



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

GABRIELA DA SILVA CAMPOS ALMEIDA

“CONVERSAMOS ENTRE AS PAREDES”: um estudo conjunto das obras poéticas de
Cecília Meireles e Emily Dickinson sob o prisma da religião

RIO DE JANEIRO

2026

GABRIELA DA SILVA CAMPOS ALMEIDA

“CONVERSAMOS ENTRE AS PAREDES”: um estudo conjunto das obras poéticas de
Cecília Meireles e Emily Dickinson sob o prisma da religião

Dissertação apresentada como requisito final para a
obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas,
na área de concentração Literatura Brasileira, pela
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Dr^a. Maria Lucia Guimarães de Faria

Rio de Janeiro

2026

CIP - Catalogação na Publicação

A447? Almeida, Gabriela da Silva Campos
"CONVERSAMOS ENTRE AS PAREDES": um estudo conjunto
das obras poéticas de Cecília Meireles e Emily
Dickinson sob o prisma da religião / Gabriela da
Silva Campos Almeida. -- Rio de Janeiro, 2026.
78 f.

Orientadora: Maria Lucia Guimarães de Faria.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras (Letras Vernáculas), 2026.

1. Poesia e religião. 2. Cecília Meireles. 3.
Emily Dickinson. 4. religare. 5. relegere. I.
Faria, Maria Lucia Guimarães de, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

“Conversamos entre as paredes”: um estudo conjunto das obras poéticas de Cecília Meireles e
Emily Dickinson sob o prisma da religião

Gabriela da Silva Campos Almeida

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lucia Guimarães de Faria

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários para a
obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas: Literatura Brasileira.

Examinada por:

Prof.^a Dr.^a. Maria Lucia Guimarães de Faria (UFRJ) — Presidente

Prof.^a. Dr.^a. Prof.^a Mônica Genelhu Fagundes (UFRJ)

Prof.^a. Dr.^a. Ana Lúcia Machado de Oliveira (UERJ)

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto (UFRJ) — Suplente

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa (UFRJ) — Suplente

Rio de Janeiro

2026

*Para Rafael e Fabiana.
Vocês são o que eu sempre
quis ser quando crescer.*

AGRADECIMENTOS

Escrever esta folha de agradecimentos, poucos dias antes de minha data de entrega, me emociona profundamente. O meu nome aparece na autoria deste trabalho, mas foram muitas as mãos que me seguraram e me abraçaram para que ele pudesse ter sido escrito. A todos os que listo aqui, eu agradeço por terem sido instrumentos de Deus na minha vida.

Ao meu Senhor e Salvador Jesus Cristo. A ele seja toda a honra, glória e louvor, pelos séculos dos séculos. Ao Senhor devo minha vida, minha alegria e meu propósito.

Aos meus pais, que leram para mim e me inspiraram a ser como eles. Obrigada por me apoiarem incondicionalmente, por sempre celebrarem minhas vitórias e tomarem minhas dores, sem nunca pensar duas vezes. Sem vocês, eu não estaria aqui.

A Daniel Schreiber Guimarães, meu futuro marido, que me apoiou e me incentivou em todo o processo de escrita dessa dissertação com amor e carinho, nos meus melhores e piores dias. Obrigada por me ouvir falar tanto sobre minha paixão pela minha pesquisa e por se interessar pelo que é importante para mim.

Aos meus irmãos, Geovana e Daniel, que são as pessoas mais incríveis que eu conheço. Obrigada por me admirarem e serem meus companheiros desde sempre.

Às minhas amigas, Pâmela Januário, Isabela Schreiber, Maysa Moraes, Milene Ataíde, que estiveram comigo torcendo e me apoiando do início ao fim, mesmo sem fazer ideia de como é fazer uma pesquisa em literatura.

Aos meus amigos de patinhas, Winn-Dixie e Hermione, por sempre me oferecerem seu amor puro e genuíno e alegrarem meus dias mais difíceis.

À minha psicóloga, Dr^a. Fátima Nascimento, e ao meu médico, Dr. Michael Magalhães. O cuidado atento de vocês comigo foi em grande parte o motivo de eu ter conseguido permanecer de pé durante esses dois anos de mestrado.

À Primeira Igreja Batista do Recreio dos Bandeirantes, por ser o meu refúgio e o meu lugar de celebração, e por me apresentar o que realmente significa a vida em comunidade.

À minha orientadora, Maluh Guimarães, por ter me acolhido desde a primeira vez que manifestei interesse em realizar esta pesquisa. Obrigada por acreditar no meu trabalho, por ter paciência com minhas dificuldades, por me orientar de forma clara e motivadora, e por nutrir um relacionamento de tanta humanidade comigo e com todos os seus orientandos.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por apoiar e financiar esta pesquisa, e por continuar a incentivar o estudo acadêmico de literatura em uma era em que a ciência é cada vez mais desvalorizada.

*O único assunto é Deus
o único problema é Deus
o único enigma é Deus
o único possível é Deus
o único impossível é Deus
o único absurdo é Deus
o único culpado é Deus
e o resto é alucinação.*

Carlos Drummond de Andrade,
“Único” (1973)

RESUMO

ALMEIDA, Gabriela da Silva Campos. “*Conversamos entre as paredes*”: um estudo conjunto das obras poéticas de Cecília Meireles e Emily Dickinson sob o prisma da religião. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas: Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

As obras poéticas de Cecília Meireles e de Emily Dickinson distinguem-se pela presença marcante da religião. O lugar das representações de Deus, da provocação teológica e metafísica, do constante vislumbre da finitude humana, da dúvida quanto à vida após a morte e de diálogos claros com religiões institucionais propriamente ditas é fulcral no universo de criação poética de ambas as escritoras, e, por consequência, também tem destaque nos estudos literários sobre suas obras. Este trabalho, resultado de minha pesquisa de Mestrado em Literatura Brasileira, tem como objetivo analisar a poesia de Cecília Meireles e de Emily Dickinson a partir da perspectiva da religião. Para isso, apresento justificativas para o estudo da religião no âmbito acadêmico, sobretudo na área da literatura. Procuro definir o objeto “religião” a partir de três perspectivas: etimológico-filosófica, histórico-científica e dos estudos literários, aproveitando as formulações de Agostinho e de Cícero quanto à origem do termo (respectivamente, o *religare* e o *relegere*) para embasar minhas análises de poemas. Em seguida, apresento uma breve revisão bibliográfica da literatura sobre a religião na vida e na obra de cada uma das poetisas. Por fim, por meio da análise dos textos literários como matéria primária, discuto a presença de diferentes tradições religiosas e de conflito na relação entre ser humano e Deus em uma seleção de poemas de Cecília Meireles e de Emily Dickinson.

Palavras-chave: poesia e religião, Cecília Meireles, Emily Dickinson, *religare*, *relegere*

ABSTRACT

ALMEIDA, Gabriela da Silva Campos. “We talked between the Rooms”: a joint study of the poetic works of Cecília Meireles and Emily Dickinson from the perspective of religion. Dissertation (Master's in Vernacular Letters: Brazilian Literature) - Faculty of Letters, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

The poetic works of Cecília Meireles and Emily Dickinson are marked by the prominent presence of religion. The representations of God, the theological and metaphysical provocation, the constant glimpse of human finitude, of doubt about life after death, and the incisive dialogues with institutional religions are all crucial in the universe of poetic creation of both writers. Consequently, this topic also emerges in the literature about their works. This dissertation, as a result of my Master's research in Brazilian Literature, aims to analyze the poetry of Cecília Meireles and Emily Dickinson from the perspective of religion. To this end, I present justifications for the study of religion in the academic field, especially in the area of literature. I seek to define the object “religion” from three perspectives: etymological-philosophical, historical-scientific, and by the lens of literary studies. I use the formulations of Augustine and Cicero regarding the origin of the term “religion” (respectively, *religare* and *relegere*) to support my analysis of their poems. I also present a brief bibliographical review on the influence of religion in the life and the work of each of the poets. Finally, through the analysis of literary texts as primary material, I discuss the presence of different religious traditions and conflict in the relationship between human beings and God in a selection of poems by Cecília Meireles and Emily Dickinson.

Key-words: poetry and religion, Cecília Meireles, Emily Dickinson, *religare*, *relegere*

SUMÁRIO

Prefácio: Valor pessoal das poetisas para mim	10
1. Introdução: duas poetisas em busca da religião	11
2. Uma ontologia deste estudo	16
2.1 Por que <i>religião</i> ? Que religião é essa?	16
2.1.1 Uma perspectiva etimológico-filosófica	18
2.1.2 Uma perspectiva histórico-científica	20
2.1.3 Uma perspectiva dos estudos literários	21
2.2 Por que <i>sob o prisma</i> da religião?	23
2.3 Por que Cecília Meireles?	23
2.4 Por que Emily Dickinson?	29
2.5 Que matéria (poética) colocar sob esse prisma?	34
3. Religando e relendo Meireles e Dickinson	34
3.1 “Conversamos entre as paredes”: a ligação entre as duas poetisas	35
3.2 Relendo a eternidade	40
4. Versos cecilianos postos sob o prisma	44
4.1 “Em voz baixa” (<i>Vaga Música</i>)	44
4.2 “Noite” (<i>Mar Absoluto</i>)	47
4.3 “Transeunte” (<i>Mar Absoluto</i>)	50
4.4 “Santidade” (<i>Poemas Escritos na Índia</i>)	53
4.5 “Participação” (<i>Poemas Escritos na Índia</i>)	56
5. Versos dickinsonianos postos sob o prisma	60
5.1 “Some keep the Sabbath going to Church—”	60
5.2 “I know that He exists.”	63
5.3 “The Bible is an antique Volume—”	66
5.4 “Savior! I've no one else to tell—”	69
5.5 “‘Faith’ is a fine invention”	72
6. Considerações finais: para onde aponta este estudo?	73
7. Referências bibliográficas	75

PREFÁCIO

Valor pessoal das poetisas para mim

A ideia de aproximar Emily Dickinson e Cecília Meireles parte, primeiramente, de um lugar íntimo de meu relacionamento com a poesia.

Cecília Meireles foi uma das primeiras vozes poéticas que ouvi em minha vida, recitada por meu pai das páginas de *Ou isto ou aquilo* em muitas noites antes de dormir. As imagens da menina tão pequenina que quer ser bailarina, das duas velhinhas, Marina e Mariana, e do colar de Carolina estão gravadas em minha mente; lembro-me dos versos quase de cor.

Alguns anos depois, no Colégio Pedro II de Realengo, uma versão mais velha de mim mesma vasculhava pelas prateleiras da seção de poesia estrangeira quando encontrou um nome que já havia ouvido, mas não sabia onde: Emily Dickinson. Ah, não, a que conhecia era a Brontë, do *Morro dos Ventos Uivantes*, certo? Não tinha terminado de ler esse – na verdade, mal começado. Mas conhecia seu nome. Aquele livro, contudo, era outro, *Alguns Poemas* (2009), traduzido por José Lira, de capa azul, letras de fôrma em tamanho grande escrevendo o nome da autora. Sentei-me no chão, ali mesmo entre as estantes, e comecei a folhear os poemas de Dickinson pela primeira vez. Fiquei tão absorta por aquelas palavras que, ao tocar do sinal, guardei o livro direto na mochila e levei-o para casa, esquecendo-me de pedir o empréstimo no balcão. O livro ficou comigo por anos, até minha formatura, já que gostava de folheá-lo de tempos em tempos para descobrir a mágica poética dickinsoniana e reler aquele que se tornou meu poema preferido na época: “O Silêncio amedronta. / Conforta-nos a fala — / Mas silêncio é infinitude. / Silêncio não tem cara.”

Em Cecília, encontrei meu eu criança. Em Emily, minha adolescente. Essa menina, que ouvia seu pai ler histórias e poemas todas as noites antes de dormir, sem perceber, tinha sua imaginação e sua dimensão da metalinguagem estimuladas a ponto de torná-la uma adolescente que buscava livros na biblioteca da escola por prazer e, mais tarde, uma adulta que estudaria Letras como seus pais, e que escreveria uma dissertação de mestrado inteira sobre uma poeta que conheceu antes de dormir e outra, no intervalo das aulas.

1. Introdução: duas poetisas em busca da religião

Esta pesquisa parte do desejo de aproximar as obras das poetisas Cecília Meireles e Emily Dickinson, que, apesar de terem vivido em contextos históricos e culturais diferentes, têm muito em comum no que diz respeito à criação literária. Cecília Meireles é provavelmente o nome feminino mais célebre da poesia brasileira de todos os tempos, e o mesmo pode se dizer sobre Emily Dickinson na poesia estadunidense. Não é, contudo, apenas a grandiosidade que as une: ambas tiveram seus poemas movidos por muitos temas semelhantes, como a relação humana com a natureza, a brevidade da vida e o fazer poético. Meireles chegou a traduzir um poema de Dickinson, *I died for beauty*, em 1957, que narra a cena de dois corpos mortos sendo postos em caixões um ao lado do outro e “conversando entre as paredes”, na tradução cecilianiana do verso que dá título a meu trabalho. Um desses lugares comuns na poesia das duas é a repetida tematização da religião.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (2001), “Cecília Meireles é, no âmbito da literatura brasileira, uma das vozes mais autênticas da grande crise espiritual que se instaura no entre-séculos (séc. XIX.XX)”, por estabelecer em sua poesia um “permanente diálogo com o mistério do Absoluto (Deus), com a fugacidade da vida, o inevitável da morte” (p. 14). Por isso, a autora considera a poética de Cecília Meireles de “autêntico húmus religioso”. Sobre Emily Dickinson, Jane Eberwein (2004) defende que uma análise dos padrões de longo prazo das referências religiosas feitas em seus poemas revela que “apesar de variações em tom e imagética, a religião permanece como uma preocupação central para Dickinson desde seu primeiro poema até sua última carta”¹ (p. 70, tradução minha), e que a imortalidade foi de fato a matéria que mais instigou sua obra.

O lugar das representações de Deus, da provocação teológica e metafísica, do constante vislumbre da finitude humana, da dúvida quanto à vida após a morte e, sim, de diálogos claros com *religiões institucionais* propriamente ditas é fulcral no universo de criação poética de ambas as escritoras, e, por consequência, também tem destaque nos estudos literários sobre suas obras. No caso de Dickinson, a relação se dá com o protestantismo calvinista avivalista da New England do século XIX ao longo de toda a sua curta vida, e, no caso de Meireles, com o catolicismo, sobretudo em fases mais iniciais de sua produção poética, e, em períodos mais tardios, também com religiões orientais como o hinduísmo, “um

¹ “Despite variations in tone and imagery, religion remained a centering concern for Dickinson from her first valentine with its comic references to Eden (Fr 1) to her last letter: ‘Little Cousins, / Called back. / Emily’ (L 1046).”, no original (Eberwein, 2004, p. 70).

primeiro ponto de tensão a ser explorado” segundo o pesquisador Glaucio Varella Cardoso (2024, p. 22).

Assim, interessa-me em minha pesquisa investigar as referências a diferentes religiões e sistemas de crenças (seja o judaico-cristão, sejam religiões orientais ou quaisquer outras que possamos encontrar nos textos) que se manifestam nos aspectos formais e temáticos da obra poética de Meireles e de Dickinson, a partir de um escopo de poemas selecionados de cada autora. Nossa meta não é realizar um estudo propriamente comparativo, mas sim *conjunto*, por uma aproximação entre os universos poéticos ceciliano e dickinsoniano a partir do ângulo da religiosidade.

Cecília Meireles, nascida em 1901 no Rio de Janeiro, é incontestavelmente uma das maiores poetisas da literatura brasileira. O início de sua carreira literária, contudo, se dá na contramão das tendências artísticas de sua época. Os anos iniciais da década de 1920, quando Cecília publica seus primeiros livros, marcam o auge do movimento modernista na literatura brasileira, o qual apregoava uma ruptura com a tradição parnasiana e simbolista por meio de uma poesia que incorporasse elementos da cultura nacional, valorizando a linguagem coloquial e questionando as normas estéticas estabelecidas. Nesse contexto, Cecília surge com uma poesia de caráter etéreo e voltada para o transcendente, marcada por traços neossimbolistas. Vencedora do Prêmio Jabuti de Poesia (1964) e do Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras (1938), Cecília Meireles ocupa lugar especial na literatura brasileira; suas obras refletem sensibilidade e genialidade poética ímpares.

Emily Dickinson, de forma semelhante, é reconhecida como uma das figuras mais influentes e importantes da poesia americana. Nascida em Amherst, Massachusetts, em 1830, Dickinson viveu parte de sua vida adulta em reclusão dentro da casa de sua família, onde dedicou-se à escrita de poemas. Apesar de hoje ser sabido que sua reclusão, sua vestimenta quase exclusivamente composta por vestidos brancos e seu hábito de carregar buquês de flores junto ao tronco muito provavelmente foram devidos ao acometimento pela Doença de Bright, o famoso Mito de Amherst criado em torno de sua figura perdura até os dias de hoje. Sua obra, caracterizada pela linguagem concisa e fragmentada, explorou temas como a morte, a natureza, o amor e a vida interior. Nas palavras de Harold Bloom, “à exceção de Shakespeare, ela [Dickinson] demonstra mais originalidade cognitiva que qualquer outro poeta ocidental depois de Dante” (Bloom, 1995, p. 272, apud Lira, 2006, p. 30).

Embora tenha escrito mais de 1700 poemas, publicou somente cerca de uma dúzia em vida, e todos de forma anônima. Após sua morte em 1886, sua irmã Lavinia encontra seus escritos e incumbe Thomas Higginson e Mabel Todd, amigos da família, de editá-los e

publicá-los. No prefácio à primeira edição de *The Poems of Emily Dickinson*, de 1980, Higginson descreve a obra da poeta como “poesia do portfólio”, o que define como “algo produzido absolutamente sem a intenção de publicação e apenas como forma de expressão da mente do próprio escritor” (Higginson, 2019, p. 3).

Se analisarmos a literatura secundária produzida tanto sobre o conjunto vida e obra de Cecília quanto sobre o de Emily, é bastante prolífera a produção focada nas relações de cada poeta com suas respectivas trajetórias religiosas e no visível transbordamento pelo qual verteram essas experiências em poesia.

Leila V. B. Gouvêa (2004), afirma que “entre os nossos poetas modernos, foi Cecília Meireles um dos mais intensamente instigados pela fome de Deus ou à cata de epifanias do inefável, do sobrenatural e do divino” (p. 124). Rosana Rodrigues da Silva (2009) aponta que “a crítica se limita a analisar a influência espiritualista do grupo carioca da Revista Festa” em vez de explorar o amplo “sentido de uma religiosidade difusa presente em toda produção da poeta” (p. 121). E de fato, Cecília foi muito mais atenta à sua própria busca filosófica e transcendente do que aos movimentos de vanguarda. Silva afirma que “a busca pelo ABSOLUTO”, que muitos estudiosos consideram um quase equivalente a Deus na poética ceciliana, “denuncia a visão religiosa da autora”, “por meio de uma atitude contemplativa e estudiosa do universo”. “Seu misticismo, portanto, está presente tanto nos momentos em que é tematizado (*flos sanctorum*, oratórios, cânticos), quanto na forma como a artista faz da sua poesia reflexão sobre a existência. A poeta revela em seus textos líricos uma força superior que a todos une e a crença de uma vida espiritual permitida pós-morte” (p. 122). Rodrigues cita aqui “*flos sanctorum*, oratórios, cânticos”, subgêneros líricos nos quais Cecília escreveu, por exemplo, o *Pequeno oratório de Santa Clara*, *Romance de Santa Cecília*, *Elegia sobre a morte de Gandhi* e o próprio volume *Cânticos*, publicação póstuma.

A poesia de Cecília Meireles é inegavelmente permeada por traços de espiritualidade; é frequente encontrar em seus poemas referências a temas como o eterno, o transcendente e Deus. Por esse motivo, como salienta Alfredo Bosi (2003), “o termo “espiritualização” [...] [vem] sempre à tona do discurso sobre sua poesia” (p. 124). Influenciada pelo movimento neossimbolista, que resgatava os valores de busca pelo etéreo do simbolismo, a poeta que afirmou em uma entrevista ser dotada de “uma certa ausência de mundo” (Bosi, 2003) exprimiu tal sentimento em sua obra de forma profusa e avassaladora.

Um estudo da obra ceciliana sob a perspectiva da religião, assim, demonstra-se bastante oportuno. Em sua vida, a poeta mostrou-se bastante ligada ao hinduísmo e às religiões orientais, que ganham destaque especial em seus *Poemas escritos na Índia* (1953),

mas cujos valores podem ser relacionados a boa parte de sua obra. Por outro lado, a poeta também teve muitas influências da religião católico-cristã, e produziu diversos poemas voltados para o catolicismo, como o *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955). As dúvidas, os questionamentos e a incorporação de diferentes religiões na poesia de Cecília Meireles propiciam um terreno fértil para o estudo da espiritualidade em sua obra. Interessa-me, sobretudo, analisar como seus poemas expressam a experiência religiosa e quais visões de espiritualidade podem ser encontradas neles. Dessa forma, procurarei examinar e conceptualizar a “forma como a artista faz da sua poesia reflexão sobre a existência” (SILVA, 2009, p. 122).

Já a poesia de Emily Dickinson é marcada por um forte paradoxo entre a fé e a dúvida. Como se depreende de diversas de suas cartas, Dickinson (embora participasse à sua própria maneira da vida congregacional), nunca se tornou membro da igreja protestante, ao contrário da maioria de sua família e de seus entes mais próximos (Burbick, 1980). Apesar disso, sua obra apresenta uma alta carga religiosa e espiritual, e frequentemente aborda temas como vida, morte, eternidade e Deus. Segundo Gilpin (2015), a primeira publicação da coleção de poemas de Emily Dickinson é apresentada aos leitores (em 1890, postumamente) com um paradoxo:

Tanto os seus poemas como as suas cartas estavam impregnados de temas e conceitos explicitamente religiosos: a alma, o céu, o sofrimento redentor. No entanto, apesar da onipresença do simbolismo cristão em seus escritos, Dickinson resistiu a ingressar na Primeira Igreja Congregacional de Amherst e, quando adulta, raramente comparecia aos cultos, preferindo de vez em quando sentar no gramado nas manhãs de domingo e ouvir hinos (p. 2, tradução minha²).

Esse conflito entre uma religião “da igreja” e uma outra forma de conexão com Deus, mais pessoal e ligada à natureza, é tematizada em muitos poemas de Dickinson, como, por exemplo, nos famosos versos de um poema que será analisado neste trabalho, “Some keep the Sabbath going to Church – / I keep it, staying at Home –”, fazendo do tordo um corista e do pomar, uma cúpula. Como afirma Eberwein (1990), a religião que se encontra no cerne da poesia de Emily Dickinson é permeada por constantes referências bíblicas e por uma relação “intensa mas frequentemente conturbada com Deus”³ (p. 244, tradução minha), de modo que a autora demonstrava-se duvidosa em sua poesia. Miller também (1987) nota que, para além das extensas referências temáticas e imagéticas extraídas dos textos bíblicos que recheiam os

² “Both her poems and her letters were suffused with explicitly religious themes and concepts: the soul, heaven, redemptive suffering. Yet, despite the omnipresence of Christian symbolism in her writing, Dickinson resisted joining Amherst's First Congregational Church and as an adult rarely attended its services, preferring from time to time to sit on her lawn on a Sunday morning and ‘listen to the anthems’”, no original (Gilpin, 2015, p.2).

³ “an intense but often troubled relationship with God”, no original (Eberwein, 1990, p. 244).

poemas de Dickinson, a própria linguagem poética dickinsoniana apresenta semelhanças gramaticais e retóricas com diversos autores das Escrituras Sagradas judaico-cristãs. Dessa forma, um estudo das intersecções religiosas na obra poética de Emily Dickinson também se mostra relevante.

Tanto Cecília Meireles quanto Emily Dickinson apresentam relação estreita com a religião e a espiritualidade em seus poemas. É frequente, em ambas as poetisas, a menção aos conceitos de “Deus”, “vida”, “morte” e “eternidade”. Esta pesquisa pretende investigar a natureza desses conceitos na poesia de cada uma das autoras, e traçar possíveis pontos de aproximação ou de distanciamento entre as duas a partir desses aspectos. Embora os poemas sejam nossa fonte primária, também nos interessamos pela vida das autoras, porque nos apresentam fontes frutíferas para a inspiração religiosa de cada uma das duas.

Uma leitura, mesmo que rápida e superficial, da poesia de Emily Dickinson e de Cecília Meireles, evidencia o quanto espiritualidade e religião foram questões que interessaram e mobilizaram as duas poetisas. Não se trata apenas de temas relevantes para ambas, mas de aspectos que fundamentalmente nutriram suas poéticas e, a julgar pelos próprios poemas, animaram suas existências. De forma semelhante, carrego apreço pessoal pela religião e pela fé, e olhar para a poesia a partir de anseios, questionamentos e conhecimentos que me motivam constitui um elo que me levou às duas poetisas escolhidas.

Há poucos trabalhos comparando Dickinson e Meireles (dentre os quais destaco Barros, 2008) e ainda nenhum que o faça sob o prisma da religião e da espiritualidade. Portanto, uma pesquisa voltada especificamente para essa questão apresenta um ganho potencial para os estudos de ambas as autoras. Proponho-me a realizar esse trabalho a partir da literatura escrita sobre as obras poéticas de cada autora e, além disso, a realizar análises de seus poemas sob o prisma da religião. Embora Cecília Meireles e Emily Dickinson tenham vivido em contextos históricos e literários tão distintos, há diversos pontos de aproximação nas suas poesias que “se debruçaram sobre a natureza em sua solidão interior” (Barros, 2008, p. 32), e temos por objetivo estudá-los e traçar comparações entre eles.

Esta dissertação, portanto, tem o objetivo de analisar as obras poéticas de Cecília Meireles e de Emily Dickinson a partir da presença da religião. Para isso, apresento primeiramente um capítulo de justificativas, em que argumento: a) os motivos para um estudo acadêmico envolvendo a religião, especialmente na área de literatura, e o que entendo por “religião” neste trabalho; e b) os motivos para a escolha das duas poetisas, a partir de uma pequena revisão bibliográfica sobre a literatura secundária no que diz respeito às influências religiosas no conjunto vida e obra de cada uma. Em seguida, apresento a metodologia de

trabalho, que consiste na priorização do texto literário, realizo uma análise do poema de Dickinson (*I died for beauty*) junto à sua tradução ceciliana, e uma comparação entre poemas de cada poeta que tratam do assunto Eternidade. Por fim, realizo a análise de cinco poemas selecionados de cada uma das autoras, sob o prisma desse objeto religião. Busco, dessa forma, fazer uma aproximação entre esses dois mundos em que o conflituoso relacionamento entre a alma e Deus é transudado em versos: o mundo de Meireles e o de Dickinson.

2. Uma ontologia deste estudo

2.1 Por que *religião*? Que religião é essa?

Ao propor uma análise de como a religião atravessa a obra literária de Meireles e de Dickinson, é preciso, primeiramente, definir qual conceptualização de *religião* adotaremos neste trabalho. A escolha desse termo para designar o que estudariamos nesta pesquisa resultou de uma busca etimológica, filosófica e científica sobre os significados da palavra “religião”. Apesar de estarmos lidando com um campo semântico próximo ao da *espiritualidade* e do *sagrado*, as dimensões contempladas pelo termo “religião” mergulham mais profundamente nos sentidos que desejamos analisar nos poemas de Cecília Meireles e de Emily Dickinson. E o que há em “religião” que produza esse efeito?

Hans-Jürgen Greschat (1927-2022), professor emérito de História da Religião da Universidade de Marburgo, Alemanha, pontua em seu clássico *O que é Ciência da Religião?*:

[C]arregada por conteúdos múltiplos e até contraditórios, **a palavra “religião” não serve como expressão inequívoca, como conceito.** Felizmente, uma palavra, nome ou conceito não é idêntico ao objeto a ser nomeado ou definido. O fato de não possuímos uma definição universal de religião é um defeito, mas não uma catástrofe, uma vez que o objeto permanece e a qualidade de palavras inventadas ou a serem inventadas atinge o objeto apenas marginalmente (Greschat, 2005, p. 21, grifo meu).

O teórico explicita que não há, assim, uma conceptualização única e acordada universalmente de “religião”, e, como consequência, não é possível prosseguir um estudo sem definir o que pensaremos a respeito desse termo. Em outro excerto, Greschat comenta sobre o senso comum da natureza do objeto “religião”:

Pode-se ter a impressão de que a ‘religião’ está presente como algo compacto e firme, alto, amplo e profundo: uma coisa, algo existente que permanece o que é, como ela é. Por isso falamos sem hesitar de ‘budismo’, de ‘hinduísmo’, de ‘taoísmo’, de ‘xintoísmo’ e assim por diante. Ao insistir em identificar um “-ismo” religioso com o que ele imagina que seja uma religião, o ser humano demonstra indolência. Ao mesmo tempo, essa identificação combina com as ciências exatas, com seus parâmetros universalmente fixos. Contudo, essa visão de religião é uma miragem (idem, p. 27).

A ideia de que há conceitos fixos e únicos para qualquer designação de determinadas crenças e práticas religiosas é falha, pois cada “-ismo” que tentamos parcamente identificar carrega dimensões complexas e não exatas. Por esse motivo, busco elaborar o conceito “religião” neste trabalho a partir de três perspectivas diferentes: a) uma perspectiva etimológico-filosófica; b) uma perspectiva histórico-científica; e c) uma perspectiva dos estudos literários. Pretendo, a partir dessas análises, propor uma delimitação do que entendemos por “religião” para os fins deste estudo.

Antes, contudo, gostaria de explorar as motivações e a relevância da escolha do tema religioso para um estudo acadêmico sobre literatura. Durante os dois anos de mestrado, pude atestar que, no contexto acadêmico brasileiro contemporâneo, a proposição de um diálogo entre literatura e religião normalmente causa um estranhamento inicial. Nas palavras do cientista da religião Flávio Senra (2016), “[v]elada ou abertamente, há quem pergunte ainda pelas razões pelas quais deve o Estado laico fomentar, com bolsas e incentivos, cursos de pós-graduação nessa área de Ciências da Religião e Teologia” (p. 111). Um estudo literário que enverede pelo universo religioso não tem uma recepção muito diferente, como bem observado por Glaucio Varella Cardoso (2024):

A ocorrência de estudos a respeito da relação entre literatura e religião segue por caminhos um tanto tortuosos e em certa medida paradoxais. De um lado, é bastante frequente que estudiosos das letras tratem das religiões antigas, em um caminho que envolve as diversas mitologias ancestrais, com referências aos cultos e narrativas tradicionais. De outro, há certa prevenção em se lidar com as religiões monoteístas, em especial a cristã. Tal prevenção, em se tratando de Brasil, talvez se explique pela relação histórica entre Estado e Clero (p. 11).

Qual é, portanto, a relevância de um estudo acadêmico que envolva a religião, objeto tão fora dos parâmetros de observação e investigação científicas? A literatura, por si só, já se desenquadra da rigidez do estudo das ciências naturais. Mais ainda as religiões: objetos experienciais, subjetivos, quase sempre dependentes da crença em elementos não cientificamente comprováveis, marcados por um “esforço para pensar a realidade toda a partir da exigência de que a vida faça sentido”, como coloca Rubem Alves (1981, p. 3).

No mundo sagrado, a experiência religiosa era parte integrante de cada um, da mesma forma como o sexo, a cor da pele, os membros, a linguagem. Uma pessoa sem religião era uma anomalia. No mundo dessacralizado as coisas se inverteram. Menos entre os homens comuns, externos aos círculos acadêmicos, mas de forma intensa entre aqueles que pretendem já haver passado pela iluminação científica, o embaraço frente à experiência religiosa pessoal é inegável. Por razões óbvias, confessar-se religioso equivale a confessar-se como habitante do mundo encantado e mágico do passado, ainda que apenas parcialmente. E o embaraço vai

crescendo na medida em que nos aproximamos das ciências humanas, justamente aquelas que estudam a religião. Como é isto possível? Como explicar esta distância entre conhecimento e experiência? (Alves, 1981, p. 4).

Reitero, assim, sua pergunta: como é possível, como sujeito ocidental pós-moderno, dentro da academia e em estado de “iluminação científica”, aproximar-se de um objeto obsoleto, esquecido nos séculos passados, irrelevante (e até mesmo indesejável) para a construção do tempo presente? Sobretudo, como fazê-lo neste espaço acadêmico, de onde proferimos este discurso (sim, exatamente aqui, nas linhas desta dissertação de mestrado)?

Em termos práticos, os estudos sobre religião existem porque pessoas existem, e pessoas praticam religião — desde os tempos antigos até os dias de hoje. Ora, se estamos pensando sobre um fenômeno humano que se desenlaça de forma tão profusa e natural entre todas as sociedades humanas, de forma espontânea, ao longo de toda a história, e que, inevitavelmente, se manifesta na literatura como transbordar da vivência do ser humano, entendemos que há e deve haver lugar para estudá-lo na academia. Como diria Greschat (2005):

Por existir, [...] o objeto religião é, fatalmente, um objeto de estudo. Onde há seres humanos, a religião está por perto. Por conseguinte, cientistas que investigam o ser humano, seja como indivíduo, seja como ser social, deparam-se também, mais cedo ou mais tarde, com o objeto religião (p. 23).

2.1.1 Uma perspectiva etimológico-filosófica

O cerne do que estou procurando encontrar e analisar nas obras de Cecília Meireles e de Emily Dickinson está diretamente ligado à etimologia da palavra “religião”. Uma breve busca etimológica (Hoyt, 1912) sugere duas hipóteses principais da origem do termo, ambas quanto à fonte da derivação do latim *religio*: ou o verbo *religare* ou o *relegere*. Santo Agostinho adotou a tese que aponta para *religare* como a origem de *religio*, que significaria “religar”, “reconectar”, “unir”, e propôs a religação entre o homem e Deus como a essência da religião. Uma outra corrente foi elaborada por Cícero, que traçou o nascimento da palavra “religião” no verbo *relegere*, “reler”.

A hipótese agostiniana tem origem em *De vera religione* (390 d.C.), obra na qual o filósofo patrístico elabora o conceito do que ele chamaria de a “religião verdadeira”: o movimento de retorno da alma humana ao seu Criador — para o pensamento de Agostinho, o Deus judaico-cristão. Ao reorientar-se para Deus, o princípio e o fim de todas as coisas, o ser humano religa-se também com sua própria essência de criatura. Pensar a religião a partir da concepção de Agostinho na contemporaneidade é entendê-la como uma prática de busca

individual pelo Divino, pelo Sagrado, pelo Absoluto, deslocando o eixo do ritualístico para a experiência pessoal.

Por outro lado, Cícero, em *De natura deorum* (45 a.C.), propõe a origem etimológica de *religio* no verbo *relegere* (“reler”, “percorrer novamente com cuidado”, “considerar atentamente”). Para o autor romano, os *religiosi* seriam aqueles que observam com atenção escrupulosa os ritos, os sinais e as prescrições relacionadas ao culto dos deuses. A religião, nessa acepção, nasce menos de um vínculo a ser restaurado do que de uma atitude de vigilância, reflexão e leitura reiterada do mundo e de seus símbolos.

A etimologia ciceroniana introduz uma dimensão hermenêutica no conceito de religião. *Relegere* implica um gesto de retorno constante ao texto, ao rito, ao sinal, sugerindo que a experiência religiosa se constrói por meio da interpretação contínua do sentido, e não pela posse definitiva de uma verdade. Essa perspectiva permite compreender a religião como um campo de mediações simbólicas, no qual o sagrado se manifesta de modo indireto, exigindo atenção, escuta e discernimento. Diferentemente da concepção de *religare*, que enfatiza a restauração de uma unidade perdida, *relegere* destaca o caráter processual, reflexivo e inacabado da experiência religiosa.

Longe de se excluírem, essas duas hipóteses etimológicas revelam dimensões complementares do fenômeno religioso. De um lado, a religião pode ser pensada como a busca por uma ligação essencial com um princípio transcendente; de outro, como um exercício constante de leitura e releitura do mundo, de seus símbolos e de suas manifestações do sagrado.

Nesse contexto, a abordagem proposta por Rubem Alves contribui para ampliar a compreensão do fenômeno religioso para além de seus contornos institucionais. Ao afirmar que o estudo da religião constitui também uma forma de autoconhecimento, Alves sugere que o sagrado funciona como espelho da condição humana. A religião, assim entendida, não revela apenas um objeto externo chamado “Deus”, mas desvela dimensões profundas do próprio sujeito. A formulação de Ludwig Feuerbach, retomada por Rubem Alves, reitera essa concepção afirmando que “consciência de Deus é autoconsciência, conhecimento de Deus é autoconhecimento. A religião é o solene desvelar dos tesouros ocultos do homem, a revelação dos seus pensamentos íntimos, a confissão aberta dos seus segredos de amor.” (Alves, 1981, p. 5).

Assim, a reflexão etimológica sobre o termo religião permite compreendê-la não como realidade unívoca, mas como um campo de tensões conceituais. Abordaremos, neste trabalho, a religião como uma fusão das duas etimologias, o *religare* e o *relegere*, visto que a

compreendemos) como fenômeno que parte tanto da busca por uma reconexão com Deus (ou Absoluto, Criador, Sagrado) quanto da prática de ler e reavaliar as questões do universo, do macro ao micro, de forma a reelaborarmos-nos como seres humanos.

2.1.2 Uma perspectiva histórico-científica

A religião é uma manifestação humana milenar que subsiste, e com muita força, até os dias de hoje. A religião é tão cultural e social quanto espiritual, filosófica e metafísica. A religião está presente hoje ainda nas sociedades e nações e povos e tribos de todo o mundo. E por que dizemos isso? Porque a religião com o transcendente, sagrado, Deus ou Absoluto é uma busca eterna e insaciável do ser humano.

Para a Ciência da Religião, o objeto “religião” pode ser estudado a partir de quatro perspectivas: “como comunidade, como sistema de atos, como conjunto de doutrinas ou como sedimentação de experiências” (Greschat, 2005, p. 25). Religiões integram seres humanos em uma comunidade e dão-lhes senso de pertencimento. Há uma fronteira entre quem está fora e quem está dentro daquela comunidade. Dentro dela, há duas camadas importantes: a dos atos religiosos e a da doutrina; em cada religião, uma pode ser mais ou menos importante do que a outra, mas sempre são necessários ritos e crenças para a sua sobrevivência. Há simbolismo em cada ato, em cada termo, em cada narrativa mitológica. A última camada, da experiência religiosa, é provavelmente a mais inextricável ao fenômeno religioso e a mais insondável aos cientistas da religião. Nas palavras de Greschat, “[t]al experiência é como uma força vital que anima as religiões, alimentando seus ensinamentos e os ritos transmitidos. Quanto mais fiéis vivenciam a verdade de sua crença, mais forte sua religião se torna; quanto menos conseguem experimentá-la, mais vulnerável se torna sua fé” (idem, p. 26).

É interessante a observação de que, não raras vezes, as *palavras* são essenciais para as religiões, a ponto de serem consideradas sagradas, como são para muitas das religiões institucionais com maior número de seguidores globalmente: a Bíblia Sagrada para o Cristianismo; o Alcorão para o Islamismo; os Vedas, dentre outros textos, para o Hinduísmo; o Tripitaka, também dentre outros, para o Budismo; além da Torá para os judeus, e outros diversos exemplos. Greschat pontua com exatidão como a revelação de deuses por meio de palavras é uma característica doutrinária importante para as religiões:

Raras vezes palavras são inequívocas. Consequentemente, os fiéis têm procurado o sentido além delas. A partir desses esforços surgem comentários que, com o tempo, merecem novos comentários e assim por diante. Parece que mitos e símbolos são especificamente próprios para a transmissão de mensagens religiosas, ou seja, são considerados linguagem religiosa por natureza. Contudo, embora classificados como “linguagem”, os mitos falam

por metáforas. Algo revelado é decifrado por intuição, não pela filologia. Em oposição, a escolaridade filológica baseada no intelecto determina a tradição de revelações a ser comentada (idem, ibidem).

Essa coadunação entre linguagem e religião é especialmente oportuna para nosso trabalho como estudiosos da literatura. Os cientistas de cada área do conhecimento são capazes de acessar o objeto religião através de suas perspectivas distintas (Greschat, 2005), e nós temos a oportunidade ímpar de abordá-lo a partir da análise da linguagem. É claro que “[p]esquisadores de história da literatura estudam a importância da religião nas obras de autores nacionais ou estrangeiros” (idem, p. 23); mas, para muito além disso, conseguimos enxergar essas influências religiosas com o olhar apurado de quem estuda o próprio fazer da linguagem.

2.1.3 Uma perspectiva dos estudos literários

Como proposto pelo próprio Greschat, a minha perspectiva não será a de uma cientista da religião ou teóloga, e tampouco o será minha análise. Adequadamente, como futura Mestre em Letras, busco uma análise de cunho literário e que prioriza o texto literário como objeto de estudo. A matéria textual será o ponto de partida e de chegada.

Robert Alter e Frank Kermode pensam a relação entre literatura e religião a partir dos textos sagrados do Cristianismo no *Guia Literário da Bíblia* (1997). A partir das análises literárias dos textos bíblicos elaboradas no *Guia*, podemos resgatar os primórdios da interface espiritual e religiosa da arte poética, que apresenta profusão no livro de Salmos. Esses poemas, orações em forma lírica, são riquíssimos em técnica composicional, marcada sobretudo por paralelismos e um arcabouço de imagens comuns à cultura judaica da antiguidade. Para Alter e Kermode, os salmos “ênfatisa[m] a fala/cântico como o dom especificamente humano para o reconhecimento da grandeza de Deus” (p. 280). É notório que, nos textos bíblicos, a conversa entre Deus e homem se dê, sobretudo, por meio da poesia.

Nesse sentido, Berdiaev (1984) também afirma que a natureza criativa da alma é o desejo de Deus, que espera que o ser humano *seja* e *crie*. Seria o texto poético, a criação da palavra a partir da *poiesis*, mais propenso para traçar uma ligação entre o material e o espiritual, entre o humano e o divino?

Ana Maria Lisboa de Mello (2002), ao explorar a estreita relação entre poesia e mito — o qual se entrelaça profundamente com a origem e a natureza das religiões —, acolhe o postulado de que “poesia é mitologia”, advogando que “[o] poema lírico, ao privilegiar as

imagens simbólicas, bem como as metafóricas, [...] provoca a ruptura com a linguagem cotidiana e, desse modo, instaura o ‘sagrado’” (Mello, 2002, pp. 48-49). Para a autora, ambos poesia e mito atuam como revelação para o ser humano:

O mito é uma expressão simbólica que trata de conhecimentos essenciais ao ser humano. Refere-se à essencialidade de sua vida, seu lugar no cosmos e suas formalizações culturais. Se a palavra mítica revela ao homem o sentido de seu estar-no-mundo, os mistérios que envolvem o existir, tendo na divindade o sustentáculo do enunciado, a palavra poética provém do interior do homem e nele tem ressonância, funcionando como recurso de auto-revelação (Mello, 2002, p. 53).

É um fator quase onipresente nas religiões de todo o mundo a estrutura mítica, a qual se apresenta desde as origens mais primordiais da literatura; é notória, logo, a intersecção entre a essência da palavra poética e a da palavra mítica. As crenças religiosas se estruturam, historicamente, a partir de narrativas mitológicas, que fornecem ao ser humano explicações para seus questionamentos inerentes à vida e ao universo. O *religare* e o *relegere* apresentam-se essencialmente por meio de mitos que são capazes de comunicar, a partir da linguagem, a essência formadora de comunidades, as quais, cada qual embasada em seus próprios mitos, partilham ritos, doutrinas e experiências religiosas.

Karl-Josef Kuschel, em sua obra *Os Escritores e as Escrituras* (1999), cunha o conceito de *teopoética*. Essa corrente sugere que a literatura seria um espaço singular de mediação da experiência religiosa, argumentando que é por meio da linguagem poética que a realidade se torna apreensível de forma mais profunda e autêntica. A partir de um estudo sobre romancistas alemães do século XX, Kuschel defende que a palavra poética é o espaço do falar sobre Deus conservando a referência ao divino, sem, contudo, perder a legitimidade estética e artística do discurso literário. Para o teórico, em cada autor, a abordagem de Deus assume contornos singulares, definidos por uma matriz espiritual profundamente pessoal:

formam-se nos escritores formas próprias de ser religioso, das quais as categorias clássicas não conseguem dar conta. Nem as categorias de integração a uma Igreja ou religião, nem as categorias da crítica moderna à religião são adequadas para apreender esse processo de fusão (Kuschel, 1999, p. 215).

Entendo, alinhando-me a Kuschel, que os contornos religiosos das obras poéticas de Cecília Meireles e de Emily Dickinson simultaneamente ultrapassam e transpassam as categorias das religiões institucionais que cada uma das poetisas experienciou em suas vidas. A partir de minha leitura, noto que o anseio pelo *religare* com Deus e pelo *relegere* do universo e da metafísica, assim como das leis, doutrinas e práticas religiosas é uma marca da poesia de ambas.

Kuschel sugere o método da analogia estrutural para a análise literária a partir da teopoética, por meio da identificação de correspondências e distinções entre o texto literário e a teologia — no caso, o autor refere-se ao Cristianismo, mas pretendemos buscar correlações com quaisquer matrizes religiosas que encontremos nos poemas de Meireles e de Dickinson, mesmo que não sejam explícitas; e, embora tracemos uma pequena reconstrução biográfica de ambas nesta pesquisa, não nos prenderemos a imaginar ou tentar definir pretensões específicas das autoras ao escrever. Justamente como Kuschel afirma:

Quem pensa segundo esse método constata também o que é contraditório nas obras literárias em relação à interpretação cristã da realidade, ou seja, o que é estranho à experiência cristã de Deus. Pois justamente quem consegue reconhecer e aceitar o outro como outro, o estranho como estranho, torna-se capaz diante da contradição, capaz de protestar e de delinear uma alternativa. Só assim a relação entre teologia e literatura se transforma em uma relação de tensão, diálogo e disputa acerca da verdade (ibidem, p. 222).

O método da analogia estrutural não será seguido à risca nesta dissertação, mas nos servirá como uma estrutura de referência para a análise literária com relação à religião. Acredito que a mobilização da teopoética será um aporte rico para este trabalho e para seu possível desenvolvimento futuro no doutorado, visto que poderá amplificar a dimensão da matéria religiosa na leitura de Cecília Meireles e Emily Dickinson.

2.2 Por que *sob o prisma* (da religião)?

Pensado literalmente, o objeto do prisma funciona como uma metáfora afortunada para a ideia que pretendo desenvolver neste trabalho. O prisma parte a luz, que, antes branca, passa a revelar todas as cores que já continha antes de atravessar esse objeto, mas que não eram visíveis sem a refração que o prisma lhe causaria. A luz contém todas as cores, mas, somente quando passa por refração, elas se revelam.

Analisar os poemas de Meireles e de Dickinson *sob o prisma* da religião significa que tentaremos observar cores que já estão ali, mas precisaremos de um prisma para que seja possível enxergá-las. Ao colocar esse prisma da religião sobre o papel no qual as palavras estão escritas, buscamos visualizar nuances que antes nos eram invisíveis, e compreender dimensões que não seriam percebidas se não mobilizássemos o aspecto religioso.

2.3 Por que Cecília Meireles?

Nesta seção, pretendo reunir dados de algumas das fontes mais relevantes quanto à literatura sobre a religião em Cecília Meireles, tanto em relação ao seu envolvimento com práticas religiosas ao longo de sua vida, quanto à presença de religião em sua obra poética.

Meu objetivo é, a partir da análise dessa bibliografia secundária, argumentar a favor de um estudo da poesia ceciliana sob o prisma da religião. Para isso, utilizarei sobretudo a grande contribuição da obra de Leila V. B. Gouvêa, tanto seu livro dedicado ao estudo pormenorizado da composição lírica de Meireles, *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles* (2008), quanto seu artigo que pensa especificamente as diversas influências religiosas na vida e na obra da poeta, *Cecília Meireles, Avatares de Espiritualidade* (2004), no qual Gouvêa traz excertos de conferências que Cecília proferiu acerca da relação entre poesia e religião.

A procura pelo etéreo já é um lugar bastante conhecido e explorado pelos leitores e estudiosos da poesia de Meireles. A fortuna crítica consolidada em torno de temas como o tempo, a transitoriedade, a morte e a subjetividade é prolífera sobre sua obra. Contudo, observa-se ainda uma lacuna significativa no que se refere a estudos sistemáticos que tomem a religiosidade como eixo estruturante da obra poética ceciliana. Constatei, ao longo de meu processo de pesquisa, que há, de fato, uma tendência a abordar a dimensão religiosa da poesia de Cecília Meireles a partir da sua ligação com o neossimbolismo, o que, embora relevante, não é capaz de esgotar a amplitude do diálogo que a poeta estabelece com múltiplas tradições religiosas ao longo de sua carreira literária.

Elementos biográficos estimularam sua perspectiva religiosa e, consequentemente, seu simbolismo poético. Pai, mãe e três irmãos de Cecília morreram na sua tenra infância, o que a confrontou com a morte e as ausências permanentes. Criada pela avó materna, Jacinta Garcia Benavides, de origem açoriana, Cecília a rememora em *Olhinhos de gato* (1939-40) como

senhora piedosa e mística que acendia velas aos santos e, em particular, ao tão açoriano Santo Cristo dos Milagres, sem entretanto deixar de questionar certas campanhas da igreja da paróquia, para as quais mesmo assim colaborava. ‘O poder divino não está em nada disso. Que importa, a Deus, ter mais ou menos uma igreja? O lugar de Deus é no coração das criaturas. Mas não se deve ir contra a fé de ninguém’, dizia a avó nas palavras memorizadas pela escritora’ (Meireles, 1983, p. 125)”, (Gouvêa, 2004, p. 125).

Esse pensamento da avó decerto influenciou a sensibilidade religiosa da poeta. Cecília aproximou-se muito de tal participação ambígua nas religiões, incorporando elementos e crenças distintos à sua poética sem que esses se eliminassem mutuamente. A busca por Deus nunca se deu de forma única ou por meio de uma via institucional apenas; parafraseando a avó, a poética de Cecília não enxergava o poder de Deus em mais ou menos uma igreja, mas “num pássaro morto”, como no poema “Santidade”; nos anseios pelo encontro com um Eleito que não é humano, mas transcendente, como em sua obra de juventude *Poema dos Poemas*; na “glória de ficar silencioso, sem pensar”, em *Cânticos*, que sugere a meditação e a presença

de espírito característica das religiões orientais. Os lugares onde a poeta encontrava Deus em seu canto poético eram descolados de dogmas institucionais; não eram, porém, isentos de participação nos atos religiosos diversos. De forma análoga à avó, criticava as campanhas da igreja, opondo-se ao seu projeto de educação religiosa, mas ainda assim participava delas, escrevendo *flos sanctorum* e oratórios, viajando a Israel, realizando estudos acadêmicos acerca da religião na poesia brasileira.

Essa agregação de religiosidades se faz presente desde a obra de juventude da poeta até a maturidade. Para Gouvêa (2004), Cecília Meireles buscou, desde *Poema dos poemas* (1923), uma de suas primeiras publicações, comunicar-se com Deus ou com o Absoluto. Nessa obra, pequeno conjunto de poemas dentro de um mesmo eixo, o eu poético persegue “a união amorosa com a divindade ou com o Eleito extraterreno” (Gouvêa, 2004, p. 124), que dialoga com diversos textos religiosos. Uma associação imediata é com duas fontes dos textos judaico-cristãos: o livro de Cântico dos Cânticos da Bíblia hebraica e a imagética neotestamentária quanto à figura de Jesus Cristo (possivelmente o Eleito) e à vida eterna que ele oferece a seus fiéis. Esse Eleito, um “Tu” iniciado em letra maiúscula e elevado ao divino, é invocado pela voz poética ao longo de todo o conjunto de poemas, em um cenário pós-morte que se inicia na vida terrena.

Para além das referências temáticas, a estrutura composicional de *Poema dos Poemas* remonta à voz da Amada no Cântico dos Cânticos. Enquanto a voz poética ceciliana compara sua própria alma a “fumaça de perfume / subindo em teu louvor”, para a Amada de Cânticos, “como o unguento derramado é o nome” de seu Amado. A imagética das oferendas em ambos os textos (*fumaça de perfume, unguento derramado*) é um dos elos que simbolizam a adoração do eu poético feminino por seu Eleito esperado. Além dessa referência judaico-cristã, Gouvêa (2004) também vincula *Poema dos Poemas* ao budismo, ao platonismo e à “poesia mística de língua espanhola; e sobretudo com a lírica de Santa Teresa e de São João da Cruz” (Gouvêa, 2004, p. 124). O uso de tradições místicas por Meireles, assim, não se reduz a uma influência temática nem a uma devoção específica.

Ao longo de sua vida, a poeta apresentou uma postura crítica diante das instituições religiosas, principalmente no que dizia respeito ao poder exercido pela Igreja Católica sobre a sociedade e, em especial, sobre a educação. É sabido que Meireles escreveu diversas crônicas como educadora em protesto contra o ensino religioso. Apesar de seu posicionamento laico sobre essas questões, jamais deixou de afirmar seu apreço pelos valores do cristianismo primitivo e pelo “maravilhoso cristão” (Gouvêa, 2004, p. 126). A poeta nutria admiração por místicas medievais como Santa Cecília, Santa Maria Egípcíaca e Santa Clara, às quais

dedicou livros inteiros de poemas. Há, assim, uma necessidade de analisar a religião em sua obra a partir das experiências espirituais, no sentido do *religare* e do *relegere*, do desejo de conectar-se com Deus e de reinterpretar a existência.

A poética de Cecília Meireles é tensionada também pela ausência e pela dúvida. Nas palavras de Leila Gouvêa, “Cecília interpela Deus enquanto Ser, Bem, Belo, Infinito e Verdade, mas esbarra reiteradamente nas fronteiras do inefável, não obtendo respostas” (Gouvêa, 2004, p. 125). Essa falta de respostas é um ponto central para a sua poesia, como nos versos do Epigrama nº 3 de Viagem “nós, humanos, choramos / só da incerteza da ressurreição”, atravessados pela angústia humana de não saber nosso destino, de buscar por Deus e por uma vida além da terrena, mas sem de fato alcançar certeza alguma. Cecília demonstra aqui proximidade da poesia de Emily Dickinson, com suas recorrentes perguntas sobre a imortalidade, conforme veremos nos próximos capítulos.

Meireles foi pessoalmente instigada pelo estudo de diferentes religiões, e sua poética foi regada por esse conhecimento tanto místico quanto filosófico sobre as religiosidades que a tocaram. A autora realizou uma pesquisa compartilhada na conferência “A Bíblia da Poesia Brasileira”, no Centro Cultural Brasil-Israel (s./d.). Nela, a poeta “resgata temas bíblicos desde Gregório de Mattos, passando por Gonçalves Dias, Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e chegando a Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Murilo Mendes, entre outros. E ainda dois mencionados planos — que ficaram irrealizados — de escrever um Oratório do Apóstolo São Paulo e sobre a vida do Cristo” (Gouvêa, 2004, p. 126). Interessa-me muito que Meireles tenha realizado esse tipo de estudo, pois revela um movimento na autora semelhante ao meu próprio no realizar deste trabalho, o de recuperar referências aos textos sagrados na poesia dos últimos séculos.

Além dessa conferência, Cecília Meireles também apresentou em 1963, na Associação Brasileira de Imprensa, “Religião e poesia”, mais uma amostra das reflexões teóricas da própria autora acerca da estreita relação entre essas duas esferas. De acordo com Gouvêa (2004), Meireles explora a centralidade das composições poéticas dos Salmos para as práticas de louvor e de oração judaico-cristãs, o histórico da literatura da igreja, desde Prudêncio no século IV, como marco inaugural da poesia cristã, até os primeiros tempos da própria literatura brasileira, com José de Anchieta. A argumentação que a poeta faz nessa conferência é a de relacionar poesia e religião em um horizonte histórico contínuo. Nessa perspectiva, a interlocução entre a palavra poética e a palavra religiosa não aparece como fenômeno ocasional, mas como um traço constitutivo de longa duração. A autora sustenta ainda que a poesia dita profana frequentemente recorre a matrizes religiosas porque, em períodos

anteriores, o poeta era concebido como figura dotada de inspiração divina, próxima do profeta ou do oráculo. Desse ponto decorre a ideia de poesia como ponto de contato entre o humano e o transcendente.

Dentro do tempo de meu mestrado, não consegui ter acesso ao texto de nenhuma das duas conferências na íntegra; não obstante, Leila Gouvêa presenteia-nos em seu artigo com alguns trechos dessa última, dentre os quais destaco a seguinte reflexão de Cecília:

Por uma palavra de um poema, por um som, já nem por uma ideia ou sentimento, muita coisa na terra se pode modificar. Nesse ponto é que se sente a força divina que há no mistério da poesia. Ela pode modificar as criaturas. Não tanto pelos temas e pelas intenções deliberadas. Por isso, não há decerto poder religioso no poema religioso. O poder religioso é o da religião. Mas há um poder poético, na poesia, equivalente, em sua órbita profana – e consideradas as devidas instâncias –, ao poder religioso. Mas apenas como poder poético. [...] Eu me pergunto se a poesia, se esse mistério que nem o poeta explica não nos aproxima da religião em geral, e até do Cristo, em particular; se por ela não avistamos o nosso destino, a nossa esperança, não conhecemos a nossa fraqueza e não esperamos a nossa ressurreição. Pergunto-me se não é de natureza sagrada essa indefinível chama que a Poesia dificilmente revela, mas está destinada a conter. Se esse não será, na verdade, o sentido de todas as artes. Se não há mensagens espalhadas em imensos estilos para atingir longínquos objetivos. Se não é um jogo de Deus esse renovar constante de meios para cada um procurar o seu fim. (Meireles, 1953, apud Gouvêa, 2004, p. 130).

Nessas riquíssimas palavras, Cecília Meireles sugere que o mistério poético é irreduzível à explicação racional, inclusive para o próprio poeta. A poesia aparece, assim, como espaço em que o humano se confronta com seus limites e com a consciência da fragilidade, ao mesmo tempo que reconcilia-se com a esperança de uma eternidade ou transcendência, aproximando-se do *religio* nos termos de Agostinho e de Cícero. Nesse horizonte, a poesia é, para Meireles, como o acender de uma chama sagrada, que ilumina o ser humano incessantemente em direção a seu fim último: a reconexão com Deus.

Nessa busca incansável pelo divino, Cecília realizou diversas viagens (em grande parte narradas em suas *Crônicas de Viagem*) a terras do Oriente, onde embrenhou-se pelas religiosidades locais. Escreveu o pequeno livro “Eternidade de Israel” (1959), editado também pelo Centro Cultural Brasil-Israel, no qual demonstra, mais uma vez, profundo conhecimento bíblico e reverência ao Deus judaico-cristão. Ao andar pela Terra Santa, a poeta narra sentir o quanto a tradição da Bíblia se manifestava invisivelmente como o alicerce que sustentava o povo daquele lugar:

E assim, sob tão variados aspectos que se pode sentir como a Bíblia é uma fonte de eternidade; traspassados pela sua essência, puderam os judeus

continuar unidos, na longa ausência da Diáspora: por onde quer que estivessem podiam dialogar com Deus, através dessas palavras milenares. Nesse diálogo, todos se encontravam, sem jamais se terem conhecido. E chegados agora a Israel, todos se entendem, por essa linguagem comum, essa linguagem da alma, que nenhuma Babel destruiu, e a que todos continuam a obedecer, mesmo quando não ponham nisso especial empenho. A sede de justiça, que tanto inspirava Isaías é igualmente sentida pelo ortodoxo e pelo ateu. Ambos esperam uma felicidade messiânica, embora por diferentes caminhos. E tudo, na paisagem, obriga à recordação da Eternidade: os lugares por onde Deus conversou com seu povo, com seus patriarcas, com seus profetas – Jerusalém, Sião, Beer-Sheva, Carmelo, Sodoma... (p. 7).

Cecília elabora uma compreensão da Bíblia como uma estrutura simbólica totalizante, capaz de articular linguagem, ética, memória e esperança, oferecendo à poesia e à cultura um modelo de permanência frente à precariedade da experiência humana. A autora reitera, ainda, a influência desse texto sagrado para a literatura:

episódios e figuras antigas reaparecem dentro de técnicas novas e com outras interpretações, na obra dos escritores contemporâneos. Todas as heranças bíblicas podem ser encontradas em histórias, poemas e dramas. São os primeiros tempos do Gênese, os pecados de Caim, as aventuras do Filho Pródigo, Isaac e Saul, Jeremias e Isaías... (Meireles, 1959, p. 29).

É interessante, também, que a visita da autora em 1958 tenha resultado em colaboração literária entre Brasil e Israel. A Biblioteca Nacional de Israel possui até hoje em seu acervo traduções da obra de Cecília Meireles e registros das conferências proferidas pela autora naquele Estado (Zepp, 2021, p. 148).

O interesse da autora pelo Oriente não se resumiu a Israel, contudo. Despertada ainda na adolescência pela obra de Rabindranath Tagore, Meireles também se enveredou pelo hinduísmo, sobretudo pela filosofia de Gandhi; pelo budismo e, de certa forma, como exploro na análise do poema “Participação”, pelo islamismo. A religiosidade oriental de Meireles é bastante estudada também pela literatura secundária, principalmente por Dilip Loundo, Ana Maria Lisboa de Mello e Rosana Rodrigues da Silva, autores que mobilizo em minhas leituras mais detalhadas dos versos de Cecília, em seção posterior.

Cecília interessou-se ainda pelas religiões de matriz africana, demonstrado sobretudo na sua obra *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo*, conferência e exposição da coletânea de aquarelas da poeta produzidas entre 1926-1934 como um retrato do carnaval baiano. Esse trânsito entre matrizes religiosas e filosóficas distintas reforça a pertinência de um estudo que compreenda a religiosidade em Cecília Meireles como fonte que alimenta sua poesia.

Não busco, portanto, reduzir a poesia cecilianiana a seus temas religiosos explícitos, mas investigar a dimensão da religião em sua obra como estrutura de experiência estética. Como

afirma a própria poeta, a poesia pode abrir “uma claridade sobre a vida, o mundo, a morte, Deus” a partir da força misteriosa da palavra (Gouvêa, 2004, p. 130). Pretendo, assim, realizar uma leitura que considere a obra poética de Cecília Meireles como um espaço privilegiado de diálogo entre poesia e religiões, entendido em sua complexidade histórica, simbólica e existencial. Ao investigar tal relação, esta dissertação pretende contribuir para o aprofundamento da crítica ceciliana e para uma compreensão mais ampla das formas modernas de experiência da religião na poesia.

2.4 Por que Emily Dickinson?

Nesta seção, pretendo realizar uma breve reconstrução do contexto histórico em que viveu Emily Dickinson, no que diz respeito às práticas religiosas nas quais esteve envolvida, além de uma enxuta revisão bibliográfica da literatura secundária acerca da presença da religião na obra da poeta. A biografia de Richard Sewall, *The Life of Emily Dickinson* (1974), diversos artigos de Jane Eberwein, a gramática da poesia de Dickinson escrita por Christianne Miller e a análise histórica de W. Clark Gilpin são algumas das referências que embasam minha construção argumentativa. Todos os textos de aporte teórico desta seção foram escritos originalmente em língua inglesa; as citações diretas, portanto, são traduções feitas por mim, e ofereço os trechos originais em notas de rodapé.

Há muito que se possa dizer sobre a relação entre Emily Dickinson e religião. O contexto em que a poeta viveu, na cidade de Amherst dos meados dos anos 1800, foi palco de um dos avivamentos do cristianismo protestante calvinista, comuns em sua época nos Estados Unidos. Seu extenso volume de cartas revela diversas conversas com amigos próximos em que a autora discute suas opiniões sobre fé, práticas rituais da igreja, conversão e questões teológicas. Mas como seus poemas dialogam com essa religião cristã? Qual é a representação que Dickinson faz dos textos e imagens bíblicos, tão presentes em seus versos? E de que modo a leitura hermenêutica de sua poesia a partir dessas perguntas pode levar-nos a uma interpretação mais acurada da poética dickinsoniana?

Por um lado, temos uma autora que conhecia a Bíblia muito bem e demonstra dominar o saber teológico e doutrinário em seus poemas. Por outro, sabemos que ela mantinha ressalvas quanto à vida congregacional e que divergia dos costumes religiosos de sua família, e que não era membro da igreja. Esses dois lados coexistem em Dickinson de forma conflituosa e quase paradoxal, mas não se anulam. Desejo, aqui, estudar essas questões a partir de seus poemas, primariamente, mas também com o apoio de suas cartas e da literatura secundária e biográfica.

A vida de Emily Dickinson foi marcada pela forte presença da religião institucional, no caso, do cristianismo evangélico avivalista, movimento de maior força na New England do século XIX, derivado do puritanismo predominante nos primeiros séculos de dominação inglesa em terras americanas. A família Dickinson migrou para Amherst em 1630, dois séculos antes do nascimento de Emily. Ao longo dos anos, foi uma das principais patrocinadoras da Primeira Igreja Congregacional de Amherst, da qual também foram membros fundadores (Sewall, 1974), o que lhes construiu grande influência na cidade. Eberwein (2022) conta que o avô de Emily, Samuel Fowler Dickinson, chegou a investir tanto na Amherst Academy e no Amherst College, — que atuavam como extensões doutrinárias da igreja — que “deixou sua família quase falida, mas ainda orgulhosa” (p. 38), visto que, no contexto avivalista da New England do século XIX, “[o] fervor evangélico se estendia além do culto, chegando à educação, e a igreja se destacava por seus generosos compromissos com a fundação e a manutenção das principais instituições educacionais da cidade”⁴ (idem, *ibidem*).

A tradição dos Dickinsons com relação à igreja era tão grande que se tratava de parte indissociável da vida da poeta:

Dickinson esteve imersa, do nascimento à morte, em um ambiente centralizado por essa instituição que estruturava grande parte da vida social, cultural e econômica de Amherst. A poeta respondeu a seu foco bíblico, seus sermões, seus hinos e até mesmo seus cultos de avivamento com sentimentos ambivalentes, mas não com indiferença. Ser um Dickinson em Amherst significava pertencer àquela igreja⁵ (Eberwein, 2022, p. 36).

Dessa forma, a presença inescapável da cultura congregacional na vida de Emily Dickinson se tornaria, inevitavelmente, frutífera em sua criação literária — tanto poética quanto epistolar. Como Eberwein bem pontua acima, o conhecimento osmótico das escrituras, da pregação pastoral, dos cânticos e de todas as práticas litúrgicas comuns à igreja nova-inglesa daquele século não formaram meros hábitos cotidianos de culto religioso para Dickinson, mas inspiraram-na a respostas, as quais lemos em sua obra: interiormente conflituosas, ambíguas e reflexivas.

⁴ “Evangelical fervor extended beyond worship to education, and the church distinguished itself by generous commitments to founding and sustaining the town's chief educational institutions: Amherst Academy and Amherst College. Samuel Fowler Dickinson's leadership left his family nearly bankrupt but still proud, and Austin's tribute to this grandfather for the church's centennial probably sums up the family's view of his motivations”, no original (Eberwein, 2022, p. 38).

⁵ “Dickinson lived from birth to death embedded in an environment emanating from this institution that structured much of Amherst's social, cultural, and economic life. She responded to its biblical focus, sermons, hymns, and even its revivals with mixed feelings but not indifference. To be a Dickinson in Amherst was to belong to that church”, no original (Eberwein, 2022, p. 36).

O conhecimento bíblico era cultivado de forma estrutural em Amherst. A Bíblia era um texto de uso primário e obrigatório nas escolas, e a familiaridade com as escrituras era “uma parte tão presente na vida comum quanto a alimentação, e, para alguns, tão necessária quanto” (Miller, 1987, p. 132). Nesse cenário, “as Escrituras eram uma língua comum”, a qual Dickinson dominava com maestria, tanto “por motivos culturais e familiares, assim como por suas próprias inclinações espirituais e estéticas” (idem, p. 133).

De modo geral, a doutrina seguida pela Primeira Igreja Congregacional de Amherst e, conseqüentemente, ensinada nas suas instituições educacionais, seguia uma teologia reformada, mais próxima dos princípios calvinistas. O calvinismo se estabeleceu historicamente como uma denominação protestante cuja doutrina se baseia nas *Institutas da Religião Cristã* de João Calvino (publicadas pela primeira vez em 1536), que defendem, entre outros pontos principais: a depravação total da humanidade; a eleição incondicional de Deus daqueles que deseja salvar, resultado de seu amor e não das obras humanas; a expiação limitada do sacrifício de Jesus Cristo, apenas pelos que haviam sido predestinados à salvação; a graça irresistível de Deus, que leva todos os chamados por ele a o aceitarem; e a perseverança dos santos, ou seja, a permanência dos eleitos na fé. Dessa forma, a Primeira Igreja de Amherst seguia princípios para validar a membresia de quem a quisesse:

Nem na fundação da igreja nem durante a juventude de Dickinson a filiação era automática. A característica distintiva do Congregacionalismo da Nova Inglaterra era a tentativa de limitar a filiação a santos visíveis: pessoas que demonstrassem conversão de um estado pecaminoso de natureza para um estado de graça esperançosa. Do ponto de vista doutrinário, os membros professavam a crença na bondade absoluta de Deus, na condição incorrigivelmente pecaminosa do homem até ser transformado pela graça e no sacrifício redentor de Cristo. Assim como os calvinistas ingleses, os fundadores da Nova Inglaterra ficaram conhecidos como puritanos devido ao seu compromisso em purificar a igreja de estruturas hierárquicas, rituais litúrgicos e todos os sacramentos além do batismo e da Ceia do Senhor⁶ (Eberwein, 2022, p. 37).

Era fundamental, portanto, que a congregação pudesse publicamente atestar que aquilo que alguém confessou com a boca para a salvação, e que creu com o coração para a justiça⁷, era comprovável por frutos visíveis da conversão na vida dessa pessoa. Dessa forma, na

⁶ “Neither at the church's foundation nor during Dickinson's youth was membership automatic. The distinctive feature of New England Congregationalism was its attempt to limit membership to visible saints: persons providing evidence of conversion from a sinful state of nature to one of hopeful grace. Doctrinally, members professed belief in God's absolute goodness, man's incorrigibly sinful condition until transformed by grace, and Christ's redemptive sacrifice. Like English Calvinists, New England's founders became known as Puritans because of their commitment to purify the church of hierarchical structures, liturgical rituals, and all sacraments beyond baptism and the Lord's Supper”, no original, Eberwein, 2022, p. 37).

⁷ Como afirmado pelo apóstolo Paulo na Carta aos Romanos, 10:10.

geração de Emily Dickinson, cada um de seus irmãos deveria fazer uma escolha por tornar-se membro da igreja, a qual Lavinia e Austin Dickinson fizeram — apesar das dúvidas que Austin compartilhava frequentemente em suas cartas com Emily (Eberwein, 2022).

Essas decisões pela conversão começaram a tornar-se cada vez mais frequentes durante o período de infância e juventude Dickinson por conta das “ondas de avivamento religioso [que] varreram New England e Amherst” (Miller, 1987, p. 132). Richard Sewall, em sua clássica biografia de Emily Dickinson, chega a afirmar que houve ao menos oito avivamentos na igreja e no colégio de Amherst entre 1840 e 1862 (Sewall, 1974, p. 24). Segundo Miller (1987), eventualmente, “toda a sua família e seus amigos próximos acabaram se filiando à igreja”⁸ (ibidem).

Em seu último ano de estudos, Dickinson ingressou no Mount Holyoke Feminine Seminary, onde estudou por dez meses. Os apelos para a conversão ao cristianismo eram frequentes nesse contexto, e cultos cheios de carga emocional aconteciam semanalmente na instituição e na própria Primeira Igreja Congregacional de Amherst (Miller, 1987). A pressão para se tornar oficialmente cristã e membro da igreja era enorme, mas Dickinson, assim como uma pequena minoria das estudantes do seminário Mount Holyoke, se recusava a ceder (Miller, 1987).

Pelos registros históricos tanto por parte da documentação da igreja, quanto da obra epistolar de Emily, sabemos que ela nunca de fato se aplicou à membresia; tampouco confessou uma conversão nos moldes em que lhe era proposta (Eberwein, 2004). Esse fato, contudo, não indica de forma alguma que a poeta não nutrisse questionamentos de ordem teológica ou suas próprias elaborações quanto à veracidade da Bíblia, à salvação, à imortalidade e à essência do que chamamos *religião* neste trabalho, ou seja, a tentativa de reconexão do humano com Deus e da releitura das práticas religiosas.

Um foco de conflito para a poeta com a religião cristã era a sua dificuldade em lidar com alguns dos pontos centrais do calvinismo. Richard Sewall (1974) defende que Dickinson tinha problemas em aceitar a doutrina do pecado inato. Eberwein argumenta que a recusa de Dickinson em se render à conversão estava ligada, em parte, a uma falta de aceitação da pecaminosidade humana em si própria e, por consequência, à falta de arrependimento:

Uma razão pela qual Emily Dickinson se mostrou resistente às pressões de conversão foi que, além de criticar a retórica do púlpito (muitas vezes para efeito cômico), seus escritos revelam pouca consciência do pecado; ela

⁸ “Waves of religious revivalism swept New England and Amherst during Dickinson’s girlhood and youth, and all her family and close friends eventually joined the church”, no original (Miller, 1987, p. 132).

parece nunca ter aceitado a premissa fundamental da queda. Quando se recriminava por mau comportamento, geralmente era para lamentar as falhas em ‘aproveitar a oportunidade’ de tempo livre, e sua maneira típica de aproveitar essa oportunidade era escrever [...]. O que a movia à religião, portanto, era a esperança de encontrar imortalidade em vez de perdão⁹ (Eberwein, 2004, p. 78, tradução minha).

É controverso que Eberwein apresente a importante informação de que Emily Dickinson não era movida à religião pela busca de um perdão, mas, logo em seguida, limite enormemente o movimento da poeta como a esperança de encontrar a imortalidade. Uma poeta que olhou a morte de frente, como mostra o poema “I died for Beauty” (e que, justamente, contempla morrer pela Beleza), que entendeu a riqueza e a grandeza da morte, estaria, com sua poesia tensa, inquisitiva, corajosa e desassombrada, atrás apenas da imortalidade? Essa constatação parece-nos um pouco rasa diante da complexidade da obra dickinsoniana. Por que ela não poderia ter-se inclinado a fazer o curso e trazer Deus para a sua poética, justamente por sentir que as religiões não supriam a sua necessidade de convívio com o sagrado e nenhuma satisfazia as suas indagações?

Todo esse contexto, portanto, representa o solo e as condições perfeitas para a germinação de uma poética que expressa religião. O que mais nos interessa, portanto, é a forma como essa religião difusa e conturbada se apresenta na poesia de Emily Dickinson, marcada pela concisão verbal, pela densidade imagética e pela fragmentação. A Bíblia King James, livro mais citado por Dickinson em seus poemas — só as citações diretas do Antigo Testamento são 55 e do Novo Testamento, 124, segundo a estimativa de Jennifer Leader (2022, p. 480), sem contar as referências indiretas a temas bíblicos — inspirou sua criação literária de forma tão profunda que muitos de seus versos se assemelhavam à composicionalidade típica da tradição da poesia hebraica e aos hinos entoados na igreja, sobretudo os compostos por Isaac Watts (Miller, 1987):

A linguagem da Bíblia é caracteristicamente conjuntiva, altamente econômica e frequentemente organizada em conjuntos paralelos ou pares binários, variados em termos temáticos, sintáticos e lexicais. James Kugel descreve a frase bíblica como “altamente paralelística... geralmente consistindo de duas cláusulas, cada cláusula reduzida a um mínimo de três ou quatro palavras principais.” [...] A extrema compressão dos poemas de Dickinson e a do texto bíblico são surpreendentemente semelhantes. Em ambos os casos, a compressão decorre do uso frequente de elipse, estruturas

⁹ “One reason why Emily Dickinson proved resistant to conversion pressures was that, aside from picking up pulpit rhetoric (often for comic effect), her writings reveal little consciousness of sin; she seems never to have accepted the fundamental premise of the fall. When she reproached herself for misbehavior, it was usually to lament failures to ‘improve the opportunity’ of free time, and her typical way of improving such opportunity was to write [...]. What drew her to religion, therefore, was hope for immortality rather than for forgiveness”, no original (Eberwein, 2004, p. 78).

sintáticas paralelas e curtas ligadas parataticamente ou por conjunção simples e aposição¹⁰ (idem, pp. 133-134).

Discutirei mais a fundo a similaridade entre a linguagem bíblica e os poemas de Dickinson, ambos marcados por paralelismo, parataxe e concisão, na seção em que analiso cinco de seus poemas individualmente. É notório que Dickinson estabelecia diálogo claro com suas referências de composição, métrica e estilo, de forma que qualquer de seus correspondentes, os quais partilhavam do mesmo repertório religioso, poderiam reconhecer a intertextualidade de suas palavras (Gilpin, 2015).

Coadunamos com Eberwein (2004) ao afirmar que

se pode argumentar o que se quiser sobre as crenças ou descrenças de Dickinson a partir da seleção isolada de poemas, cartas ou até mesmo versos, mas a única forma de ter de fato uma compreensão acurada de sua fé é buscando padrões que se repetem a longo prazo em suas referências religiosas. Apesar das variações no tom e na imagética, a religião permaneceu sendo uma preocupação central para Dickinson desde seu primeiro [poema] [...] até sua última carta.¹¹ (Eberwein, 2004, p. 70).

Podemos ler o que quisermos, mas sabemos que para Dickinson, havia sempre um conflito com Deus, o qual talvez fosse possível de se *viver*, mesmo que não o fosse para a maioria de Amherst. O conflito é o central na obra de Dickinson. Ela questiona, se coloca, fala sobre seus desejos terrenos e seu anseio pela reconexão com o divino. Mas entende que existe ainda a grandeza em um Deus, do qual ora deseja aproximação, ora considera-o ausente.

2.5 Que matéria (poética) colocar sob esse prisma?

Devido ao ineditismo deste estudo conjunto e ao grande volume de poesia que compõe a obra poética de cada uma das autoras, meu objetivo no mestrado foi o de dar início a este estudo conjunto de Cecília Meireles e Emily Dickinson a partir de uma análise das diferentes influências religiosas formais e temáticas em seus poemas. Minha dissertação tem como objeto de estudo nos textos literários a presença da religião como *religare* e *relegere*,

¹⁰ “The language of the Bible is characteristically conjunctive, highly economical and often organized in parallel sets or binary pairs, variously thematic, syntactic, and lexical. James Kugel describes the biblical sentence as “highly parallelistic... usually consisting of two clauses, each clause stripped to a minimum of three or four major words. [...] The extreme compression of Dickinson’s poems and that of biblical text are strikingly similar. In both cases the compression stems from frequent use of ellipsis, parallel and short syntactic structures linked paratactically or by simple conjunction, and apposition”, no original (Miller, 1987, p. 134).

¹¹ “One can make whatever case one wants about Dickinson’s beliefs or disbelief by selecting individual poems, letters, or even lines, but the way to reach insight is to look for long-term patterns in her religious references. Despite variations in tone and imagery, religion remained a centering concern for Dickinson from her first valentine with its comic references to Eden (Fr 1) to her last letter: ‘Little Cousins, / Called back. / Emily’ (L 1046)”, no original (Eberwein, 2004, p. 70).

respeitando os diálogos múltiplos que sejam estabelecidos com as diferentes tradições religiosas que tocaram a obra das duas poetisas.

A seleção do corpus de poemas utilizados para a pesquisa se inicia com uma busca do léxico relativo à(s) figura(s) de Deus como um ponto de partida. A decisão de fazer uma busca lexical não exclui o repertório poético que, pela própria natureza da linguagem e da arte poética, traz à tona o religioso, mas funciona como uma estratégia de recorte diante da obra gigantesca de cada uma das duas (de Cecília Meireles, 27 livros de poemas publicados em vida, além da publicação póstuma de *Cânticos*, e Emily Dickinson, por volta de 1800 poemas, dos quais apenas cerca de dez foram publicados em vida). Eleger apenas uma publicação de Meireles ou uma das “séries” de Dickinson (que, note-se, foi uma escolha editorial de Thomas Higginson e Mabel Todd, os primeiros a publicar a obra após a morte da autora, e não uma catalogação da própria Dickinson) não nos pareceu um caminho tão frutífero quanto a seleção de poemas avulsos, pois nos restringiríamos a um volume específico em vez de tentar abarcar de forma mais ampla o conjunto vida e obra de cada uma das poetisas a fim de investigar como a religião — o *religare* e o *relegere* — motivou sua produção literária.

A leitura das obras das duas poetisas será o ponto de partida para os processos de análise desta pesquisa, visto que não utilizaremos o texto literário apenas como pretexto para as indagações teóricas. As análises serão elaboradas com base no conteúdo poético, enquanto o suporte teórico será utilizado para expandir e aprofundar as questões apresentadas pela poesia de Cecília Meireles e Emily Dickinson, sem comprimi-las em um sistema analítico predefinido, o que impediria uma interpretação verdadeiramente crítica e enriquecedora. Assim, a pesquisa se fundamentará no texto literário, ao qual daremos protagonismo.

3. Religando e relendo Meireles e Dickinson

3.1 “Conversamos entre as paredes”: investigando a ligação entre as duas poetisas

Dito isso, é possível reconstruir uma aproximação factual entre as duas poetisas a partir de um poema de Emily Dickinson, *I died for Beauty*, o qual foi traduzido por Cecília Meireles em 1957 (*Morri pela beleza*):

I died for Beauty — but was scarce
Adjusted in the Tomb
When One who died for Truth, was lain
In an adjoining Room —

He questioned softly “Why I failed”?
 “For Beauty”, I replied —
 “And I – for Truth – Themselves are One —
 We Brethren are”, He said —

And so, as Kinsmen, met a Night —
 We talked between the Rooms —
 Until the Moss had reached our lips —
 And covered up — Our names

Emily Dickinson (J449, F448)¹²

Morri pela beleza, e ainda não estava
 Meu corpo à tumba acostumado
 Quando alguém que morreu pela verdade
 Foi posto do outro lado.

Brandamente indagou: “Por quem morreste?”
 “Pela beleza” disse. “Pois
 Eu, foi pela verdade. Ambas são o mesmo.
 Somos irmãos, os dois”.

E assim, parentes de noite encontrados,
 Conversamos entre as paredes,
 Até que o musgo nos chegasse aos lábios
 Nossos nomes cerrando em suas redes.

Cecília Meireles (1954)

De acordo com levantamento feito pelo Departamento de Letras Modernas do Instituto de Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), divulgado em página dedicada a Emily Dickinson¹³, “I died for beauty” é o poema dickinsoniano mais traduzido para o português, com 21 traduções publicadas. Cronologicamente, a tradução de Cecília Meireles é a segunda, de 1954, posterior apenas à de Manuel Bandeira, de 1943. Podemos especular o que teria levado Cecília Meireles a traduzir Emily Dickinson e por que esse poema em específico teria sido escolhido. A tônica da morte, que permeia toda a construção imagética e narrativa do poema, pode sugerir, talvez, uma certa identificação de Cecília com

¹² Todos os poemas de Emily Dickinson neste trabalho aparecem numerados tanto de acordo com a catalogação feita por Thomas Johnson (1955), indicadas pela inicial “J”, quanto com a de R. W. Franklin (1998), indicadas pela inicial “F”. Ambas são consideradas as melhores edições do trabalho de Dickinson e, portanto, utilizadas por padrão para a numeração de seus poemas.

¹³ De onde foram retiradas as traduções de Meireles, Manuel Bandeira e Augusto de Campos dispostas nesta seção. Disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/>. Acesso em 18 jan. 2026.

o texto dickinsoniano, por se tratar de um tema comum à obra de ambas as poetisas.

Diana Fuss (2013), em uma minuciosa análise sobre a poética da morte na modernidade reunida em seu livro *Dying Modern*, afirma que “[t]alvez nenhum escritor tenha escrito mais poemas sobre cadáveres do que Emily Dickinson, que usou o gênero para testemunhar o princípio central do Cristianismo: ou seja, que através da morte e ressurreição de Cristo, a própria morte passou” (p. 50). A atribuição do interesse pela escrita sobre o corpo morto ao tema religioso parece certa diante da centralidade do motivo *religio* na obra de Dickinson; não necessariamente, porém, para testemunhar a martirização de Cristo como uma profissão de fé. O desejo de inquirir, compreender e questionar a mortalidade do corpo — separada da mortalidade da alma, como o poema sugere — parece-me mais provável.

Os valores da “beleza” e da “verdade” — no original *Beauty* e *Truth*, com letras maiúsculas —, fundamentalmente relacionados à doutrina cristã, são evocados como motivos para um sacrifício martirial: enquanto o eu-lírico afirma “morri *pela* beleza”, *One* — “alguém”, na tradução de Cecília — “morreu *pela* verdade”. A alusão a tais virtudes já seria o suficiente para provocar reflexões acerca do cunho teológico do poema de Dickinson, da percepção da beleza e da verdade como um único valor (*Themselves are One*; “Ambas são o mesmo”). O uso que Dickinson faz de *Themselves*, no singular, em vez do mais apropriado *themselves* (pronome reflexivo da terceira pessoa do plural), aproxima inextricavelmente a Beleza e a Verdade, poeticamente provando a sua unidade e identidade, além de, justamente pela raridade, atrair grande atenção sobre a palavra. A conjuminação da Beleza e da Verdade, intensificada por outros recursos mobilizados pelo poema, “entifica-se”, de alguma maneira.

A poeta cria, logo em seguida, um efeito irônico ao evocar o “musgo” que cobre “os lábios” daqueles que se entregaram ao martírio; embora os ideais pelos quais tenham morrido fossem altos e puros, a morte não os poupou de serem esquecidos, nem seus corpos de sofrerem decomposição: *And covered up – Our names*. Há uma carga de espiritualidade e elevação da morte que é, em um segundo momento, trazida ao plano material e efêmero. Contrapõem-se a sublimidade de uma morte pela beleza e pela verdade e a dura e mundana putrefação daqueles que morrem. Diretamente relacionado à religiosidade, podemos pensar que o poema sugere uma reflexão metafísica e religiosa relativa ao significado da vida, da morte e da relevância factual das virtudes frente à visceralidade da morte física.

A tradução de Cecília Meireles, por sua vez, afasta-se mais claramente do desenho formal dickinsoniano. Ao eliminar os travessões e optar por uma pontuação contínua, Cecília reorganiza o poema em um fluxo discursivo mais linear e harmonioso. Essa escolha atenua a

sensação de suspensão e de hesitação características da obra de Dickinson, que contribui para a percepção de um estado intermediário entre vida e morte. Além disso, Cecília opta por rimas soantes alternadas (“acostumado” / “lado”, que também ecoa na terceira estrofe em “encontrados”; “Pois” / “dois”; “paredes” / “redes”), criando uma sonoridade mais fluida do que as rimas toantes mais discretas e tensionadas de Dickinson.

Uma breve leitura comparativa entre a tradução de Cecília Meireles e as de Manuel Bandeira (1943) e Augusto de Campos (2008) permite observar como escolhas formais específicas — especialmente pontuação, ritmo e construção do diálogo — interferem diretamente na tematização da experiência religiosa e da condição pós-morte encenada no poema.

Morri pela beleza, mas apenas estava
Acomodada em meu túmulo,
Alguém que morrera pela verdade
Era depositado no carneiro contíguo.

Perguntou-me baixinho o que me matara:
– A beleza, respondi.
– A mim, a verdade – é a mesma coisa,
Somos irmãos.

E assim, como parentes que uma noite se encontram,
Conversamos de jazigo a jazigo,
Até que o musgo alcançou os nossos lábios
E cobriu os nossos nomes.

Manuel Bandeira (1943)

Morri pela Beleza – e assim que no Jazigo
Meu Corpo foi fechado,
Um outro Morto foi depositado
Num Túmulo contíguo –

“Por que morreu”? murmurou sua voz.
“Pela Beleza” – retruquei –
“Pois eu – pela Verdade – É o Mesmo. Nós
Somos Irmãos. É uma só lei” –

E assim Parentes pela Noite, sábios –
Conversamos a Sós –
Até que o Musgo encobriu nossos lábios –
E – nomes – logo após –

Augusto de Campos (2008)

No original de Dickinson, a estrutura em balada sugere um ritmo aparentemente simples que contrasta com a fragmentação do texto, refletida na complexidade filosófica dos versos. Como observa Diana Fuss (2013), os poemas religiosos sobre cadáveres do século XIX exploram justamente a possibilidade de um estado transitório entre vida e ressurreição, no qual corpo e alma permanecem juntos no túmulo, dotados ainda de consciência e voz. Essa condição liminar é formalmente construída por Dickinson por meio do diálogo entre esses dois cadáveres em uma estrutura de quebra sintática marcada pelos travessões e por um ritmo que oscila entre fluidez e interrupção.

A tradução de Augusto de Campos é a que mais radicalmente preserva esses traços formais. O uso sistemático dos travessões, a manutenção das maiúsculas em “Beleza”, “Verdade”, “Morto”, “Corpo”, “Jazigo” e “Túmulo”, bem como a fragmentação visual do verso, reproduzem o teor místico do original. O cadáver que fala, em Augusto, mantém uma presença inquieta, quase performática, coerente com o que Fuss descreve como os “cadáveres rabugentos de Dickinson”, os quais “raramente têm pressa de entrar no paraíso. Esses mortos deslocados se encontram exilados tanto da vida quanto da morte, sem lar nem em cima nem embaixo” (Fuss, 2013, p. 52). A expressão “Conversamos a Sós”, embora menos literal que *We talked between the Rooms*, reforça o isolamento desses mortos (Fuss, 2013, p. 52).

Já Manuel Bandeira preserva a estrutura estrófica e parte da cadência do poema, mas opta por uma sintaxe mais regular e por uma pontuação menos fragmentada. O diálogo é introduzido de forma mais narrativa — “Perguntou-me baixinho o que me matara” —, o que suaviza o efeito de estranhamento produzido pelo discurso direto abrupto de Dickinson. Ainda assim, a imagem central do musgo que alcança os lábios e cobre os nomes mantém a tensão entre a elevação do sacrifício (“morri pela beleza”, “morrera pela verdade”) e a materialidade da decomposição. A espiritualidade que emerge aqui se constrói na coexistência entre ideais absolutos e o apagamento inevitável do corpo, sem, contudo, enfatizar excessivamente a ironia ou a resistência dos mortos.

Essas escolhas tradutórias indicam também diferentes modos de lidar com a religiosidade implícita do poema. Em Dickinson, a morte não conduz imediatamente ao paraíso; seus mortos falam, questionam, conversam, permanecem. A forma da balada, aliada aos travessões, sustenta essa permanência inquieta da voz no corpo morto, sugerindo uma teologia do intervalo, do adiamento do Juízo Final. Cecília, ao reorganizar formalmente o poema, aproxima-o de uma espiritualidade mais silenciosa e menos irônica, na qual a morte se apresenta como espaço de encontro e reconhecimento, mais do que de debate ou resistência.

O fato de que Cecília Meireles escolheu justamente esse poema de Dickinson para tradução, assim como algumas de suas opções tradutórias, corroboram nossa tese de que

ambas as poetas tinham apreço pela questão espiritual e transcendente. As escolhas de tradução de Cecília divergem um pouco das de Augusto de Campos que também traduziu o poema dickinsoniano, embora o sentido geral de ambos seja o mesmo. O verso “Conversamos entre as paredes”, que Augusto traduz “Conversamos a Sós”, ganha uma concretude misteriosa na tradução de Cecília, mais próxima de *We talked between the Rooms*. Por outro lado, Augusto respeita as maiúsculas do original, enquanto Cecília as anula.

Assim, a comparação entre as traduções revela que não se trata apenas de diferentes soluções linguísticas, mas de distintas leituras do estatuto do corpo, da voz e da transcendência. Enquanto Augusto de Campos enfatiza a estranheza teológica e a vitalidade paradoxal dos cadáveres dickinsonianos, Bandeira equilibra essa tensão com uma dicção mais narrativa. Cecília Meireles, por sua vez, reinscreve o poema em um diálogo com sua própria obra, na qual a religiosidade se constrói menos como conflito e mais como escuta — uma escuta que, mesmo diante da morte, ainda permite “conversar entre as paredes”.

Essa análise indica o caminho que será seguido em nosso estudo literário: embora sempre aproveitando estudos teóricos, nossa base de trabalho serão os próprios poemas, estudados não apenas em suas temáticas, mas em toda a ampla gama de recursos composicionais mobilizados pelas poetas: ritmo, sonoridades, imagética, estrutura, exploração dos silêncios, etc.

3.3 Relendo a eternidade

Cecília Meireles

Cânticos (1927)

III

Não digas onde acaba o dia.
 Onde começa a noite,
 Não fales palavras vãs.
 As palavras do mundo.
 Não digas onde começa a Terra,
 Onde termina o céu.
 Não digas até onde és tu.
 Não digas desde onde é Deus.
 Não fales palavras vãs.
 Desfaze-te da vaidade triste de falar.
 Pensa, completamente silencioso.
 Até a glória de ficar silencioso,
 Sem pensar.

Emily Dickinson (J615, F453)

Our journey had advanced—
 Our feet were almost come
 To that odd Fork in Being's Road—
 Eternity—by Term—

Our pace took sudden awe—
 Our feet—reluctant—led—
 Before—were Cities—but Between—
 The Forest of the Dead—

Retreat—was out of Hope—
 Behind—a Sealed Route—
 Eternity's White Flag—Before—
 And God—at every Gate—¹⁴

Embora bastante distintos em métrica e em estilo, os dois poemas apresentam semelhanças quanto à tônica. A dimensão da morte e da eternidade, da finitude humana e da caminhada da vida estão presentes em ambos, e a carga religiosa é notoriamente construída a partir da linguagem por ambas as poetisas.

Dickinson desenha uma imagética tradicionalmente cristã com a narrativa de uma jornada à eternidade (*Eternity by term*), da árdua peregrinação dos homens nesta terra (*our journey, Being's road*) até alcançar um destino final de paz (em *Eternity's white flag before*) em um Deus que está à porta e à espera de nós (*God at every gate*). Há uma voz poética de primeira pessoa do plural, um *nós* que reflete a condição humana compartilhada por todos os que partilham da existência terrena marcada por percalços e conflitos internos: *our journey, our feet, our pace*. Há também um posicionamento demarcado daquilo que nos cerca (*behind, between, before*), seja a morte em *the forest of the dead*, que se encontra no meio dessa caminhada, ou uma possível referência às cidades celestiais descritas na narrativa bíblica em *before were cities*. Essa antítese denota também uma ambivalência da morte na tradição cristã, que simboliza o caminho para a verdadeira vida, a eterna com Deus. A ambiguidade do viver se mostra presente no contraste entre *our pace took sudden awe* seguido por *our feet reluctant led*. Os passos que damos em direção ao destino de eternidade (e, invariavelmente, de morte) são marcados tanto por deslumbramento e quanto por relutância, tanto por reverência quanto por medo. A palavra *awe* por si só é ambígua, porque nomeia um assombro que pode igualmente ser de admiração e de terror, e de ambos ao mesmo tempo. Ao longo da jornada descrita por Dickinson, Deus não demonstra sua presença em nenhum momento além do final,

¹⁴ “Nossa jornada avançara / Nossos pés quase chegados / Ao curioso Forcado na Rota do Ser – / Eternidade – Intitulado – // Súbito assombro nos toma o passo – / Nossos pés – relutantes – levados – / A portas – de Cidades – mas Através / Da Floresta dos Mortos // Voltar – era além da Esperança – / Aquém – Selada a Via – afora, / Da Eternidade a Bandeira Branca / E Deus – a cada Porta –”. Tradução de Omar Calado (s./d.).

mas está à porta dos céus em tom de paz (*white flag*) a convidar os homens a entrar na Eternidade junto a ele.

Meireles, por sua vez, fala por meio de uma voz poética no imperativo de segunda pessoa do singular, sobretudo negativo, mas em alguns trechos, afirmativo. Ao contrário do poema de Dickinson, Meireles não remonta a uma narrativa bíblica, mas salmodia e fala em forma de provérbios, estrutura que sustenta todo o seu livro de *Cânticos*. A dualidade finito vs. infinito demarca a construção poética deste canto ceciliano: *onde acaba* (ou *onde termina*) e *onde começa*, tanto *o dia* quanto *a noite*, tanto *o céu* quanto *a Terra*, tanto *tu* quanto *Deus*; a *vaidade triste de falar*, associada ao movimento do viver, e a *glória de ficar silencioso*, que remonta à inércia da morte; o *pensar* da vida e o *sem pensar* da morte. Como refrão, *Não fales palavras vãs* é repetido, como um coro aliado ao *não digas* que culmina no completo silêncio e no *sem pensar* da morte. A ordem negativa da voz poética de *não dizer* e, por consequência, não estabelecer, os limites entre o que é humano e o que é divino (*céu e terra, tu e Deus*) sugere uma tomada na contramão da separação entre santo e profano da tradição cristã, e uma tentativa de reimaginar Deus e homem. *Até onde és tu e desde onde é Deus*, neste poema? Não está definido, e essa é justamente a sua intenção. Enquanto Emily Dickinson reconstrói a caminhada de antíteses da existência humana a partir da visualização de uma eternidade de paz ao lado de um Deus supremo, Cecília Meireles desconstrói a necessidade de elaborar uma afirmação metafísica da realidade material e espiritual a partir de uma estrutura textual religiosa.

No poema de Emily, a profusão de travessões, uma marca da escrita da autora, dá ao poema uma sintaxe acidentada, entrecortada, picotada. Os cortes tão insistentes traduzem, talvez, o andar relutante, as dúvidas, os medos. A expressão *fork in the road* acrescenta um sentido interessante a essa análise, pois indica uma bifurcação na estrada, metaforicamente, uma decisão a se tomar. Porta, também, uma certa agressividade, e as maiúsculas ao longo de todo o poema têm um efeito um tanto esmagador, principalmente por serem tantas num poema curto. No contexto desses versos, *that odd Fork in Being's Road*— sugere a escolha comum a todos os seres humanos, de onde passar a Eternidade (*Eternity—by Term—*), o destino final seja nas cidades celestiais ou na punição sem fim. Se lermos o texto atentos a esses sinais semivelados, extrairemos do poema uma outra leitura que talvez ponha em xeque a sua aparente assertividade. A espacialização dos elementos também parece sugestiva. *Before — were Cities*, por exemplo, gera uma imagem intimidadora.

No poema de Cecília, “a glória de ficar silencioso / sem pensar” pode também sugerir a meditação e não necessariamente a morte. Afinal, de que adiantariam os conselhos e

mandamentos com que a poeta se dirige a quem a ouve se tudo o que ela diz só se pudesse obter com a morte? Todas as palavras que ela pronuncia têm um certo sentido “pedagógico”: ela está ensinando a quem lhe prestar atenção uma vida mais afinada com o divino e com o espiritual, de forma bastante proverbial.

Do ponto de vista estritamente formal, a diferença mais evidente entre os poemas reside no modo como cada autora organiza a sintaxe poética e administra o ritmo do enunciado, e é precisamente nesses elementos que se produzem sentidos decisivos para a leitura religiosa de ambos os textos.

No poema de Emily Dickinson, os travessões atuam como princípio estruturante. Eles fragmentam a progressão sintática, suspendem a continuidade lógica das frases e instauram um ritmo descontínuo, marcado por cortes abruptos e pausas inesperadas. Essa escrita entrecortada impede a fluidez da leitura e obriga o leitor a avançar aos solavancos, reproduzindo formalmente a experiência de hesitação e de liminaridade que o poema tematiza. A jornada rumo à eternidade não se apresenta como um percurso linear, mas como uma sucessão de interrupções, bifurcações e bloqueios, e essa instabilidade é corporificada no próprio desenho gráfico do texto. Os travessões funcionam, assim, menos como sinais de pontuação e mais como marcas visuais de um pensamento que se constrói por aproximações parciais e por suspensões de sentido.

Além disso, os travessões isolam palavras-chave — *Eternity's White Flag, God, Cities, Forest of the Dead* — conferindo-lhes um estatuto quase autônomo. Cada termo surge como uma espécie de bloco semântico, destacado do fluxo discursivo, o que intensifica sua carga simbólica. A capitalização frequente reforça esse efeito, criando uma hierarquia visual entre os conceitos e imprimindo ao poema um tom solene, mas também opressivo. Formalmente, a página se torna um espaço de tensão: o leitor não apenas lê a jornada, mas a vê graficamente fragmentada, atravessada por intervalos que são, eles mesmos, significativos.

Já em Cecília Meireles, o efeito formal é oposto. O poema se organiza a partir da regularidade sintática, da repetição e do paralelismo. Os versos curtos e as construções reiterativas (“Não digas”, “Não fales”) instauram um ritmo cadenciado, próximo ao de um salmo. Essa regularidade formal produz uma sensação de ordem e de recolhimento, compatível com a proposta meditativa que o poema enuncia.

Assim, enquanto a forma do poema de Dickinson é marcada pela descontinuidade, pela fragmentação visual e pela sintaxe tensionada, a de Cecília Meireles se funda na regularidade, na repetição e na economia de recursos gráficos. Essas escolhas formais não são neutras: elas produzem experiências de leitura distintas e, sobretudo, modos diversos de

relação com o transcendente. Em Dickinson, o sagrado se manifesta na ruptura e no intervalo; em Cecília, na cadência e no silêncio progressivamente construído pelo próprio ordenamento do discurso poético.

4. Versos cecilianos sob o prisma

Os poemas de Cecília Meireles escolhidos para análise minuciosa foram selecionados a partir da presença de profusas religiosidades em seus versos. Há uma tentativa de contemplar diferentes fases da carreira literária de Meireles e diferentes eixos religiosos evocados pela autora em cada poema. Dessa forma, reduzindo-nos a cinco poemas (devido ao espaço desta dissertação e à tentativa de analisar cada um da forma mais cuidadosa possível), os escolhidos foram:

- 1) Em voz baixa (*Vaga Música*, 1942)
- 2) Noite (*Mar Absoluto*, 1945)
- 3) Transeunte (*Mar Absoluto*, 1945)
- 4) Santidade (*Poemas Escritos na Índia*, 1961)
- 5) Participação (*Poemas Escritos na Índia*, 1961)

Partamos, então, à leitura e à análise desses riquíssimos versos:

1. Em voz baixa (*Vaga Música*)

Sempre que me vou embora
é com silêncio maior.
As solidões deste mundo
conheço-as todas de cor.

Desse-me a sorte um cavalo,
Ou um barco em cima do mar!
Relincho ou marulho – algum
Coisa que me acompanhar!

Mas não. Sempre mais comigo
vou levando os passos meus,
até me perder de todo
no indeterminado Deus.

O título do poema, “Em voz baixa”, sugere a ideia de uma confissão sussurrada, que é construída foneticamente pela aliteração do som de /s/, repetido nove vezes na primeira estrofe em “sempre”, “silêncio”, “solidões deste”, “conheço-as todas” e oito vezes na terceira,

em “mas”, “sempre mais”, “os passos meus” e “Deus”. O /s/, som fricativo e contínuo, é aquele que se destaca quando sussurramos, ainda perceptível mesmo em voz baixa. A sonoridade do poema, portanto, não apenas acompanha o sentido, mas o produz: trata-se de uma voz que fala baixo porque o conteúdo que veicula é íntimo, interiorizado e solitário.

É interessante notar que a segunda estrofe só tem três sons de /s/, “Desse-me”, sorte”, “cima”. A realidade hipotética representada nessa estrofe simboliza um mundo em que o silêncio não seria necessário, se o eu poético não estivesse sozinho: com um cavalo ou um barco, os sons altos seriam ouvidos (“relincho”, “marulho”). Haveria companhia, mesmo que de meros meios de transporte. “Mas não”. O eu poético anda apenas com seus passos, a sós, “mais comigo”.

A segunda estrofe introduz um breve desvio dessa lógica de recolhimento ao apresentar imagens associadas à travessia e ao movimento acompanhados de som: o cavalo e o barco, o relincho e o marulho. A construção paralelística — cavalo/relincho, barco/mar/marulho — estabelece uma simetria formal e imagética que sugere alternativas ao silêncio dominante. Esses sons, mais altos e expansivos, remetem à natureza, ao deslocamento no mundo, à possibilidade de companhia sonora. Funcionam, assim, como contraponto à solidão silenciosa do eu poético.

Entretanto, essa possibilidade permanece no plano da hipótese e do desejo, marcada pelo uso do subjuntivo (“Desse-me a sorte...”). A expectativa criada por essa estrofe é abruptamente frustrada pela negativa que abre a estrofe final: “Mas não.” A brevidade e a secura da expressão reafirmam a recusa de qualquer acompanhamento externo. Nem o cavalo, nem o mar, nem seus sons vigorosos se realizam. O poema retorna, então, à sua dinâmica inicial de isolamento e interioridade.

Esse contraste entre os sons potencialmente altos (relincho, marulho) e o silêncio efetivo que domina o poema reforça a tensão central do texto: de um lado, a possibilidade de um mundo sonoro, partilhável e exterior; de outro, a experiência concreta de uma solidão silenciosa. O título, assim, não apenas antecipa o tom do poema, mas se confirma como chave de leitura de sua organização formal.

O silêncio não aparece no poema como circunstancial, mas como condição reiterada da experiência do eu poético. O advérbio “sempre”, que abre o poema e é repetido na abertura do último período sintático, na terceira estrofe, confere ao ato de “me ir embora com silêncio maior” uma dimensão habitual, quase ritualística. É um movimento recorrente, e não um evento excepcional. A solidão, por sua vez, é plenamente conhecida; “todas” o eu poético conhece “de cor”, memoradas no coração, aprendida pela repetição.. Há familiaridade

absoluta com a solidão, advinda de uma experiência prévia e múltipla com ela. Estar só não é descoberta nem surpresa, mas faz parte do espaço já mapeado dessa subjetividade lírica.

Essa ideia é intensificada pela insistente presença de pronomes oblíquos de primeira pessoa — “me”, “meu”, “comigo” — distribuídos ao longo das três estrofes, criando um fechamento do poema sobre o próprio sujeito lírico. Ainda que o deslocamento seja tematizado (“me vou embora”), esse movimento não se orienta para o exterior: o eu parte, mas levam apenas os seus passos a uma perda completa de si, que acaba “no indeterminado Deus”. O percurso é interno.

É nesse movimento de perda interna do sujeito que Cecília evoca, no verso final, sua figura de Deus. A escolha do adjetivo usado para descrevê-lo é significativa: não se trata de um Deus definido, nomeável ou plenamente cognoscível, mas de uma instância vaga, aberta, imprecisa. O percurso solitário do eu poético culmina não em um encontro claramente formulado, mas em uma perda: “até me perder de todo / no indeterminado Deus”. Leila Gouvêa discorre sobre essa figura, que considera “em síntese, o inatingível, porém sempre ansiado, Absoluto, com claras reminiscências platônicas, órfico-pitagóricas, além de védicas e budistas, as quais também comungam da doutrina da transmigração das almas” (Gouvêa, 2008, p. 119). A autora postula:

Ainda que muitos dos versos cecilianos aludam, implícita ou explicitamente, a Deus, parece justo considerar que a divindade nessa poética aproxima-se muito mais da dos gregos (ou, ainda, dos hindus) do que daquela dos cristãos. Jamais toma a forma da Santíssima Trindade. Trata-se de um Deus próximo do “Deus dos filósofos” - e principalmente do Ser ou Deus platônico, que, atingido por versos dubitativos de Homero, provocou a ira socrática contra os poetas. É o que também entende André Camlong em seu ensaio: o Deus ceciliano é abstrato, sem rosto, ‘parente próximo do Deus dos poetas no sentido em que se oculta atrás dos símbolos e das metáforas’. Será também por momentos, segundo o estudioso francês, o Deus dos místicos. ‘É um Deus em estado puro, Espírito centrado sobre si mesmo e centro de concentração do espírito em si’. Uma frase da própria poeta acrescenta outra vertente a esse deísmo: ‘[...] o budismo mostrará que tudo que não é o Deus supremo é ilusório, é transitório, é precário, e, portanto, aquele que quer essa união com o ser supremo precisa desprezar todo esse transitório para que a união se realize.’

Isto é, as filosofias e místicas orientais convergiam com o platonismo nessa lírica, sem eliminar a dicção dubitativa, presente em tantos poemas. (idem, *ibidem*).

De fato, o Deus dos poemas de Cecília Meireles é mais vezes não nomeado do que definido em uma única elaboração tradicional de *x* ou *y* tradição religiosa. É uma incorporação, a meu ver, tanto do Deus judaico-cristão, quanto de diversos outros entendimentos acerca da figura divina, como o do budismo. Cecília constrói, neste e em

outros poemas, um Deus transitório, Absoluto, não identificado, ao mesmo tempo que preserva uma consciência de tradições distintas.

“Em voz baixa”, assim, representa a religiosidade da poesia ceciliana a partir da solidão, do silêncio e da transcendência, articulados por meio de repetições sonoras e pronominais que reforçam o fechamento do eu sobre si mesmo e a perda de si no Deus que é indeterminado. O sussurro da voz poética expressa uma experiência espiritual construída pela ausência de ruído, de companhia e de definição. Perder-se em Deus é, sobretudo, fechar-se em si.

Numa surdina que contraria as formas mais altissonantes dos cultos religiosos, e por um trajeto próprio e em nada doutrinário, a poeta se acha em Deus, mesmo que esse achar-se seja um perder-se – ou talvez por isso mesmo. Quem sabe o modo mais sublime e reverente de religar-se a Ele seja reconhecê-Lo e admiti-Lo em sua indeterminação e incognoscibilidade? Também aqui o *relegere* pode ser a condição de possibilidade do *religare*.

2. Noite (*Mar Absoluto*)¹⁵

Tão Perto!
Tão Longe!
Por onde...
é o deserto?
Às vezes,
responde,
de perto,
de longe.
Mas depois
se esconde.
Somos um
ou dois?
Às vezes,
nenhum.
E em seguida,
tantos!
A vida
transborda
por todos
os cantos.
Acorda
com modos
de puro

¹⁵ Há um outro poema de mesmo nome nesse livro.

esplendor.
 Procuro
 meu rumo:
 horizonte
 escuro:
 um muro
 em redor.
 Em treva
 me sumo.
 Para onde
 me leva?

Pergunto a Deus se estou viva,
 se estou sonhando ou acordada.
 Lábio de Deus! — Sensitiva
 tocada.

O poema “Noite” constrói-se a partir de uma tensão constante entre proximidade e afastamento, eixo que organiza tanto sua dimensão temática quanto sua configuração formal. Em versos curtos, no geral em ritmo iâmbico de duas sílabas métricas, a cadência lírica é como um pulso que bate, em um esquema de rimas alternadas e intercaladas interessantíssimo. Essa contenção métrica contribui para a atmosfera de interrogação e suspensão, reforçada pelo uso recorrente de perguntas diretas, que fragmentam o discurso e impedem qualquer fechamento semântico definitivo. Desde os versos iniciais — “Tão Perto! / Tão Longe!” —, há um movimento de dualidade que atravessa todo o texto, em uma oscilação que não se resolve: alterna-se entre presença e ausência, resposta e silêncio.

O binômio “perto-longe” ecoa em todo o poema em diferentes pares opostos: “responde” e “se esconde”; “um” ou “dois”; “nenhum” e “tantos”. O jogo entre “responder” e “esconder-se” estrutura uma experiência de contato intermitente com um interlocutor indefinido, que pode ser lido como uma presença divina. Esse movimento remete a uma dinâmica do sagrado como algo que se manifesta e se retrai, jamais plenamente apreensível.

Os versos “Somos um / ou dois? / Às vezes, / nenhum. / E em seguida, / tantos!” podem sugerir uma relação instável com o Absoluto ou Deus, que oscila entre a intimidade tamanha que chega à unidade, e a distância do afastamento. Quando o eu e Deus são “tantos”, ou seja, quando a experiência da religião (do *religare* e do *relegere*) se torna abundante, “A vida / transborda / por todos / os cantos”, imagem que sugere ao mesmo tempo, plenitude e desordem.

Há diversas rimas que seguem um padrão não constante e intercalado, predominantemente terminadas por vogais fechadas:

8. “perto”, “deserto”;
9. “longe”, “onde”, “responde”, “se esconde”, “horizonte”, “onde”;
10. “depois”, “dois”;
11. “um”, “nenhum”;
12. “seguida”, “vida”;
13. “tantos”, “cantos”;
14. “transborda”, “acorda”;
15. “puro”, “procuro”, “escuro”, “muro”;
16. “esplendor”, “redor”;
17. “rumo”, “sumo”
18. “treva”, “leva”

O trabalho com as rimas revela-se deliberadamente irregular e semanticamente expressivo, afastando-se de um esquema fixo para acompanhar o movimento oscilante do sujeito lírico. As rimas entre “perto” e “deserto”, assim como o encadeamento sonoro de “longe”, “onde”, “responde” e “se esconde”, criam uma rede de aproximações fonéticas que reforça a tensão entre presença e ausência, orientação e perda. As rimas emparelhadas de “vida” e “seguida”, “tantos” e “cantos”, bem como “transborda” e “acorda”, instauram uma cadência fluida que sugere expansão e movimento, contrastando com a sensação de cerco evocada por “escuro”, “muro” e “redor”. Já as sequências rimáticas em “puro”, “procuro”, “escuro” e “muro” intensificam a ideia de busca espiritual atravessada por obstáculos, enquanto pares finais como “rumo” e “sumo”, “treva” e “leva” encerram o poema com uma sonoridade que dilui fronteiras entre direção e dissolução. Assim, as rimas não apenas estruturam o ritmo do texto, mas funcionam como elementos semânticos que amplificam a inquietação metafísica e a instabilidade interior que caracterizam a voz poética.

O campo imagético do poema culmina na experiência da obscuridade: “horizonte / escuro: / um muro / em redor”. O horizonte, tradicionalmente associado à abertura, surge aqui bloqueado, cercado, o que aprofunda a sensação de clausura espiritual. A expressão “Em treva / me sumo” sintetiza essa dissolução do sujeito na obscuridade, não como aniquilamento definitivo, mas como estado transitório de perda de referências.

É nesse ponto que a estrofe final se destaca de modo decisivo. Formalmente, ela rompe com o padrão anterior: apresenta maior extensão, rimas mais evidentes e um ritmo

distinto, o que cria um efeito de suspensão e ênfase. Essa quebra formal sinaliza também uma inflexão temática. A pergunta deixa de ser difusa e passa a se dirigir explicitamente a Deus: “Pergunto a Deus se estou viva, / se estou sonhando ou acordada.” A religiosidade, até então sugerida de forma indireta, torna-se explícita, embora não resolutiva. A invocação “Lábio de Deus!” seguida do travessão — recurso gráfico e sintático que remete fortemente à escrita de Emily Dickinson — reforça o caráter sensível e intuitivo dessa experiência do sagrado. Deus é tocado, mas não plenamente ouvido; percebido, mas não apreendido.

As vogais abertas nos versos finais ampliam as possibilidades semânticas do poema, deixando-o em estado de abertura e continuidade. Não há resposta definitiva à pergunta inicial, apenas a intensificação da escuta. A religiosidade que emerge desse texto é, portanto, marcada pela busca, pela dúvida e pela sensibilidade extrema, configurando uma experiência do divino como mistério que se anuncia e se oculta, sustentando, precisamente nesse movimento, a força poética do poema.

3. Transeunte (*Mar Absoluto*)

Venho de caminhar por estas ruas.
Tristeza e mágoa. Mágoa e tristeza.
Tenho vergonha dos meus sonhos de beleza.

Caminham sombras duas a duas,
Felizes só de serem infelizes,
e sem dizerem, boca minha, o que tu dizes...

De não saberem, simples e nuas,
coisas da alma e do pensamento,
E que tudo foi pó e que tudo é do vento...

Felizes com misérias suas,
como eu não poderia ser com a glória,
porque tenho intuições, porque tenho memória...

Porque abraçada nos braços meus,
porque obediente à minha solidão,
vivo construindo apenas Deus...

O poema “Transeunte”, do livro *Mar Absoluto* (1945), inscreve-se de maneira significativa no conjunto da obra de Cecília Meireles ao articular liricamente uma experiência de deslocamento existencial de uma alma que tem “memória” diante de um mundo fútil e transitório. O eu poético apresenta-se como alguém que caminha “por estas ruas”, imagem

que, embora concreta, adquire valor simbólico ao representar a condição transitória do sujeito no mundo. Trata-se de uma figura que participa do fluxo comum da vida urbana, mas que, ao mesmo tempo, se distingue dos demais pela inquietação interior e pela recusa a uma felicidade fundada na ignorância ou na acomodação.

Desde os versos iniciais, o poema é marcado por um campo semântico de dor e conflito: “Tristeza e mágoa. Mágoa e tristeza”. A repetição circular desses sentimentos reforça a ideia de um estado deprimido persistente, do qual o eu lírico não consegue se libertar. No entanto, essa tristeza não se associa à ausência de ideal, mas, paradoxalmente, à sua presença excessiva, como revela o verso “Tenho vergonha dos meus sonhos de beleza”. A vergonha, nesse contexto, não decorre de aspirações mesquinhas, mas de um anseio elevado que não encontra lugar no mundo ordinário.

A oposição entre o eu lírico e os demais transeuntes torna-se mais evidente na imagem das “sombras” que caminham “duas a duas”, felizes “só de serem infelizes”. Essa felicidade fundada na inconsciência e na resignação contrasta com a condição da voz poética, que não consegue abdicar do conhecimento das “coisas da alma e do pensamento”. O saber, aqui, não é libertador, mas fonte de angústia: conhecer implica perceber a finitude, a evanescência de toda a vida humana — “que tudo foi pó e que tudo é do vento”, em referência à declaração de Deus em Gênesis 3:19¹⁶ acerca do homem. A referência à dissolução da matéria aproxima o poema de uma tradição de pensamento religioso que reconhece a fragilidade do mundo sensível e a transitoriedade da existência humana.

Essa dimensão reflexiva se intensifica na recusa tanto da miséria quanto da glória. O eu lírico afirma não poder ser feliz “com misérias”, com a vida ordinária e as suas felicidades rasas, mas tampouco com a glória, pois carrega consigo “intuições” e “memória”. Esses elementos sugerem uma busca por algo além — seria Deus, ou o Absoluto? Há experiências prévias interiores que impedem qualquer forma de satisfação simples. A memória, nesse sentido, funciona como marca de uma ancestralidade, de uma conexão íntima com o passado, enquanto a intuição aponta para o místico, o saber não quantificado ou verificável.

Essa sensação de incompletude é reforçada formalmente pelo uso das reticências no fim dos últimos versos das estrofes, que interrompem o fechamento do poema e sugerem a continuidade da busca. Do mesmo modo, o esquema de rimas contribui para a construção desse sentido. Predominantemente femininas, o padrão de rimas em “-uas” mantidas nas primeiras quatro estrofes é quebrado pela rima masculina em “-eus” no primeiro e no terceiro verso da quinta e última estrofe, com a palavra “Deus”. Há também a ruptura com o esquema

¹⁶ “[...] porque você é pó e ao pó voltará” (Gênesis 3:19).

par de quatro estrofes com uma última, cuja rima é, de certa forma, o oposto das demais. Essa quebra pode sugerir a dificuldade de integrar Deus ao fluxo regular da experiência humana, marcando o divino como elemento dissonante, que escapa à harmonia estabelecida.

A relação com o divino não se dá como presença reconfortante, mas como tarefa incessante, como construção interior e inacabada. O uso de “apenas” em “vivo construindo apenas Deus” indica exclusividade e, ao mesmo tempo, insuficiência: tudo se orienta para a construção de Deus, mas Deus ainda não se realiza plenamente na experiência do sujeito. Como afirma Rosana Rodrigues da Silva:

A construção de Deus remete à construção do sujeito lírico. Sua formação deve-se à sua caminhada pelo mundo que o faz amadurecer por meio de provas, tornando-o um ser espiritualizado que recusa os “sonhos de beleza” de um mundo sedutor. As intuições e memórias de outras vidas auxiliam-no em sua experiência mística. Intuitivo, o sujeito poético mostra um Deus construído dentro de si mesmo (Silva, 2009, p. 125).

Assim, “Transeunte” configura-se como um poema da travessia e da inquietação espiritual. A condição transitória evocada pelo título não se limita ao deslocamento físico, mas remete a uma existência em permanente busca, situada entre o mundo e o absoluto, entre a consciência da finitude e o desejo de transcendência. A religiosidade emerge no poema de forma profundamente interiorizada, solitária e problemática, refletindo uma das tensões centrais da poética de Cecília Meireles: a busca por Deus como experiência íntima, nunca plenamente alcançada, mas incessantemente construída no interior da palavra poética.

É possível traçar uma relação entre “Transeunte” e “Poema da Tristeza” (*Poema dos Poemas*, 1923):

[...]
Sou triste porque a minha alma
não quer mais nada, do que tem...
Porque a minha alma
não pode ter
nada mais...
Sou triste,
sou triste,
sou triste porque sonhei
coisas inalcançáveis,
que se não devem sonhar...

Ambos os poemas elaboram a tristeza como fundamento da experiência lírica, apresentando-a de maneira reiterada e reflexiva, vinculada à lucidez do sujeito diante de si e do mundo. No *Poema da Tristeza*, a dor interior é nomeada de forma insistente — “Sou triste,

/ sou triste, / sou triste” — e associada à consciência dos limites do desejo, quando o eu reconhece ter sonhado “coisas inalcançáveis, / que se não devem sonhar”. Em ambos os textos, a tristeza decorre do descompasso entre a profundidade da alma e a insuficiência da realidade: a alma entristece porque “não quer mais nada, do que tem” e “não pode ter / nada mais”, revelando uma interioridade que excede o mundo disponível. Assim, os dois poemas convergem ao representar a tristeza não como fraqueza, mas como forma de conhecimento existencial e espiritual, resultado da sensibilidade extrema que percebe a transitoriedade, a limitação e a distância entre o sonho e o real.

4. Santidade (*Poemas Escritos na Índia*)

O Santo passou por aqui.
Tudo ficou bom para sempre,
tal foi a sua santidade.

Tudo sem temor.

Até os pássaros, sensíveis e inquietos,
aqui são calmos, comem à nossa mesa,
pousam nos nossos ombros,
e em sua memória não há noção do mal.

Os pássaros não se assustam, não temem,
porque entre os muros dos séculos
andam os passos e as palavras do Santo:
alma e ar do mundo,
som no instinto dos pássaros.

Os pássaros tentam mesmo pousar
nos ventiladores em movimento.
E caem despedaçados de confiança,
aos nossos pés,
os serenos pássaros ainda mornos.

O Santo passou por aqui.
Sua sombra perdura além de qualquer morte.

Oh, entre os muros dos séculos
o ouvido do Santo percebe
a queda humilde
de qualquer vida.

O Santo continua a passar e a ficar para sempre:
podemos tomar nas mãos, pesar, medir,

a notícia da sua santidade,
num pequeno pássaro morto.

A leitura do poema “O Santo passou por aqui” evidencia um dos modos mais singulares pelos quais Cecília Meireles elabora poeticamente a experiência do sagrado: através de imagens sensíveis, ambíguas e profundamente simbólicas, nas quais a santidade se manifesta no plano do cotidiano e da fragilidade da vida. O poema constrói uma atmosfera de harmonia absoluta instaurada pela passagem do Santo, cuja presença suspende o temor, dissolve a noção do mal e reorganiza a relação entre os seres e o mundo.

Desde os versos iniciais — “O Santo passou por aqui. / Tudo ficou bom para sempre, / tal foi a sua santidade” — estabelece-se uma temporalidade que ultrapassa o instante: o “passar” do Santo não é efêmero, mas deixa marcas permanentes. A santidade, nesse sentido, não é um atributo abstrato, mas uma força que transforma ontologicamente o espaço. A expressão “Tudo sem temor” sintetiza essa transformação, sugerindo que a experiência do sagrado elimina o medo primordial que separa o humano do mundo natural e do transcendente. O poema aproxima-se dos sentimentos de Cecília sobre sua viagem a Israel, na qual “a presença da Eternidade [era] visível por toda parte”:

Não se pode estar em Israel sem se pensar constantemente em termos bíblicos: a presença da Eternidade é sensível por toda parte. — E uma brisa que passa pelas ramagens de Jerusalém? — ou a própria voz de Isaías, que ainda murmura? — E uma sombra que o deserto dobra em suas areias? Ou um patriarca que se levanta com sua tribo? Que anjos continuam a passar por estas colinas, anunciando as comunicações do Céu? (Meireles, 1959, p. 12).

Em “Santidade”, os pássaros ocupam lugar central na configuração simbólica. Tradicionalmente associados à leveza, à liberdade e à mediação entre céu e terra, eles aparecem, no poema, como seres “sensíveis e inquietos”. Tornam-se, contudo, calmos na presença do Santo: “comem à nossa mesa, / pousam nos nossos ombros”. Essa proximidade entre pássaros e humanos sugere uma suspensão das hierarquias habituais entre as espécies, instaurando uma comunhão que remete a uma ordem anterior à queda ou ao pecado. O verso “em sua memória não há noção do mal” reforça essa leitura, pois atribui aos pássaros uma espécie de inocência originária, intensificada pela presença santificadora.

Entretanto, essa harmonia não se apresenta de forma ingênua ou idealizada. Ao contrário, o poema introduz uma ruptura perturbadora quando descreve os pássaros que “tentam mesmo pousar / nos ventiladores em movimento” e “caem despedaçados de confiança”. A morte do pássaro, longe de negar a santidade, torna-se o seu signo mais concreto. É precisamente nesse ponto que a experiência do sagrado se revela de modo mais

complexo: a santidade não impede a morte, mas a envolve de sentido. A confiança absoluta dos pássaros — confiança no mundo, no ar, na ausência de mal — conduz paradoxalmente à queda, expondo a vulnerabilidade radical da vida.

Essa imagem dialoga de maneira significativa com o poema “Suspiro”, de *Mar Absoluto*, no qual a voz lírica estabelece uma conversa com um pássaro que voa e morre, em um movimento de entrega e transcendência. Em ambos os textos, o pássaro funciona como mediador entre o humano e o divino, e sua morte não representa apenas perda, mas revelação. No poema em análise, é por meio do “pequeno pássaro morto” que se pode “tomar nas mãos, pesar, medir, / a notícia da sua santidade”. A experiência religiosa, assim, torna-se tangível não na glória ou na eternidade abstrata, mas no corpo frágil e silencioso de um ser que caiu.

A figura do Santo é construída por meio de uma personificação que reforça sua proximidade com o mundo sensível: ele tem “passos e palavras”, percebe “a queda humilde / de qualquer vida” e permanece atento mesmo “entre os muros dos séculos”. Essa expressão sugere uma temporalidade ampla, histórica e metafísica, na qual o Santo transcende o tempo humano sem se afastar da experiência concreta da existência. Sua “sombra”, que “perdura além de qualquer morte”, indica uma presença que não se esgota no evento, mas se prolonga como memória e como escuta. O Santo apresenta-se como uma figura assemelhada a Deus e ao Absoluto na poética ceciliana.

Além disso, o Santo pode ser lido como uma metáfora da própria sacralidade da vida, ou ainda como a encarnação de uma ética da compaixão universal. A possibilidade de que o “passar” do Santo talvez seja encarnado no próprio pássaro reforça a dimensão simbólica dessa figura: o Santo não se distingue claramente da criatura humilde que morre; ao contrário, manifesta-se nela. Reconhecer a morte do pássaro é reconhecer a morte “de qualquer vida”, num gesto de atenção e escuta que define a verdadeira santidade.

Desse modo, o poema inscreve-se no horizonte espiritual característico da obra de Cecília Meireles, no qual a religião não se opõe ao mundo, mas se revela na precariedade, no silêncio e na morte. A santidade não se afirma como poder, mas como sensibilidade extrema: a capacidade de perceber a queda de um pássaro e de fazer dessa queda um acontecimento absoluto. A experiência religiosa, aqui, é menos uma adesão confessional do que uma atitude poética diante da existência — uma forma de ver, ouvir e acolher o mistério que atravessa todas as formas de vida.

A progressão formal do poema acompanha sua progressão temática. As estrofes iniciais, mais descritivas e harmônicas, apresentam versos relativamente equilibrados, enquanto a estrofe que narra a queda dos pássaros introduz uma sequência de versos mais

fragmentados, que espelham, no plano formal, a ruptura provocada pela morte. A imagem dos pássaros que “caem despedaçados de confiança” é reforçada pela disposição vertical dos versos, que sugere visualmente a queda e o impacto. Assim, a forma não apenas sustenta o conteúdo, mas o encena.

Por fim, a retomada do tom contemplativo nas estrofes finais, com versos mais longos e reflexivos, restabelece um ritmo de recolhimento, coerente com a ideia de permanência do Santo “além de qualquer morte”. A forma aberta, sem fechamento rimático ou métrico, impede uma conclusão definitiva, preservando a indeterminação que caracteriza a figura do Santo e a própria experiência do sagrado no poema. Dessa maneira, os aspectos formais não são ornamentais, mas constitutivos da leitura: é pela fragmentação, pela pausa e pela liberdade estrutural que Cecília Meireles constrói uma poética capaz de acolher o mistério da religião.

5. Participação (*Poemas Escritos na Índia*)

De longe, podia-se avistar o zimbório e os minaretes
e mesmo ouvir a voz da oração.

De perto, recebia-se nos braços
aquela arquitetura de arcos e escadas,
mármore reluzentes e tetos cobertos de ouro.

De mais perto, encontrava-se cada pássaro
embrenhado nas paredes,
cada ramo e cada flor,
e a fina renda de pedra que bordava a tarde azul.

Mas só de muito perto se podia sentir a sombra das mãos
que outrora houveram afeiçoado
coloridos minerais
para aqueles desenhos perfeitos.
E o perfil inclinado do artesão,
ido no tempo anônimo,
um dia ali de face enamorada em seu trabalho,
servo indefeso.

E só de infinitamente perto se podia ouvir
a velha voz do amor naquelas salas.
(Ó jorros de água, finíssimas harpas!)
E os nomes de Deus, inúmeros,
em lábios, paredes, almas...

(Ó longas lágrimas, finíssimos arroios!)

Pobreza, riqueza,
trabalho, morte, amor,
tudo é feito de lágrimas.

“Participação”, desde seu título, narra uma jornada de entrada gradual em um ambiente descrito com imagens que remetem a um templo religioso, mais especificamente, a uma mesquita. Meireles constrói uma estrutura de aproximação do epicentro desse templo, de fora para dentro, a cada estrofe: *de longe, de perto, de mais perto, mas só de muito perto, e só de infinitamente perto*. Conforme a narrativa poética se aproxima imageticamente do interior do templo, mais detalhes são descritos, e mais versos são acrescentados às estrofes.

É bastante curioso que as imagens versificadas, sobretudo as arquitetônicas, sejam marcadamente islâmicas: o zimbório e os minaretes, os primeiros elementos a serem avistados, *de longe*, são presentes em mesquitas e, no caso dos minaretes, exclusivos ao islã. *A voz da oração* remete ao papel do muezim nessa religião, aquele que anuncia do topo de um minarete a hora da oração (Adhan) cinco vezes ao dia, uma prática diária sagrada dos povos muçulmanos e de todos os adeptos do islã.

Mas por que Cecília, em seus *Poemas escritos na Índia*, imersa na cultura hindu local, teria escrito um poema com referências islâmicas em sua viagem a esse país? Loundo (2007) argumenta que “Participação” teria sido uma descrição de sua visita ao Taj Mahal, mausoléu que é considerado o maior símbolo turístico da Índia. O monumento foi construído por ordem do imperador Shah Jahan em homenagem a sua esposa Mumtaz Mahal, em cima de seu túmulo. Dentro do Taj Mahal há, além do mausoléu propriamente, uma mesquita, que é até hoje um local de adoração exclusivo dos islamitas.

À medida que se aproxima, a arquitetura deixa de ser apenas monumental e passa a ser acolhedora — “recebia-se nos braços” —, revelando detalhes materiais como os “mármore reluzentes” e os “tetos cobertos de ouro”. O léxico enfatiza a beleza, o brilho e a harmonia, compondo uma estética do esplendor. O poema desloca-se progressivamente da contemplação da obra para a percepção de sua feitura. No verso “Mas só de muito perto se podia sentir a sombra das mãos / que outrora houveram afeiçoado”, a ênfase recai sobre o trabalho humano inscrito na matéria. A arquitetura deixa de ser apenas objeto de admiração para tornar-se vestígio de gestos, de mãos, de corpos que trabalharam anonimamente. A figura do artesão — “ido no tempo anônimo”, “servo indefeso” — revela a beleza como resultado de um labor apagado. A perfeição estética passa a carregar a marca do esforço, da submissão e do anonimato.

Esse deslocamento culmina na dimensão espiritual do poema. Apenas “de infinitamente perto” é possível ouvir “a velha voz do amor”, o que destaca a ancestralidade da busca humana pelo divino, pelo *religere* e pelo *relegere*. Reconhecer os “nomes de Deus, inúmeros” em paredes é também uma referência direta ao Taj Mahal, cujas paredes possuem inscrições caligráficas com os 99 nomes de Alá. A multiplicidade dos nomes divinos sendo ecoada em lábios e almas sugere uma experiência religiosa que, embora fechada na tradição islâmica, é compartilhada pelos seres humanos universalmente, que buscam reconectar-se com Deus e consigo mesmos. As imagens sonoras — “jorros de água, finíssimas harpas” — reforçam a ideia de uma musicalidade espiritual que atravessa o espaço e o tempo.

Essa leitura adiciona mais uma camada de diálogo religioso à poética ceciliana. Embora parte significativa da crítica tenda a aproximar os poemas escritos durante a viagem à Índia de matrizes do hinduísmo — como se observa em leituras que enfatizam conceitos como karma e nirvana (como Bosi, 2003) —, “Participação” apresenta indicações imagéticas e simbólicas bastante precisas que remetem, primariamente, ao universo islâmico. Trata-se, portanto, de um poema que tensiona leituras generalizantes da experiência indiana de Cecília Meireles, exigindo maior atenção à pluralidade religiosa efetivamente vivenciada pela poeta. Antes de qualquer assimilação metafísica de matriz hindu, o poema constrói-se a partir de elementos arquitetônicos, sonoros e históricos próprios do islamismo. A espiritualidade que emerge em “Participação” não é difusa ou genérica: ela se ancora em signos concretos de uma tradição religiosa específica, observada e contemplada pela poeta em sua experiência sensível do espaço.

Essa leitura é apoiada pelas pesquisas de Loundo (2007), que situam o poema no contexto das visitas de Cecília Meireles às cidades históricas indianas durante sua estada no país, em janeiro de 1953. O itinerário descrito pelo pesquisador — Sikandara, Agra, Fatehpur Sikri e Jaipur — corresponde a regiões fortemente marcadas pelo domínio dos imperadores mongóis e pela presença de monumentos islâmicos, entre eles o Taj Mahal. Segundo Loundo (2007, p. 166), a poeta se impressionou profundamente com a sofisticação estética desses monumentos, especialmente com os arabescos, os mármore e as incrustações minuciosas, ao mesmo tempo que percebeu o esvaziamento humano dessas construções monumentais, confinadas à história.

É nesse contexto que ganha força a hipótese de que “Participação” seja, de fato, uma elaboração poética da experiência de Cecília diante do Taj Mahal. Tal leitura é corroborada por estudos posteriores, que identificam no poema uma descrição bastante próxima dos elementos constitutivos desse monumento específico (Reis, 2019). A própria presença de uma

mesquita em seu complexo arquitetônico reforça essa atribuição. Além disso, o momento histórico da viagem de Cecília à Índia — a convite do governo recém-independente, para participar de um seminário dedicado ao pensamento de Gandhi — situa o poema em um cruzamento singular entre experiência estética, reflexão ética e diálogo interreligioso (Reis, 2019).

Nesse ponto, o título do poema revela-se ainda mais significativo. A noção de “participação” pode ser compreendida à luz do pensamento gandhiano, conforme interpreta Loundo (2007). Para Gandhi, a renúncia não implica afastamento do mundo, mas, ao contrário, um envolvimento radical com ele. Trata-se de uma renúncia que abarca a totalidade da realidade, uma forma de participação ética e espiritual no sofrimento, no trabalho e na vida coletiva. Essa concepção encontra ressonância direta no poema, que culmina não na contemplação fria da beleza arquitetônica, mas na percepção das “lágrimas” que constituem pobreza, riqueza, trabalho, morte e amor.

A centralidade da ideia de Verdade no pensamento de Gandhi aprofunda ainda mais essa leitura. Ao afirmar que “Deus é a Verdade e a Verdade é Deus”, Gandhi desloca a noção de divindade para um princípio ontológico absoluto, identificado com o próprio ser (Salla, 1993, p. 50). Tal concepção aproxima-se lateralmente de formulações presentes na tradição judaica, como em Êxodo 3:14, em que Deus se revela como “Eu Sou”. Essa compreensão do divino como presença absoluta dialoga com o modo como “Participação” apresenta os “nomes de Deus, inúmeros”, espalhados por lábios, paredes e almas.

Assim, a “participação” de Cecília Meireles não se dá no plano da ação sociopolítica, como em Gandhi, mas no plano da linguagem poética. A poeta realiza, por meio da lírica, uma forma de renúncia que se traduz em escuta, contemplação e assimilação da alteridade religiosa. Sua poesia participa do mundo ao reconhecer a dor, o trabalho e o amor como experiências universais, feitas de lágrimas, independentemente da tradição religiosa que as nomeie. Como observa Loundo (2007, p. 150), a práxis lírica de Cecília compartilha com a práxis gandhiana o mesmo horizonte: a elevação espiritual e a educação do humano.

Desse modo, “Participação” inscreve-se como um poema emblemático do diálogo interreligioso na obra de Cecília Meireles, ao articular elementos do islamismo, do pensamento gandhiano e de uma espiritualidade universalista que não anula as diferenças, mas as acolhe poeticamente.

5. Versos dickinsonianos sob o prisma

A escolha dos poemas de Emily Dickinson foi resultado de uma procura pela representação dos conflitos internos e das antíteses no seu relacionamento com Deus, com a igreja e consigo mesma, temas recorrentes em sua obra. Para isso, selecionamos os seguintes:

- 1) Some keep the Sabbath going to Church— (J324, F236)
- 2) I know that He exists. (J338, F365)
- 3) The Bible is an antique Volume— (J1545, F1577)
- 4) Savior! I've no one else to tell— (J217, F295)
- 5) “Faith” is a fine invention (J185, F202)

1.
Some keep the Sabbath going to Church –
I keep it, staying at Home –
With a Bobolink for a Chorister –
And an Orchard, for a Dome –

Some keep the Sabbath in Surplice –
I, just wear my Wings –
And instead of tolling the Bell, for Church,
Our little Sexton – sings.

God preaches, a noted Clergyman –
And the sermon is never long,
So instead of getting to Heaven, at last –
I’m going, all along.¹⁷

(J324, F236)

Difícilmente um outro poema encapsulará melhor a relação de Emily Dickinson com a igreja e com o culto pessoal do que “Some keep the Sabbath going to church”.

A estrutura repetida nos dois primeiros quartetos contrapõe a forma como alguns (*Some*) e o próprio eu poético (*I*) guardam o sábado. Há um distanciamento do eu poético desses “alguns”, que são posicionados como *outros*, diferentes do eu. Esses outros guardam o sábado (*Some keep the Sabbath*) de formas institucionais, para as quais Dickinson dedica apenas o primeiro verso dessas estrofes: *going to Church*, propriamente, e *in Surplice*. São nomeados dois elementos da liturgia eclesiástica do contexto da Nova Inglaterra do século

¹⁷ “Uns guardam o Sábado indo à Igreja – / Eu guardo ficando em Casa – / No Coro canta, alegre, a Triste-pia – E a Abóbada é o meu Pomar – // Uns guardam o Sábado em Manto e Batina – / Eu visto só minhas Asas – / E em vez de tocar o Sino, / O Sacristão pequenino canta, canta lindo. // Quem fala é Deus, famoso Clérigo – / E o sermão nunca é longo, / Assim, em vez de ir pro Céu um dia – / Já estou indo, já estou indo!”. Tradução de Isa Mara Lando (2010).

XIX: o culto comunitário promovido pela igreja e as vistosas e imponentes vestes litúrgicas dos sacerdotes.

Guardar o sábado é uma prática milenar da cultura judaica, cujas origens remontam à narrativa cosmogônica da Torá (conjunto de livros sagrados dos judeus que, na tradição cristã, compõem o Pentateuco, os cinco primeiros livros do Antigo Testamento: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números, Deuteronômio). Na narrativa do povo judeu, Deus criou o universo em seis dias e, tendo terminado sua obra no sétimo dia, santificou-o e nele *descansou* (Gênesis 2:3). O verbo hebraico שָׁבַת (*shabath*), de acordo com o léxico de Strong, aponta para a ideia de “terminar”, “descansar” e “celebrar”. A prática do *shabath*, reiterada nos Dez Mandamentos entregues por Deus a Moisés no Monte Sinai, tem o significado para o povo judeu de pausa e descanso de seu trabalho ordinário para voltar-se para o Deus Criador a fim de adorá-lo e celebrá-lo no dia de sábado. A tradição da Igreja, desde seus tempos primitivos após a crucificação de Jesus Cristo, absorveu o *shabath* e ressignificou-o. Não mais o dia de sábado (nome que deriva diretamente da palavra *shabath*) é reservado para o descanso e a adoração comunitária, mas o domingo, em memória ao dia da ressurreição de Cristo.

Enquanto outros guardam o sábado indo à igreja, o eu poético de Dickinson não deixa de guardá-lo, mas o faz de forma diferente, em Casa (*I keep it, staying at Home* –). A poeta retrata uma escolha do culto pessoal que se contrapõe à religião “da igreja” e se aproxima de uma outra forma de conexão com Deus, íntima e ligada à natureza. É marcante notar que tanto *Church* quanto *Home* são escritas com a inicial maiúscula, o que nos sugere um nivelamento desses dois termos, tornando-os equiparáveis neste poema. A Casa é sacralizada no mesmo nível da Igreja, pois o culto acontece no espaço domiciliar:

Assim como Emerson e Thoreau, Dickinson demonstrava evidente prazer em seu ambiente natural e observava com aguçada precisão as formas e os ritmos da natureza; suas cartas eram repletas de flores de seu jardim, pássaros e uma coleção inteira de insetos [...]

Dickinson escreveu sobre a natureza como parte integrante de seu ambiente doméstico. Durante a vida da poetisa, a propriedade de Dickinson consistia em uma pequena fazenda de quatorze acres, incluindo um celeiro, pomar, jardins e um prado. A natureza a cercava enquanto trabalhava em seu jardim; ela a compunha em arranjos de flores cortadas; ela a observava atentamente de sua janela. Sua prática de solidão, em suma, acentuava o caráter de sua vida diária como um isolamento em uma paisagem doméstica. A casa era seu ponto de vista privilegiado sobre a natureza (Gilpin, 2015, pp. 63-64).

Esse mesmo movimento de equiparação dos elementos naturais aos sagrados acontece ao longo da primeira e da segunda estrofe inteiras, com a comparação dos elementos eclesiásticos a seus equivalentes naturais, os quais o eu poético encontra no ambiente caseiro que é descrito como um quintal ou um jardim.

Em vez de um Corista (*Chorister*), um Pássaro (*Bobolink*), em vez de um Domo construído por mãos humanas (*Dome*), um Pomar (*Orchard*) desenhado e erguido pelo próprio Deus. Em vez de Vestes Litúrgicas sacerdotais (*Surplice*), o eu poético simplesmente se cobre de suas Asas (*I, just wear my Wings*), o que indica uma aproximação sua da própria natureza, da liberdade dos animais dotados de asas e da sua capacidade de voar. Em vez de badalar os Sinos para a Igreja (*tolling the Bell, for Church,*), o pássaro, ou o Sacristão, canta (*Our little Sexton – sings*). De forma perspicaz, Dickinson escolhe um termo polissêmico, *Sexton*, que pode se referir tanto a um pássaro conhecido como *burying beetle*, “besouro enterrador”, quanto à figura do sacristão, trabalhador leigo do ofício da igreja, encarregado normalmente como zelador ou coveiro. O pássaro, muito provavelmente batizado como uma referência ao coveiro, foi certamente escolhido por Dickinson dentre tantos pássaros possíveis para adicionar essa camada de sentido ao poema. Além de evocar uma criatura da natureza para compor seu conjunto eclesiástico pessoal, o eu poético recoloca o papel do sacristão na hierarquia da igreja, tirando-o da função indireta e leiga de tocar o sino para torná-lo o cantor, diretamente envolvido com os serviços litúrgicos do culto. Tanto o eu poético, caracterizado por vestir suas asas, quanto o sacristão, desempenham a função atribuída na primeira estrofe aos pássaros, assemelhando, nesse caso, o eu poético e o trabalhador leigo da adoração aos pássaros, que são capazes de cultuar a Deus na natureza e afastados da estrutura institucional da igreja.

O pregador do culto de Dickinson é ninguém menos do que o próprio Deus (*God preaches,*), descrito como um Clérigo notável (*a noted Clergyman –*). Em meio à natureza de seu quintal, o próprio Deus é aquele que fala e que se revela ao eu poético, e sua notabilidade na hierarquia eclesiástica é necessariamente destacada, de forma quase irônica. Ao mesmo tempo que a figura de Deus é rebaixada quando comparada a de um de seus ministros humanos, os clérigos são ironizados por criar algo como a hierarquia eclesiástica, que Dickinson satiriza ao longo de todo esse poema. Para ela, a Igreja não é seu espaço de culto preferido. As escalas de poder não a convencem no que diz respeito à ordem de culto. Dickinson cultua a Deus na sua criação, ouvindo-o por meio dela. Ela guarda o sábado, mas de forma diferente. Ela vai para o céu, mas não apenas no fim de sua vida: ela desfruta desse caminho, ao longo de todo o tempo: (*So instead of getting to Heaven, at last – / I’m going, all along*).

Eis, neste notável poema, um excelente exemplo da combinação do *religare* e do *relegere* na poética de Emily Dickinson. Não há dúvida de que o seu canto é uma vigorosa forma de conexão com o divino, atestando uma compreensão da religião como uma prática de

religação. Ao fazê-lo, contudo, segundo seus próprios meios, seguindo sua intuição, sensibilidade e inclinação pessoais, que, mais que uma idiossincrasia, constituem uma crítica mordaz aos protocolos usuais, a poeta faz uma *releitura* e uma *reinterpretação* da forma e da doutrina religiosa, ensinando, ainda que não explícita nem didaticamente, que a religião se faz essencialmente de uma *reinvenção* contínua, que se pauta por uma proximidade muito mais *natural* – no sentido da naturalidade e da natureza – e espontânea do que as convenções autorizam. Aqui, o *relegere* se afiança como a mais legítima forma do *religare*.

2.

I know that He exists.
Somewhere – in Silence –
He has hid his rare life
From our gross eyes.

'Tis an instant's play –
'Tis a fond Ambush –
Just to make Bliss
Earn her own surprise!

But – should the play
Prove piercing earnest –
Should the glee – glaze –
In Death's – stiff – stare –

Would not the fun
Look too expensive!
Would not the jest –
Have crawled too far!¹⁸

(J338, F365)

I know that He exists marca uma afirmação categórica e fechada com ponto final no primeiro verso do poema, como uma declaração de fé na qual o *He* muito possivelmente se refere ao Deus cristão, visto que esse pronome *lhe* é atribuído na tradição bíblica e vem escrito em letra maiúscula. A certeza dessa afirmação inicial, contudo, é desestabilizada gradualmente ao longo do poema, em um campo de tensão crescente com a dúvida.

Em contraste, o segundo verso imediatamente relativiza o “saber da existência dEle” com uma indeterminação espacial e sensorial: *Somewhere – in Silence* –. Deus existe, mas

¹⁸ Eu sei que Ele existe / Em algum lugar - em Silêncio - / Ele escondeu sua rara vida / De nossos olhos terrenos. // Brincadeira de um instante - / Armadilha carinhosa - / Apenas para a Felicidade / Ganhar sua própria surpresa! // Mas - se a brincadeira / Se tornasse séria / Se a risada - ressoasse / No olhar - obscuro - da Morte // A diversão não / Seria tão cara! / As piadas não - / Iriam longe demais! (Tradução minha).

onde ele está? “Em algum lugar”, desconhecido e indefinido como o pronome *somewhere*. Não há sombra de seu paradeiro, pois ele está “em Silêncio”, tão incomunicável quanto sugerem os travessões e a inicial maiúscula do substantivo *Silence*, que fragmentam esse sintagma do restante do verso. Ele mesmo se escondeu de nós (*He has hid his rare life / From our gross eyes*), tornando sua vida invisível aos nossos olhos terrenos.

O dicionário Merriam-Webster¹⁹ apresenta dois usos do adjetivo *gross* que se mostram relevantes para esse verso de Dickinson: “visível a olho nu”²⁰ e “deficiente em conhecimento: ignorante, sem instrução”²¹. A escolha por *gross* pode sugerir olhos que só enxergam o que é plenamente óbvio, pois não são dotados do conhecimento do divino para de fato vê-Lo. *Gross eyes*, portanto, não indicam apenas uma limitação do sentido humano da visão, mas uma condição de *ser* que impede o acesso direto ao sagrado. Deus se esconde porque a visão humana é incapaz de apreender sua “rara vida”. Essa é uma imagem que dialoga com outras figuras recorrentes na obra de Dickinson, como, no poema “*Faith*” *is a fine invention*, o microscópio, instrumento que amplia a realidade a fim de tornar visível o que não se consegue enxergar a olho nu.

A aliteração concatenada do som /h/ no terceiro verso, repetido em quatro monossílabos seguidos (*He has hid his rare life*), cria um efeito similar ao de uma risada, estabelecendo um prenúncio da imagética sarcástica da *brincadeira* construída nas estrofes seguintes. Na segunda estrofe, os versos ganham contornos mais irônicos, metaforizando a relação com Deus como um jogo passageiro (*'Tis an instant's play* –) e, mais antiteticamente, como uma armadilha afetuosa (*'Tis a fond Ambush* –). O esconder-se do divino é caracterizado por Dickinson como um ato calculista: *Just to make Bliss / Earn her own surprise!* A felicidade perfeita expressa pelo substantivo *Bliss*, uma possível alusão à vida eterna no paraíso, não é concedida gratuitamente; a sua surpresa (ou sua recompensa, talvez) deve ser *merecida* (*earn her own surprise*). A fé em Deus, assim, não é retratada como um estado de repouso na figura divina, mas como uma expectativa tensa, construída na desconfiança e na incerteza quanto às reais intenções dele. O fim do último verso em um ponto de exclamação reforça a camada de ironia presente na estrofe. A insistente aliteração do som aspirado *h* cria, ainda, um efeito escorregadio, de quem escapa e se esconde com rapidez e agilidade – o verbo esconder está explicitamente mencionado na sequência –, contrastando com o peso lento e grosseiro, sonora e semanticamente concentrado no adjetivo *gross*. De um

¹⁹ GROSS Definition & Meaning - Merriam-Webster. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/gross>>. Acesso em 23 jan. 2026.

²⁰ “1. b) visible without the aid of a microscope”.

²¹ “6. deficient in knowledge: ignorant, untutored”.

lado, a sutileza furtiva de Deus; de outro, a opacidade e cegueira humanas, reforçadas pela assonância dos três /o/ seguidos. *He has hid his x from our gross*: o efeito é cômico e crítico, burlesco e contundente. Colaboram nessa “peça” bufa, o som curto, rápido e relaxado do [ɪ] (*his, hid*), no plano divino, e o [ɪ] rótico e esticado no campo humano.

O tom jocoso, contudo, é interrompido abruptamente na estrofe seguinte, com uma quebra na sintaxe: *But* – conclama uma pausa repentina por meio da conjunção adversativa somada ao travessão. É um movimento que parece pedir pela atenção do leitor, dizendo “Espere aí! Mas e se...”. O cenário hipotético começa a ser pintado pelo uso do subjuntivo (a partir da estrutura com o verbo modal *should*), em tons desfavoráveis: *should the play / Prove piercing earnest – / Should the glee – glaze – / In Death’s – stiff – stare –*. Observa-se o risco de a brincadeira se tornar excessivamente séria, a partir da colocação dupla *piercing earnest*: algo como “profundamente sério em demasia”, uma hipérbole de seriedade. A possibilidade de que o jogo divino acabe em algo diferente das promessas de plenitude introduz um tom defensivo e, ao mesmo tempo, acusatório.

O arranjo das palavras nesses dois últimos versos da terceira estrofe demonstra a maestria poética de Emily Dickinson. A decomposição do sintagma por meio dos travessões cria um efeito de congelamento progressivo da linguagem. O verbo *glaze*, que sugere ao mesmo tempo o vidrar do olhar e a petrificação, a perda de movimento, é formalmente encenado pela rigidez do ritmo e pela interrupção constante do fluxo verbal. A linguagem, assim como a alegria (*the glee*) parece paralisar-se diante do duro encarar da Morte (*In Death’s – stiff – stare –*). O efeito sonoro causado pelas diferentes aliterações em *the glee – glaze –* e *Death’s – stiff – stare*, seguidas uma da outra, passa da musicalidade leve da alegria para a dureza da morte. Este é um poema em que a performance acústica da linguagem confirma e potencializa a contenda semântica que se trava entre as palavras.

Nesse ponto, vemos com clareza o conflito entre fé e dúvida que atravessa a poesia de Dickinson. As perguntas finais (*Would not the fun / Look too expensive! / Would not the jest – Have crawled too far!)* funcionam como contestação: o custo da revelação tardia pode ser alto demais. Dickinson frequentemente aponta, em sua obra, armas simbólicas contra a condenação e contra uma teologia do medo, como se observa em outros poemas em que Deus surge como figura ciumenta ou ausente. Emily Dickinson sugere que, como seres humanos, nosso anseio pelo *religare* com Deus parte de um desejo de satisfação da alma, e que a condenação a um destino de morte eterna é dura demais e injusta. Nesse movimento, podemos observar a religião sendo manifestada também como *relegere* nos versos dickinsonianos, como uma reanálise dos postulados teológicos com um posicionamento questionador.

Essa relação com o divino é marcada por uma tensão quase irada, na qual a fé não elimina a revolta, mas convive com ela. O poema não nega Deus; ao contrário, afirma sua existência com veemência. Contudo, questiona seus modos de ação, seu silêncio e o risco de que o jogo da fé ultrapasse os limites do humano suportável. Assim, a religiosidade em Dickinson se configura como experiência conflituosa, instável e profundamente ética, em que crer não significa consentir, mas interrogar incessantemente o mistério que se oculta.

3.
 The Bible is an antique Volume—
 Written by faded men
 At the suggestion of Holy Spectres—
 Subjects—Bethlehem—
 Eden—the ancient Homestead—
 Satan—the Brigadier—
 Judas—the Great Defaulter—
 David—the Troubadour—
 Sin—a distinguished Precipice
 Others must resist—
 Boys that “believe” are very lonesome—
 Other Boys are “lost”—
 Had but the Tale a warbling Teller—
 All the Boys would come—
 Orpheus' Sermon captivated—
 It did not condemn—²²

(J1545, F1577)

Nesse poema, Emily Dickinson mobiliza um conjunto de estratégias formais e temáticas que lhe permitem abordar a Bíblia de modo simultaneamente crítico, irônico e, paradoxalmente, profundamente atento ao seu poder simbólico e narrativo. Trata-se, como observa Leader (2022), do único poema em que Dickinson tematiza a Bíblia de forma direta e explícita. Sua abordagem não se alinha nem como uma profissão de fé às escrituras, nem como uma rejeição do texto sagrado, mas como uma problematização da maneira como ele é mediado, interpretado e transmitido.

²² A Bíblia é um Volume antigo — / Escrito por homens decadentes / Sob o pretexto de Inspiração Santa / Assuntos — Belém — / Éden — a antiga Campina — / Satanás — o General da Brigada — / Judas — o Grande Defraudador — / Davi — o Trovador — / Pecado — um notável Precipício / Que os Outros devem resistir — / Meninos que “acreditam” são muito solitários — / Outros meninos estão “perdidos” — / Tivesse o Conto um Narrador melodioso, — / Todos os meninos viriam — / O Sermão de Orfeu cativava — Não condenava — (Tradução minha)

Logo no primeiro verso, Dickinson desloca a Escritura do campo do sagrado intocável para o domínio material e histórico. Ao chamá-la de “um Volume antigo” (*an antique Volume*), a poeta sublinha sua condição de objeto, de livro produzido em determinado tempo, escrito por homens decadentes (*faded men*). A escolha do adjetivo *faded* é provocativa, sugerindo a obsolescência dos antigos escritores do texto sagrado, que o teriam feito “*sob o pretexto de Inspiração Santa*”. O jogo de palavras em *Holy Spectres* é notável; há uma mistura entre *Holy Scriptures* (Escrituras Sagradas), ou seja, a própria Bíblia, e *Holy Spirit*, a terceira pessoa da Trindade na doutrina cristã, que teria inspirado o texto bíblico, cuja real autoria seria divina e não humana, em uma terceira locução: *Holy Spectres*, que poderia significar “Espíritos Santos”, no plural, em tradução livre. A colocação *At the suggestion of Holy Spectres* sugere certo desdém pela suposta autoridade divina de um livro antigo e escrito por pessoas decadentes, além de sutilmente questionar a máxima de que O Espírito Santo seria a única fonte sagrada inspiradora pela qual os homens poderiam ter acesso à revelação de Deus. *Spectres* ainda empresta uma sugestão fantasmática ao processo de composição do livro sagrado.

A enumeração que se segue — *Bethlehem, Eden, Satan, Judas, David, Sin* — organiza-se como um inventário narrativo e simbólico da tradição bíblica. Cada figura é apresentada por meio de uma caracterização surpreendentemente secular ou irônica: *Eden — the ancient Homestead*, o vernáculo americano para propriedade rural adquirida por meio do trabalho; “Satanás — o General da Brigada — / Judas — o Grande Defraudador — / Davi — o Trovador — / Pecado — um notável Precipício”. Essas nomeações deslocam as personagens bíblicas do campo estritamente teológico para registros militares, econômicos ou artísticos, evidenciando o gesto dessacralizador dentro do poema. Ao mesmo tempo, esse procedimento aproxima a Bíblia de uma coleção de histórias, quase como um compêndio literário.

Do ponto de vista formal, a estrutura paratática do poema — com versos curtos, enumerações e travessões que fragmentam a sintaxe — reforça esse efeito de catálogo, de leitura descontínua e seletiva. Os travessões, marca recorrente e ostensiva da escrita de Dickinson, criam suspensões e cortes que impedem uma leitura linear e dogmática do texto. A Bíblia, assim, não é apresentada como narrativa contínua e coerente, mas como um conjunto de episódios, personagens e conceitos que podem ser reorganizados e reinterpretados.

É particularmente significativa a forma como o poema aborda a questão do pecado (*Sin—a distinguished Precipice / Others must resist—*). O pecado surge como um precipício notável, algo que se impõe como desafio moral, mas resistir-lhe é atribuição dos “Outros”.

Essa formulação sugere uma distância entre o discurso normatizador a partir da Bíblia — frequentemente usado para prescrever condutas — e a experiência concreta dos sujeitos, especialmente dos jovens. Essa distância se torna ainda mais evidente nos versos seguintes: *Boys that 'believe' are very lonesome— / Other Boys are 'lost'—*. A oposição entre os que “acreditam” e os que estão “perdidos” é apresentada de modo ambíguo, quase cruel: crer implica solidão, não crer implica perdição. Dickinson parece expor o impasse produzido por uma pedagogia religiosa baseada mais na exclusão e na ameaça do que no acolhimento.

É nesse ponto que o argumento central do poema se esclarece. A crítica de Dickinson não se dirige primariamente à Bíblia enquanto texto, mas à forma como ela é narrada e ensinada. Os versos finais (*Had but the Tale a warbling Teller— / All the Boys would come—*) defendem a ideia de que o problema não está no texto sagrado, mas na ausência de um narrador capaz de contá-lo de forma cativante. A imagem do *warbling teller* evoca uma voz melodiosa, poética, sedutora, em oposição ao tom severo e condenatório dos sermões tradicionais. A referência à figura do habilidoso poeta da mitologia grega, Orfeu (*Orpheus' Sermon captivated— / It did not condemn—*) reforça essa oposição: o canto órfico encanta sem condenar, persuade pela beleza, não pela ameaça. Por que a pregação da Bíblia não pode ser assim também? Essa é a crítica de Dickinson.

Jennifer Leader (2022) defende que os versos finais do poema sugerem que Dickinson critica menos o texto bíblico do que o uso que dele se faz:

Sim, ‘A Bíblia é um volume antigo -/ Escrito por homens decadentes’, como ela escreveu ao seu sobrinho adulto, Ned, em uma carta de permissão irônica disfarçada de sermão; contudo, mesmo neste, seu único poema a abordar diretamente a Bíblia, ela conclui: ‘Se a história tivesse um narrador melodioso - / Todos os rapazes viriam -’. Lido em contexto, o poema é mais uma crítica àqueles que usam a Bíblia em seus ‘sermões’ para ‘condenar’ em vez de ‘cativar’ mais do que a própria Bíblia²³ (Leader, 2022, p. 480).

Assim, o poema constrói uma reflexão profundamente estética sobre a religiosidade. A Bíblia, enquanto narrativa fundadora, teria potencial de atração e comunhão, mas esse potencial é neutralizado quando sua transmissão se dá por meio de discursos moralizantes e punitivos. Nesse sentido, a posição de Dickinson aproxima-se menos de uma descrença e mais de uma reconfiguração da experiência religiosa: a poeta parece defender uma religiosidade mediada pela imaginação, pela música e pela poesia, em vez de pela doutrina rígida. Ao fragmentar, suspender e reabrir o discurso com seu uso de travessões, Dickinson transforma a

²³ “Yes, ‘The Bible is an antique volume -/ Written by faded Men,’ as she wrote to her grown nephew Ned in a tongue-in-cheek permission-letter-styled-as-sermon; yet even in this, her only poem to directly address the Bible, she concludes, ‘Had but the Tale a warbling Teller - / All the Boys would come -’ (Fr1577C, M 636). Read contextually, the poem is more of a critique of those who use the Bible in their church “Sermon[s]” to “condemn” instead of “captivate[]” than of the Bible itself.”, no original (Leader, 2022, p. 480).

própria forma poética em espaço de questionamento à autoridade eclesiástica que apenas condena, reafirmando a poesia — como o canto de Orfeu — como linguagem do possível, do convite e da abertura para uma verdadeira religação com Deus. Mais uma vez, *relegere* para *religare*.

4.
 Savior! I've no one else to tell—
 And so I trouble thee.
 I am the one forgot thee so—
 Dost thou remember me?
 Nor, for myself, I came so far—
 That were the little load—
 I brought thee the imperial Heart
 I had not strength to hold—
 The Heart I carried in my own—
 Till mine too heavy grew—
 Yet—strangest—heavier since it went—
 Is it too large for you?

(J217, F295)

Emily Dickinson escreve esse poema em forma característica dos salmos da Bíblia hebraica. A abertura direcionada a Deus — neste caso na figura de Salvador (*Savior*), correspondente na teologia cristã à pessoa de Jesus Cristo na trindade —, seguida de uma confissão íntima de pedido de escuta (*I've no one else to tell* —) é recorrente no saltério. Diversos são os salmos iniciados por clamores direcionados a Deus, o que talvez seja uma das particularidades mais expressivas do livro de Salmos: a composição lírica de orações e cânticos de louvor ao Deus de Israel. O falar do homem com Deus é a marca registrada dos Salmos. Dickinson, aqui, faz o mesmo, de forma bastante semelhante aos autores do texto bíblico, que lhe era de íntima familiaridade.

O poema situa-se entre aqueles em que a poeta mais nitidamente convoca a cena oracional, reconstruindo-a em uma subjetividade fragmentada e hesitante, mas profundamente consciente de sua necessidade de interlocução com o divino. Dickinson intencionalmente mimetiza aspectos formais e temáticos de um salmo bíblico, tensionando aproximação e distanciamento, fé e relutância, entrega e resistência. A súplica que o estrutura é também marcada pela dificuldade de sustentação da oferta de seu coração — o *imperial Heart* que pesa em demasia —, revelando um eu poético que busca o Salvador enquanto reconhece suas limitações.

A cadência rítmica, a economia lexical e a presença de paralelismos sintáticos aproximam o poema da tradição hebraica, marcada justamente pela repetição equilibrada de estruturas e pela musicalidade não estritamente métrica. Há uma alternância pronominal entre *I* e o arcaico *thou*, utilizado na Bíblia King James para se referir a Deus, que representa a tensão entre o eu poético e a figura divina. A voz poética confessa ter esquecido-se de Deus, *I am the one forgot thee so*, e, insegura, realiza o movimento de retorno, perguntando se o Salvador ainda se lembraria dela (*Dost thou remember me?*), numa estrutura clara de oração e de confissão de pecados.

O motivo do peso do *coração* articula o eixo emocional e espiritual do poema. Diversos versos descrevem o coração como carga excessiva para o sujeito lírico: *I had not strength to hold, carried on my own, too heavy grew, heavier since it went*. O léxico do peso reitera a imagem de uma subjetividade incapaz de sustentar sozinha o próprio conteúdo afetivo e existencial. A expressão *imperial Heart* permite leituras complementares. Por um lado, sugere dignidade ou grandeza intrínseca ao ser humano; por outro, implica orgulho, a razão da queda e do pecado original. O coração representa, assim, simultaneamente o desejo humano de independência de Deus e o reconhecimento da sua natureza pecaminosa e da sua pequenez.

A culminância do poema ocorre no gesto de entrega desse coração ao Salvador, seguido imediatamente da pergunta: *Is it too large for you?*. A troca do pronome arcaico *thou*, sustentado durante todo o poema, pelo vernáculo *you* apenas no verso final sugere uma mudança no relacionamento do sujeito lírico com Deus após sua oração. Depois de carregar, confessar e entregar o coração, a voz poética abandona o registro reverencial característico da Bíblia King James, como que soltando-se desse peso, e dirige-se ao Salvador pela forma comum *you*. É uma entrega já sem ornamentos. A entrega desse coração ao Salvador não produz resolução, mas uma pergunta final que permanece em aberto — gesto que sintetiza a poética espiritual dickinsoniana, sempre inclinada ao inacabamento e à inquietude.

Há semelhanças facilmente identificáveis entre esse poema de Dickinson e o Salmo 38, atribuído a Davi. Na Versão King James, o poema hebraico inicia com a expressão “O Lord”, dirigindo-se a Deus da mesma forma como Dickinson faz em “Savior!”. O apelo dickinsoniano é, talvez, até mais dotado de carga dramática, tanto pela exclamação gráfica, quanto por identificar no Divino aquele capaz de salvá-la. A imagética do peso também é presente no salmo davídico: *For mine iniquities are gone over mine head: as an heavy burden*

*they are too heavy for me*²⁴ (Psalm 38:10 KJV). O paralelo com os versos *The Heart I carried in my own— / Till mine too heavy grew—* é evidente. O peso do coração orgulhoso dickinsoniano é tão grande quanto o das iniquidades de Davi; ambos os sujeitos líricos não conseguem aguentar sozinho um fardo que é pesado demais. A figura do coração também é evocada no salmo bíblico no versículo 10 (*My heart panteth, my strength faileth me*²⁵), juntamente com a falta de força, em semelhança marcante com os versos *I brought thee the imperial Heart / I had not strength to hold—*. O uso de Dickinson das imagens próprias do Salmo 38 é mais uma evidência da profundidade da relação que a poeta estabelece com a religião em sua obra, em busca de um *religare* com Deus que vai ao encontro da tradição lírica hebraica para construir poeticamente uma entrega do coração. Os versos finais do salmo — *Forsake me not, O Lord: O my God, be not far from me. Make haste to help me, O Lord my salvation.*²⁶ — são, mais uma vez ecoados na pergunta que a poeta faz ao Salvador: *Dost thou remember me?*. O pedido humano de que Deus não se esqueça de sua criatura e aja com salvação é reverberado em todas as almas através dos séculos, e a poesia de Dickinson resgata-o de forma bela, movida pelo impulso da religião.

A ambivalência do poema de Emily Dickinson funda uma poética do entre-lugar espiritual. A voz que se dirige a Deus não é a do cristão resoluto nem a do cético absoluto, mas a de um sujeito em conflito, que deseja crer e hesita. A súplica que emerge desse conflito é, portanto, expressão de vulnerabilidade que sintetiza a condição humana, com sua ânsia pelo *religare* com Deus e pelo *relegere* de sua existência. Assim, o poema constitui exemplo expressivo da capacidade de Dickinson de reconfigurar a tradição bíblica para elaborar, de forma singular, sua subjetividade religiosa.

Em uma comparação com o poema anterior, “The Bible is an antique Volume—”, é extremamente antagônico que Emily Dickinson possa refutar a bíblia e acolhê-la com a mesma facilidade. Nas palavras de Shira Wolosky:

Isso é característico de Dickinson. Seus versos sempre agonizam: invocando persistentemente o discurso religioso, e persistentemente o revogando. Essa agonia se manifesta formalmente em seu uso, por um lado, de estruturas de hinos e, por outro, por meio das gramáticas e prosódias fragmentadas que têm sido um dos focos dos estudos sobre Dickinson (...). Ainda assim, muito mais do que por meio da doutrina da encarnação ou da comunhão, a

²⁴ “Pois já as minhas iniquidades ultrapassam a minha cabeça; como carga pesada são demais para as minhas forças”, na tradução João Ferreira de Almeida Revista e Corrigida (ARC), mais tradicional em língua portuguesa.

²⁵ “O meu coração dá voltas, a minha força me falta”. Salmo 38:10 ARA.

²⁶ “Não me desampares, Senhor; meu Deus, não te alongues de mim. Apressa-te em meu auxílio, Senhor, minha salvação”. Salmo 38:21-22 ARA.

textualidade bíblica é o cenário dos muitos e diferentes engajamentos de Dickinson²⁷ (Wolosky, 2022, p. 453).

5.

“Faith” is a fine invention
For Gentlemen who can see —
But Microscopes are prudent
In an Emergency —²⁸

(J185, F202)

No poema “‘Faith’ is a fine invention”, Emily Dickinson condensa, em apenas quatro versos, uma reflexão crítica e ambígua sobre a fé, tensionando sua relação com o conhecimento empírico e com a experiência da realidade. A brevidade formal do poema não implica simplicidade interpretativa; ao contrário, a concisão verbal intensifica a densidade filosófica e do texto, característica recorrente na poética dickinsoniana.

Como primeira palavra do poema, Dickinson escreve “*Faith*” entre aspas, o que cria imediatamente uma relativização do conceito. Como se não bastasse, define-a como *a fine invention*, retirando-a de sua dimensão estritamente sagrada e sugerindo uma construção humana e elaborada de forma “até boa” (*fine*) como resposta simbólica à realidade. Essa definição torna-se ainda mais significativa quando associada a *For Gentlemen who can see*. A fé, nesse sentido, é apresentada como adequada àqueles que já possuem a “visão”, ou seja, aqueles que têm a facilidade de acreditar naquilo que não se pode ver ou comprovar.

Os dois versos finais declaram a insuficiência da fé para a vida empírica: *But Microscopes are prudent / In an Emergency!*. Diante da “Emergência”, da crise, da desconfiança, é prudente o uso de “Microscópios” para conseguir, de fato “ver”. Dickinson contrapõe a “fé” ao símbolo do método científico, da observação rigorosa e da análise minuciosa do real. O microscópio lida com evidências. Não oferece consolo, mas precisão. Dickinson sugere, assim, que, quando a realidade se impõe de forma urgente e concreta, é o olhar analítico, e não a abstração da fé, que se revela prudente.

²⁷ “This is characteristic of Dickinson. Her verse always agonizes: persistently invoking religious discourse, persistently revoking it. This agon is enacted formally in her use, on the one hand, of hymnal structures, and, on the other hand, through the fractured grammars and prosodies that have been one focus of Dickinson study (...). Still, far more than through incarnational or communion doctrine, biblical textuality is the scene of Dickinson's many different engagements”, no original.

²⁸ “‘Fé’ — uma bela invenção / Se o Cavalheiro tem boa visão — Mas o Microscópio revela prudência — Em uma Emergência —”. Tradução de Isa Mara Lando (2010).

É interessante que a oposição entre a “fé” e os microscópios associa a primeira à visão já assegurada, e o segundo, à necessidade de inquirir a realidade. Nesse sentido, o poema propõe uma inversão significativa: para os que não veem — isto é, para os que não se contentam com a incerteza e com os mistérios da existência — não basta crer, é preciso investigar. A prudência desloca-se da esfera religiosa para a científica.

Assim, o poema questiona a confiabilidade e a suficiência da fé como instrumento de compreensão do real. O *relegere*, aqui, torna-se um pré-requisito para qualquer possibilidade de *religare*. Em apenas quatro versos, a poeta constrói uma reflexão complexa sobre conhecimento e crença, reafirmando sua capacidade singular de condensar grandes questões filosóficas em formas poéticas mínimas.

6. Considerações finais: para onde aponta este estudo?

Esta dissertação dedicou-se à investigação da religião nas obras poéticas de Cecília Meireles e de Emily Dickinson a partir de alguns ângulos principais: a) a busca por uma definição do objeto *religião* partir de três perspectivas relevantes para nossa pesquisa (etimológico-filosófica, histórico-científica e dos estudos literários); b) a revisão bibliográfica da literatura produzida quanto à religião na vida e na obra de cada uma das poetisas; e c) a análise de poemas selecionados das duas autoras sob o prisma desse objeto religião. Esse, entendido a partir das etimologias traçadas por Agostinho e por Cícero, mostrou-se como um elo entre Meireles e Dickinson, que representaram em seus poemas os movimentos de *religare* e *relegere* de forma ampla e pulsante.

Encontramos nos poemas de Cecília Meireles, assim como em sua biografia, uma multiplicidade da experiência religiosa e uma convivência entre tradições distintas incorporadas pela autora a seus versos e a sua existência. Influências do Catolicismo, do Budismo, do Hinduísmo e até mesmo do Islamismo aparecem em seus poemas de forma continuada e não opositiva. A poética ceciliana apresenta o insaciável anseio pelo *religare* com Deus, mas sem a necessidade de definir ou elaborar o Divino em uma configuração fechada. Deus é a verdade, mas também é indeterminado; tem nomes inúmeros, como os 99 nomes de Alá, mas também como “Absoluto”, “Santo”, e, propriamente “Deus”, que está sempre sendo construído pela poeta, em um *relegere* das suas práticas e pensamentos em direção ao divino.

Em Emily Dickinson, descobrimos uma religiosidade que se manifesta sobretudo a partir do diálogo constante com a Bíblia e com a tradição protestante de seu contexto. O

profundo anseio pelo *religare* com Deus na poética dickinsoniana se revela a partir de uma urgência de um *relegere* da forma religiosa institucional. Dickinson, versada com excelência no texto sagrado e na liturgia eclesial, impõe seus questionamentos internos acima da autoridade do púlpito, compondo conversas com e sobre Deus que revelam suas hesitações mais íntimas quanto à Igreja. Ainda assim, a mesma poeta que sugere que a “fé” é uma invenção clama por seu Salvador em desespero. Seus versos revelam sua recusa em guardar o sábado indo à igreja, mas não ao ato de guardá-lo. O culto pessoal retratado na poesia de Dickinson é marcado por conflito entre o crer e o duvidar; para a poeta, porém, ambos podem coexistir sem problemas.

O trabalho realizado na dissertação representa uma fase inicial desta pesquisa que ainda está à espera de ser muito mais aprofundada. Esperamos ter conseguido marcar uma contribuição significativa para a aproximação dos grandes, senão os maiores, nomes femininos da literatura brasileira e estadunidense, respectivamente, por um ângulo que, embora tenha destaque nos estudos sobre cada uma individualmente, ainda não havia sido analisado em comparação. Apesar de ser uma prática pouco comum no Brasil a correlação entre os estudos literários e os religiosos (Cardoso, 2024), a vemos como um ganho gigantesco para o estudo de obras que notadamente referenciam elementos religiosos com tanta frequência, e desejamos, a partir deste estudo, incentivá-lo dentro do espaço acadêmico.

Futuramente, pretendo dar continuidade a esta pesquisa no Doutorado, aproveitando temas e conceitos nos quais o período de dois anos de mestrado não me permitiu aprofundar-me. A produção teórica de Cecília Meireles referente à relação da religião com a literatura, sobretudo em forma de conferências, apresenta um campo de estudo riquíssimo e pouco explorado, o qual gostaria de desbravar. Além disso, a teopoética, conceito com o qual só pude ter contato em uma fase mais tardia de meu mestrado, merece ser mais estudada, visto que interessa-me muito investigar se o texto poético se apresenta como terreno fértil para traçar uma ligação entre o humano e o divino. Seria a poesia o espaço propício para a comunicação com Deus? São esses alguns dos apontamentos que pretendo investigar mais a fundo e aos quais tenho a intenção de dar destaque na continuação da pesquisa no doutorado.

7. Referências bibliográficas

- ALTER, Robert & KERMODE, Frank. (orgs.). *Guia literário da bíblia*. São Paulo: UNESP, 1997.
- BARBOSA, Márcia Helena S. A poesia e o sagrado em Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles. In: *Letras de Hoje*, v. 54, n. 1, p. 74-84, jan.-mar. 2019.
- BARROS, Fátima. Cores do Outono: leitura dos poemas Canção de Outono, de Cecília Meireles, e Autumn, de Emily Dickinson. In: *Olhares & Trilhas*. Uberlândia, Ano IX, n. 9, 2008, pp. 31-39.
- BERDIAEV, Nikolai. *Esprit et liberté* (t. de I. P. et H. M.). Paris: Desclée de Brouwer, 1984.
- BLOOM, Harold. Emily Dickinson: Blanks, Transports, the Dark. In: *The Western Canon: the books and school of the ages*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company, 1994, pp. 291-309.
- BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ed. 34, 2003, pp. 123-150.
- BURBICK, Joan. "One Unbroken Company": Religion and Emily Dickinson. In: *The New England Quarterly*, Brunswick, v. 53, n. 1, mar. 1980, pp. 62-75.
- CALADO, Omar. *Emily Dickinson: 666 Translêces Experimentais* (s./d.). Disponível em: <<https://omarcalado.com.br/Arquivs-pdf/SeletaLonga.pdf>>. Acesso em 17 jan. 2026.
- CARDOSO, Glaucio Varella. *Em nome do Pai: a questão religiosa em poetas modernos*. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2024.
- COELHO, Nelly Novaes. Cecília Meireles: Vida e Obra. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 21, n. 28-29, jan./dez. 2001, pp. 11-17.
- DICKINSON, Emily. Morri pela Beleza (Trad. Cecília Meireles). In: MILLIET, S. (org.). *Obras-Primas da Poesia Universal*. 3a ed. São Paulo: Martins, 1957, p. 84.
- _____. *The complete poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown and Company, 1961.
- _____. *The Poems of Emily Dickinson*. Edited by R. W. Franklin. Boston: Harvard University Press, 1999.
- _____. *Loucas Noites/Wild Nights: 55 Poemas/Poems*. Ed. Bilingue. Tradução e comentários de Isa Mara Lando. Barueri: Disal Editora, 2010.
- EBERWEIN, Jane Donahue. Introducing a Religious Poet: The 1890 "Poems of Emily Dickinson". In: *Christianity and Literature*, Johns Hopkins University Press, v. 39, n. 3, mar./jun. 1990, pp. 241-260.
- _____. "Is Immortality True?": Salvaging Faith in an Age of Upheavals. In: POLLAK, V. R. *A Historical Guide to Emily Dickinson*. Nova York: Oxford University Press, 2004.

_____. “Where congregations ne’er break up”: The Dickinsons and Amherst’s First Church. In: SÁNCHEZ-EPPLER, Karen; MILLER, Cristanne (eds.), *The Oxford Handbook of Emily Dickinson*. Oxford: Oxford Handbooks, 2022, pp. 36–51.

FUSS, Diana. Reviving... Corpses. In: *Dying Modern*. Durham, Londres: Duke University Press, 2013, pp. 44-77.

GILPIN, W. Clark. *Religion Around Emily Dickinson*. University Park, Penn State University Press, 2015.

GOUVÊA, Leila V. B. Cecília Meireles, Avatares de Espiritualidade. YUNES, E.; BINGEMER, M. C. L. (Org.). In: *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, pp.123-132.

_____. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EdUSP, 2008.

GRESCHAT, Hans-Jürgen. *O que é ciência da religião?*. Trad.: Frank Usarski. São Paulo: Paulinas, 2005.

HIGGINSON, Thomas Wentworth. First Series: Preface. In: *Hope is the thing with feathers: poems of Emily Dickinson*. Layton: 2019, p. 3.

HOYT, Sarah F. The Etymology of Religion. In: *Journal of the American Oriental Society*, vol. 32, no. 2, 1912, pp. 126–29. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/3087765>>. Acesso em 10 nov. 2025.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras – Retratos teológico-literários*. Trad. de Paulo Astor Soethe, Maurício Cardoso, Elvira Horstmeyer e Ana Lúcia Welters. São Paulo: Loyola, 1999.

LEADER, Jennifer. “The Finite - Furnished / With The Infinite -”: Dickinson's Biblical Imaginations. In: In: SÁNCHEZ-EPPLER, Karen; MILLER, Cristanne (eds.), *The Oxford Handbook of Emily Dickinson*. Oxford: Oxford Handbooks, 2022, pp. 480–496.

LIRA, José. Os mitos de ontem e as falácias de hoje: Emily Dickinson e a poesia sentimental. In: *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 68, jan./abr. 2006, pp. 27-48.

LOUNDO, Dilip. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética. In: GOUVEA, Leila. V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2008, p. 129-136.

MILLER, Cristianne. *Emily Dickinson: a poet's grammar*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1987.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Volume único, 4a ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Eternidade de Israel*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Brasil-Israel, 1959.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MOREIRA, Idmar Boaventura. *Cecília Meireles e a imagem dialética: uma poética do mínimo*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

REIS, Gustavo Felizardo. *A viagem como mergulho de autoconhecimento: um estudo sobre a Índia de Cecília Meireles*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 2019.

SALLA, Michael Emin. Satyagraha in Mahatma Gandhi's Political Philosophy. In: *Peace Research*, vol. 25, no. 1, 1993, pp. 39–62. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23607222>>. Acesso em 4 dez. 2025.

SENRA, Flávio. O teólogo e o cientista da religião. Religiografia acerca das interfaces entre Ciências da Religião ou Religiologia e Teologia no Brasil. In: *Rever*, ano 16, no. 01, jan/abr 2016, pp. 109-136.

SEWALL, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*. Nova York: Farrar, Straus, and Giroux, 1974.

SILVA, Rosana Rodrigues. *Imagens do absoluto: o simbolismo religioso na poesia de Cecília Meireles*. In: Uniletras, Ponta Grossa, v. 31, n. 1, jan./jun. 2009, pp. 121-138.

WOLOSKY, Shira. Linguistic Turns: Emerson's Figuralism and Dickinson's Biblical Contests. In: In: SÁNCHEZ-EPPLER, Karen; MILLER, Cristanne (eds.), *The Oxford Handbook of Emily Dickinson*. Oxford: Oxford Handbooks, 2022, pp. 445–462.

ZEPP, Susanne. Brazilian Editions of Hebrew Poetry (1962–1969): A Case Study from the Margins of Global Publishing and World Literatures. In: GUERRERO, Gustavo; LOY, Benjamin; MÜLLER, Gesine (ed.). *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlim, Boston: De Gruyter, 2021, pp. 141-154.