento e conhecimento linguístico*. In: Ângulo, n. 139, p. 62-71. Disponível em: <<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/view/1480/1148>>. Acesso em: jun, 2018.

Recebido em 28 Jun 2018 | Aprovado em 02 Dez 2018

Ivens Matozo SILVA

Doutorando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista CNPq. Mestre em Letras – Literatura Comparada – pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Graduado em Letras – Português pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), bem como em Letras – Inglês pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: ivens_matozo@hotmail.com.

Xênia Amaral MATOS

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista CAPES/DS. Mestre em Letras pela mesma instituição. Graduada em Letras – Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: lizza_amaral_matos@hotmail.com.