

## A TRANSFIGURAÇÃO NA MONTANHA: O ESPAÇO SAGRADO EM MANOEL CARDOSO

## THE TRANSFIGURATION ON THE MOUNTAIN: SACRED SPACE IN MANOEL CARDOSO

Alexandre Batista PAIXÃO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Na obra poética *A bordo do tempo* (1996), Manoel Cardoso, sergipano de Nossa Senhora das Dores, reconstrói o Taborda – espaço geográfico de sua infância – como um *locus sacer*, transfigurando-o num eixo simbólico entre o humano e o sagrado ao relacioná-lo com o monte Tabor bíblico. Esse cenário, embora hoje fragmentado pelo tempo, é constantemente resgatado por sua voz lírica, que expressa um sentimento de perda, vacuidade e nostalgia diante da ruptura com uma toponímia à moda paradisíaca que resiste à dilatação espaço-temporal. A partir de uma metodologia de base autobiográfica-memorialista e comparativa-teológica, aliada a uma abordagem dedutivo-indutiva e analítico-interpretativa, este estudo analisa os poemas “II” e “III”, buscando identificar os modos pelos quais o eu-lírico tenta recordar, reconhecer e reviver um passado resguardado, protegido e projetado na memória. Com embasamento teórico em Eliade (1992), Bachelard (1979) e Combe (2010), a pesquisa evidencia como a linguagem poética ressignifica o cenário tabordense, convertendo-o em *axis mundi* – um espaço sagrado onde o viajante do tempo se sente acolhido, seguro e tranquilo. Assim, a poesia de Cardoso revisita a infância numa espécie de êxodo lírico rumo à terra sacra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Taborda. Memória. Sacralização. Autobiografia. Toponímia.

**ABSTRACT:** In his poetic work *A bordo do tempo* (1996), Manoel Cardoso, from the Sergipe town of Nossa Senhora das Dores, reconstructs Taborda – the geographical space of his childhood – as a *locus sacer*, transfiguring it into a symbolic axis between the human and the sacred by relating it to the biblical Mount Tabor. This setting, although now fragmented by time, is constantly rescued by his lyrical voice, which expresses a feeling of loss, emptiness and nostalgia at the rupture with a paradisiacal toponymy that resists space-time dilation. Based on an autobiographical-memorialist and comparative-theological methodology, combined with a deductive-inductive and analytical-interpretative approach, this study analyses the poems “II” and “III”, seeking to identify the ways in which the lyrical self tries to remember, recognize and relive a past that is guarded, protected and projected in memory. With a theoretical basis in Eliade (1992), Bachelard (1979) and Combe (2010), the research shows how poetic language re-signifies the Tabordense setting, turning it into an *axis mundi* – a sacred space where time travelers feel welcomed, safe and at ease. Cardoso’s poetry thus revisits childhood in a kind of lyrical exodus towards the sacred land.

**KEYWORDS:** Taborda. Memory. Sacralization. Autobiography. Toponymy.

---

1. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Membro da Academia Itaporanguense de Letras (AIL). E-mail: abp110624@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2830-0932>.

## Introdução

Ele disse: “Não te aproximes daqui; tira as sandálias dos pés porque o lugar em que estás é uma terra santa!”

(Êxodo 3:5, *Bíblia de Jerusalém*).

Há décadas, a crítica literária debate fervorosamente a possível relação entre o poeta e o eu-lírico, ora como mera coincidência, ora como intensa coligação, chegando-se mesmo à hipótese de constituírem um desdobramento dualmente recíproco de uma mesma *persona*. À guisa de menção, Sainte-Beuve (2011, p. 521), “pai” da crítica biográfica, defendeu que “a literatura, a produção literária, não é para mim de modo algum distinta ou sequer separável do homem e da organização; posso fruir uma obra, mas para mim é difícil julgá-la independentemente do conhecimento do próprio homem; e direi de bom grado: tal árvore, tal fruto”; ou seja, as obras – frutos – não se dissociam da árvore – autor; nem mesmo após atingir o ápice da maturidade – a publicação. Já Eliot (1991, p. 151), poeta premiado com o Nobel de Literatura (1948), expressa que “a forma de crítica em que talvez mais se manifeste o perigo de confiança excessiva sobre a explicação causal é a da biografia crítica, especialmente quando o biógrafo complementa seu conhecimento de fatos externos com suposições psicológicas sobre a experiência interior”, isto é, necessita-se cautela na inferência de suposições biográficas à produção, pois mormente se constata uma incongruência. Apesar das inúmeras contradições que permeiam esse embate teórico, tais como as referenciadas, é possível defender que acontecimentos extrínsecos reverberam, ainda que de maneira implícita, sutil e velada, nas imagens intrínsecas à obra.

Esse influxo costuma se manifestar sob um viés autobiográfico, seja de forma deliberada, seja de maneira espontânea, durante o processo criativo. Em terceira via, “assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico ‘ficcionalizado’, ou, ao menos, em vias de ‘ficcionalização’ – e, reciprocamente, um sujeito ‘fictício’ reinscrito na realidade empírica, segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia” (Combe, 2010, p. 124, aspas do autor). Sob a ótica combiana, portanto, o sujeito poético espelha, projeta e transforma o ser real em construção ficcional, como se essas instâncias servissem de duas capas de um mesmo livro. Nessa perspectiva, perde força a concepção de inspiração súbita, bem como a noção de que ela seja dispensável, pois uma das fontes mais inesgotáveis de criação lírica reside também no repertório memorial marcante.

Neste campo investigativo, nos últimos anos, o pesquisador Jânio Vieira tem se dedicado ao estudo da obra do escritor sergipano Manoel Cardoso, com publicações que evidenciam uma trajetória crítica contínua, consistente e competente. Para fins de revisão literária, em 2018, publicou o artigo “Um poeta a bordo do tempo: memória, simplicidade e infância em Manoel Cardoso”, na revista “Travessias Interativas”. No mesmo ano, também pela referida revista, publicou a resenha crítica “Pétrea colheita: a poética da memória em Manoel Cardoso”. No ano de 2019, publicou a resenha “Mairi: a cidade e os valores do homem”, sobre o primeiro romance do

escritor, incluída na 3ª *Antologia da Academia Dorense de Letras*. Ainda em 2019, em coautoria com Alexandre de Melo Andrade, elaborou o artigo “O percurso pela memória em Subterrâneos do ser (2019)”, posteriormente publicado na coletânea digital *Comparativismo e traduções intersemióticas* (2021). No mesmo ano, publicou o texto “Luquinha: uma viagem pelo essencial” na coletânea *O melhor de cada um de nós* (2021), sobre o conto “Luquinha”, presente no livro *Saltu superare* (2015). Essa trajetória investigativa se consolidou com a dissertação de mestrado *Memória na poesia sentimental de Manoel Cardoso* (2024). Nesse percurso, percebe-se que a memória filiada à biografia é o cerne analítico do cientista numa perspectiva quicá bergsoniana memorial como prolongação do passado no presente, aliada à vertente combiana de que o eu-lírico é uma ficcionalização memorialística do poeta.

Na pesquisa de pós-graduação supracitada, Santos (2024) esboça a biografia multifacetada de Manoel José Cardoso, que nasceu no povoado Taborda, em Nossa Senhora das Dores, Sergipe, destacando-se como poeta, escritor, pesquisador e professor. De início, sua formação intelectual se deve à mãe que, ainda em casa, ensinou-lhe as primeiras letras. Posteriormente, migrou para uma instituição de Aracaju, onde cursou o ensino básico e técnico na extinta Escola Técnica de Comércio de Sergipe. Por sua vez, no âmbito acadêmico em São Paulo, onde mora há décadas, graduou-se em Letras e fez mestrado em Literatura Portuguesa Moderna (1978), ambos pela Universidade de São Paulo, cujo objeto de estudo foram as obras *Vagão J* e *Nítido nulo*, de Vergílio Ferreira, sob o título *Do tempo linear de Vagão “J”. para o tempo fragmentado de Nítido Nulo a palavra em Vergílio Ferreira: da tradicional para a experimentalista*. Como professor, ministrou aulas no ensino público aracajuano e paulista. Na vereda científica, pesquisou as manifestações culturais e tradicionais dorenses, na outrora Escola de Folclore.

A produção literária de Cardoso abrange diferentes gêneros: 10 livros de poesia; 11 romances, 6 deles infantojuvenis; 3 obras de contos e 2 livros didáticos. O escritor também participou de 5 antologias literárias, antes de se lançar solo. Os temas principais de suas obras são o cotidiano, a zona rural, a infância, o saudosismo, o tempo, o retorno, a metalinguagem, e, sobretudo, a memória. Especificando esse último aspecto, para Bergson (1999, p. 266), “No que concerne à memória, ela tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil”. Nessa classificação, a dinâmica memorialística, que faz o passado incidir sobre o presente no tocante ao estado sentimental do eu-lírico, manifesta-se como um traço destacável da imagética poética de Cardoso.

Tendo essas informações bem em mente, este artigo tem como aparato metodológico as abordagens autobiográfica-memorialista e comparativa-teológica, aliadas aos métodos dedutivo-indutivo e analítico-interpretativo. Com esse alicerce, almeja-se realizar um cotejamento entre os poemas “II” e “III”, de *A bordo do tempo* (1996), e a *Bíblia Sagrada* (2020), a fim de observar como Manoel Cardoso deu uma resposta receptiva às *Escrituras Cristãs* e as elucidou em seus textos. À vista disso, entende-se que “a literatura comparada é a arte metódica [...] de

aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço [...], a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los” (Brunel, Pichois e Rousseau, 2012, p. 140). Dessa forma, objetiva-se constatar quais são os elementos bíblicos descritos, como foram compreendidos e por que foram apreciados, com foco não somente nas semelhanças, mas primordialmente nas reatualizações.

## **I. Taborda: etimologia toponímica sagrada**

Conforme Santos (2024), na poética de Cardoso, a memória surge como um fio condutor transpassante, especialmente quando remete à sua vivência num ambiente rural que marcou tão profundamente sua infância que ecoa no presente. Nesse sentido, “[...] a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração e, assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela” (Bergson, 1999, p. 77). Esse cenário, embora hoje esmiuçado pelo tempo, é constantemente resgatado por sua voz lírica, que expressa um sentimento de perda, vacuidade e nostalgia diante da ruptura com uma toponímia à moda paradisíaca que lhe foi tirada compulsoriamente pelos imprevistos e urgências e não por “pecados”.

Esse espaço presente de maneira recorrente em sua obra – ora nomeado diretamente, ora cortinado por descrições implícitas – corresponde a um lugar real, situado ao sul do município de Nossa Senhora das Dores, em Sergipe. À época, dividido em duas povoações, Taborda Grande e o chamado Taborda dos Cardosos, onde havia um sítio familiar de subsistência agrícola. Sua localização numa região montanhosa, com biodiversidade de flora, fauna e fluidos naturais, tornava-a um cenário atípico na Modernidade, visto que o período moderno é marcado por um ambiente perigoso repleto de contradições, lutas e angústias oriundas da banalização da vida, da desumanização dos costumes e do caos social que faz o homem se desintegrar contínua e progressivamente (Marshall, 2001). Em virtude disso, neste período, talvez a possível posição ficasse numa das serras em volta do Taborda Grande. As lembranças desse local extinto cartograficamente são, em sua escrita, uma espécie de Jardim do Éden belo, idealizado e utópico, parecendo o cenário do livro *Utopia* (1516), de Thomas More, onde se descreve uma sociedade ideal localizada numa ilha fictícia, geografia em perfeita simbiose com a natureza, onde há igualdade de direitos, deveres e garantias.

Nesse viés, no artigo “Um poeta a bordo do tempo: memória, simplicidade e infância em Manoel Cardoso” (2019), Jânio observa que um dos traços mais notáveis da poesia contemporânea é justamente a dispersão temática relacionada à volta às origens de sua essencialidade, característica que se manifesta de forma exemplar na obra de Cardoso. Nessa ótica, o poeta transita com liberdade por uma variedade de assuntos, além dos supracitados, ao tratar também de temas como a natureza, a simplicidade, a linguagem, a família, a religiosidade, a cultura, a

ingenuidade, a discriminação, o preconceito, a corrupção e as desigualdades sociais. Com isso, em sua produção, o eu-lírico frequentemente se mostra angustiado diante da agitação urbana desenfreada e, por conseguinte, como resposta a esse mal-estar melancólico, patológico e sufocante, recorre à memória como forma de evasão da realidade.

Por meio desse movimento cíclico, busca recordar, reconhecer e reviver um passado procurado, protegido e projetado na lembrança como um espaço aceso, estático, eterno, seguro, pacífico e tranquilo – um retorno epopeico à ocasião primordial, representada como o ápice experiencial e existencial do eu-lírico e marcada por uma demasiada sentimentalidade coadunada à recuperação simbólica de uma cartografia perdida que resiste à dilatação espaço-temporal. Nessa concepção, de todas as obras de Cardoso, de fato, *A bordo do tempo* (1996) é a gênese criativa desse escritor onde essa busca memorialística pelo elo originário se explicita exponencialmente (Santos, 2024). Isso justifica o título do livro com a palavra *bordo*, que, além de sugerir uma viagem – o início de uma grande navegação nas oceânicas experiências – propõe, em seu radical, a possibilidade de uma supressão do nome *Taborda*, induzindo que este local serve, concomitantemente, como ponto de embarque e desembarque do poeta.

Acerca dessa povoação, Jânio Vieira (2024) observa que, na atualidade, já se percebe um certo apagamento da sílaba final do topônimo Taborda, sendo cada vez mais comum a forma reduzida Tabor (*Har Tavor* em hebraico – elevação) – homônimo que alude à montanha Tabor referenciada destacadamente na Bíblia. À guisa de explicação, de acordo com o livro *Estudo Perspicaz das Escrituras* (2024), essa cordilheira se localizaria na antiga região de Issacar – território da tribo descendente do nono filho de Jacó com sua esposa Leia, tendo aproximadamente 562 metros acima do nível do mar, com um cume relativamente plano em formato de cone. Essa elevação foi palco de eventos decisivos na história do povo israelita. Por exemplo, foi ali que Baraque, sob orientação divina e o comando profético de Débora, reuniu dez mil homens para enfrentar o exército cananeu de Sísera, comandante militar do rei Jabim de Harosete. Segundo o relato do livro de Juízes (4:4-16), Deus fez transbordar o rio Quisom, immobilizando os 900 carros de guerra cananeus, deixando os invasores confusos, permitindo, por sua vez, uma vitória decisiva para Israel.

Ainda nas proximidades do Tabor, os irmãos de Gideão foram mortos por Zeba e Zalmana, reis de Midiã (Jz 8:18-19). Ademais, é sobre essa amplitude que, conforme Samuel 10:1-3, Saul – após ser ungido como primeiro rei de Israel – encontra-se com três homens e passa a profetizar, num momento simbólico de transformação, confirmação e divulgação de sua nova identidade régia. Com o passar dos séculos, o monte passou a ser também associado à idolatria, sendo mencionado como local de adoração ilegítima em Oséias 5:1, por volta do século VIII a.C. Já no período do Novo Testamento, acredita-se que o Tabor possa ter sido o local onde Jesus esteve durante a transfiguração, como narrado em Mateus 17:1-2. Por conseguinte, quiçá este seja um dos planaltos mais emblemáticos do *Livro Sagrado* – e isso, longe de ser um acaso, revela-se igualmente o mais fulcral na tessitura poética de Cardoso.



**Disponível em:** <https://www.bibleplaces.com/mounttabor>. Acesso em: 20 de abr. 2025.

Nesse prisma, o Tabor é um ambiente com vários significados ligados à tranquilidade, à segurança, à vitória, à justiça, à transfiguração e à conversão, referindo-se também à conexão entre o plano terrestre e o celestial e à transcendência humana. Pode-se interpretar isso, pois sua localização geográfica mostra que, consoante à bênção proferida por Jacó a seu filho Issacar – tribo a quem a região foi destinada –: “Issacar é um jumento robusto, deitado no meio dos cerrados. **Ele viu que o repouso era bom, que a terra era agradável**, baixou seu ombro à carga, e sujeitou-se ao trabalho escravo” (Gênesis 49:14-15, *Bíblia de Jerusalém*, grifos meus). Essa graça predisse que a região seria pacífica, revigorante e serena, ainda que o monte também tenha servido algumas vezes de campo bélico para a vitória de Baraque sobre o exército de Sísera, cuja intervenção divina garantiu a supremacia das forças da natureza – Deus – sobre a tecnologia – Homem. Além disso, consoante ao disposto acima, o *locus* evoca a ideia de transfiguração quando o jovem Saul se torna profeta junto a 3 homens, significando a designação régia, o apoio divino e a prefiguração transfiguradora messiânica, diante de 3 apóstolos, que preludia a ressurreição e o retorno de Cristo à glória celestial. Aqui, é válido dizer que o número 3 está intimamente ligado a essa elevação, cujo significado será esboçado nas análises. No entanto, paradoxalmente o Tabor foi cenário do martírio dos irmãos de Gideão, aludindo à morte, ao luto e à justiça. Ademais, foi altar de idolatria nos dias de Oseias, metaforizando a transgressão, a deslealdade e a queda humanas e sua posterior remissão. Dessa forma, o Tabor é uma conexão do homem com Deus.

## **2. A bordo do tempo: sacralização espacial tabordense**

De acordo com Santos (2024), a estreia poética de Cardoso ocorre com notável maturidade estética, estrutural e temática em *A bordo do tempo* (1996). Esta obra é dividida em duas partes nitidamente contrastantes. A primeira, composta por 56 poemas numerados em algarismos romanos, mergulha nas águas profundas da memória e reconstrói, por meio da evocação

lírca, o imaginário afetivo do extinto povoado de Taborda – espaço que se configura como matriz simbólica da infância do autor. Esses poemas funcionam como fragmentos de um tempo experiencial, em que o sujeito lírico, ainda ligado de forma natalina, estabelece uma relação mutualística, paisagística e afetiva. Na segunda parte da obra, intitulada *Redimensionando* – que retoma o título do poema de abertura desse segmento –, o poeta apresenta apenas quatro composições numeradas com algarismos cardinais, o que, como observa Santos (2024), não é um detalhe esporádico, mas um sinalizador transitório temporal, temático e tonal, em que o eu-lírico, distante do tempo juvenil e perto da época anciã, esta última permeada por um sentimento de desencantamento, desilusão e de deslocamento. A partir disso, apresenta-se o poema “II”, presente no primeiro bloco:

II  
Quem não se deteria  
no topo da Craúna  
pra ver o Taborda?  
  
Verde sempre forte  
pintado por árvores  
o abraço redondo  
das mangueiras  
e a guarda sem pressa  
dos displicentes cajueiros.  
  
No ar  
Um não sei-quê  
de eterno  
Na rotina dos homens.  
(Cardoso, 1996, p. 9).

Na perspectiva estrutural, o poema se estrutura em 13 versos dispostos em três estrofes – um terceto, uma sextilha e um quarteto – compostas por versos brancos, com predominância de 5 e 6 sílabas métricas. Nas duas primeiras estrofes, observa-se uma acentuação recorrente nas segundas e quintas ou segundas e sextas sílabas, conferindo ao texto uma sonoridade musical afinada ao cotidiano, à musicalidade e à oralidade. Esse ritmo, todavia, rompe-se abruptamente na terceira estrofe, que apresenta versos de 1, 4, 2 e 6 sílabas métricas, marcando uma assimetria, bem contrastiva das duas primeiras. Essa composição triádica sugere um percurso lírico respectivo de memória, contemplação e retorno. Essa divisão é marcada por apenas 3 pontuações que, além de darem mais agilidade, dinamismo e fluidez às memórias, corroboram a estrutura trina. Assim, a primeira estrofe remete à evocação memorialística; a segunda, mais extensa, como se o eu-lírico ansiasse prolongar o instante efêmero da lembrança, corresponde à contemplação sinestésica do Taborda. Já a terceira estrofe fragmentária se configura como a consumação experiencial em que o eu-lírico é trazido de volta ao presente. Destarte, há um movimento cíclico de ida e volta análogo à viagem de um herói epopeico.

Em segundo plano, no setor fônico, o poema explicita as assonâncias vocálicas, especialmente em “e” (25 vezes) e “o” (22 vezes). A tipo de retomada, os primeiros versos da segunda estrofe mostram essa frequência: “Verde sempre forte / pintado por árvores / o abraço redondo / das mangueiras” (Cardoso, 1996, p. 9). À guisa de análise, a vogal “e”, articulada na parte anterior da boca, é comumente associada, condizente com Sapir (1969), a uma ideia de abertura aliada à liberdade. Nesse conceito, a predominância dessa grafia na segunda estrofe – a mais longa, harmoniosa e melódica –, onde o eu-lírico pinta o Taborda como um espaço paradisíaco, cuja natureza é – “Verde sempre forte” (Cardoso, 1996, p. 9) –, promove a sensação emancipatória de pertencimento. Essa sonoridade alude talvez a uma experiência infantil livre, feliz e integrada à paisagem em que o eu-lírico podia percorrer todo o espaço. Em contraponto, a vogal “o”, articulada na parte posterior da boca, conforme ainda Sapir (1969), sugere uma concepção de fechamento associado à reclusão. Esse tom consta com maior força na terceira estrofe, a mais concisa, fragmentada e desafinada, visto que o eu-lírico está de volta à realidade hodierna – “Na rotina dos homens” (Cardoso, 1996, p. 9). Portanto, infere-se quem sabe à possibilidade de velhice do eu-lírico, o que se opõe à infância, em que se encontra distante do Taborda e enclausurado num cenário totalmente contrastante com a natureza tobordense, uma espécie de urbanidade cíclica, monótona e sufocante. Desse modo, a vida anterior a céu aberto, num ambiente diurno, fechou-se em paredes quádruplas, numa atmosfera soturna.

Do ponto de vista morfossintático, na primeira estrofe, constata-se os versos “Quem não **se deteria** / no topo da Craúna / pra **ver** o Taborda?” (Cardoso, 1996, p. 9, grifos meus), destacando-se a forma verbal “se deteria”, conjugada no futuro do pretérito do indicativo, a qual evoca a uma ação hipotética não concretizada no passado, já que atualmente o terreno não é facilmente mapeável para se repetir esse feito. Além do mais, o eu-lírico a insere numa pergunta retórica que exprime uma suposição compartilhada – uma espécie de fuga da realidade atual e convite à contemplação nostálgica. Além disso, o verbo “ver”, por sua vez, aparece no infinitivo impessoal, cuja impessoalidade universaliza o chamado à visualização espacial tabordense. Em continuidade, na segunda estrofe citada no parágrafo anterior, observa-se a presença do verbo “pintar” na forma de particípio “pintado”, empregado na voz passiva. Essa sintaxe dá estabilidade, imobilidade e permanência ao Taborda, que é poetizado como pintura emoldurada para a apreciação. Já na terceira estrofe, o verbo “saber” aparece substantivado na expressão “um não sei-quê” (Cardoso, 1996, p. 9), no presente do indicativo hifenizado a um pronome substantivado, sugerindo uma indefinibilidade, inefabilidade e inteligibilidade ao capturado pelo olhar, cuja substantividade é uma tentativa de dilatar o instante com vistas à decifração.

No âmbito imagético da obra, destaca-se, de forma inaugural, o emprego do termo Craúna (*Uyraúna* em tupi – pássaro preto), ave típica da América do Sul, reconhecida pela plumagem escura, pelo canto expressivo e pelo porte notável de aproximadamente 25 centímetros (Navarro, 2005). Mais do que simples referência ornitológica, Craúna nomeava um antigo povoado dorense, hoje extinto, situado numa elevação geográfica de onde se podia visualizar, numa

perspectiva verticalizada, a localidade tabordense. A lembrança desse lugar ganha densidade afetiva no relato de Cardoso (2019, p. 1, *apud* Santos, 2019, p. 99-100), ao indicar um panorama marcado por memórias afetivas: “Viam-se todas as casas (do Taborda pequeno, nome que nossa família atribuía a essa parte em que residiam os Cardoso<sup>2</sup>). Era uma alegria ver aquela espécie de abraço das mangueiras, cajueiros, bananeiras, laranjeiras.. às nossas casas [...]”. Nesse contexto, Craúna é um portal múltiplo entre ancestralidade indígena, memória coletiva e identidade territorial. Além disso, a imagem do Craúna como ponto elevado de contemplação se projeta simbolicamente sobre a figura do monte Hermom (*Jebel esh-Sheikh*, em hebraico – Montanha do Velho), cuja altitude de 2.814 metros – cinco vezes superior à do Tabor – permite a visualização minuciosa de vastas extensões (*Estudo Perspicaz das Escrituras*, 2024). A analogia entre esses lugares sugere uma busca por desvelamento relacionado à ânsia contemplativa que se ancora na altura para ampliar a visão, perscrutar o passado e mapear afetivamente os caminhos percorridos. Assim, o Craúna se inscreve como metáfora do olhar poético, que, do elevado, busca cartografar as lembranças íntimas dos lugares por onde pervagou.

Além do mais, na poesia de Cardoso, a imagética arbórea é marcante. Nesse entendimento, é válido reiterar os versos da segunda estrofe: “Verde sempre forte / pintado por **árvores** / o abraço redondo / das **mangueiras** / e a guarda sem pressa / dos displicentes **cajueiros**” (Cardoso, 1996, p. 9, grifos meus). Nessa ótica, metaforizam-se e personificam-se simultaneamente as árvores como se o eu-lírico as maternalizasse com o poder de criar, cuidar e proteger, pois “à árvore são atribuídos os poderes femininos de ser mãe de, ou seja, da gestação da fecundidade. A árvore cria, dá vida, alimenta, protege. Tanto a mulher quanto a árvore trazem dentro de si, o fruto que continua a existência” (Gomes, 2011, p. 209). Logo, quando as árvores pincelam a tela tabordense, convertem-se em figura materna que filializa seus habitantes.

Além disso, o mesmo autor afirma que elas simbolizam a ascensão, a transcendência, a imortalidade, a nutrição, a proteção, a regeneração e, sobretudo, a ligação terrestre à celeste. Assim, para o eu-lírico, o Taborda é uma mãe que o criou, alimentou-o e o protegeu e, por isso, ele se infantiliza no gesto de retornar ao colo dela, onde se sente acarinhado, acolhido e aconchegado. Essa mãe, enraizada firmemente na terra, no torrão originário, eleva-se com seus galhos em direção ao céu, onde o apresenta simbolicamente ao pai, completando o eixo vertical que une origem, transfiguração e santidade. Isso explica o motivo de haver tantas citações à arborização na poesia de Cardoso, cujas menções, regularmente, são referentes à fruticultura presente em Dores, a qual provavelmente o poeta experimentou ou experienciou momentos inesquecíveis nestes arbustos.

Por fim, a imagem central do poema é o Taborda, apresentado como um espaço de plenitude vital. Sob essa tessitura, a natureza se configura como refúgio contra a artificialidade contemporânea. Nesse simbolismo, segundo Heller (2000), o verde representa o amor à natureza,

2. Sic.

a esperança em sua preservação e a recusa a uma sociedade marcada pelo avanço tecnológico desmedido. Ademais, por ser a tonalidade adversária ao seco, ao murcho e ao morto, o verde emerge como metáfora potente da vida. Nesse contexto, no primeiro verso citado, “verde” é o sujeito; há um zeugma do verbo “ser”, de modo que “forte” funciona como predicativo do sujeito, intensificado pelo adjunto adverbial “sempre”. Assim, o verde personifica o Taborda, que se torna uma representação exuberante da vida coligada à natureza. Além disso, por ser “pintado por árvores” (Cardoso, 1996, p. 9) – agente da passiva –, pode-se sugerir que sua imutabilidade seja emoldurada, como propõe Santos (2019). Mas também, a expansão arbórea, vai além, remete à Árvore da Vida do texto bíblico do Gênesis (2:9), cujos frutos confeririam imortalidade aos seres humanos, o que simboliza a perpetuação espacial na memória do eu-lírico. Como também, menciona-se uma sensação sinestésica filiada à flora, ao ver as cores verdejantes, ao sentir seu abraço confortável, ao consumir seus frutos doces e ao ouvir o som das folhas, cuja confluência sensorial intensifica o imaginário local edênico. Em suma, conforme já interpretado, os pintores são as fruteiras – como as mangueiras e os cajueiros –, ocorrendo, por isso, uma universalização do regional, posto que tal dendrologia típica de Sergipe alcança a condição de patrimônio simbólico da humanidade, metaforizando a imagem materna provedora do fruto existencial – a vida, o que faz com que a poesia de Cardoso rompa com a bolha da restrição regionalista. Ainda nessa análise,

[..] Para os cristãos, é o Gólgota que se encontra no cume da Montanha cósmica. Todas essas crenças exprimem um mesmo sentimento, que é profundamente religioso: “nosso mundo” é uma terra santa porque é o lugar mais próximo do Céu, porque daqui, dentre nós, pode se atingir o Céu; nosso mundo é, pois, um “lugar alto”. Em termos cosmológicos, essa concepção religiosa traduz-se pela projeção do território privilegiado que é o nosso no cume da montanha cósmica (Eliade, 1992, p. 25, aspas do autor).

A partir da concepção eliadiana, a montanha cósmica se configura como *axis mundi* – elo vertical que conecta a Terra ao Céu por ser o ponto mais elevado de uma determinada região –, cuja magnitude lhe confere, nas diversas tradições religiosas, como o Cristianismo, um caráter sagrado, decorrente da profunda carga simbólica de transcendência espiritual. Nesse viés interpretativo, ao representar imagetivamente o Taborda como um espaço montanhoso, o eu-lírico o consagra como um centro simbólico sacro, onde se tem o privilégio de acessar à morada do Divino. Assim, o povoado adquire, no memorialismo do eu-lírico, uma ascendência metafísica peculiar, que o distingue de todos os outros espaços – não apenas em Dores, mas em todo o mundo –, sendo elevado à condição de território paradisíaco. Evidencia-se, então, que o Taborda é um solo santo onde o eu-lírico não apenas se dirige à procura de momentos de infantilidade, sentimentalidade e inocência outrora vividos, mas também à procura de se transfigurar para se coligar com o Senhor, à semelhança do que ocorreu com Jesus no Tabor. De forma análoga, outro poema que reflete o sagrado é “III”:

III

Um altiplano, um mundo:  
serra azul, limite,  
ladeiras, socavões,  
bastiões e fronteiras.  
Casas de telheiro,  
longas salas, quartos,  
núcleos de habitação,  
no celofane de um verde permanente:  
mangueiras, cajueiros, laranjeiras,  
touças de bananeiras  
abrandando a canícula,  
poleiros naturais da passarada  
que orquestrava manhãs  
e rezava à tardinha,  
ao despedir-se do sol.  
Uma década de sonho, de vida  
se contou em minutos grandes  
e dias intermínios  
para que a memória copiasse  
traço a traço: a paisagem,  
o animal, o homem.

Taborda, síntese.  
(Cardoso, 1996, p. 10).

No conjunto fônico-estrutural, o poema se organiza numa estrofe monobloco composta por 21 versos livres, mais uma estrofe monástica, cuja escansão revela uma diversidade perceptível entre versos de 4, 5, 6, 7, 9, 10 e 11 sílabas métricas. Se, no início, há uma constância de versos de seis e sete sílabas – momento em que o eu-lírico contempla vividamente o Taborda –, já nos versos finais (16 a 22), instaura-se uma irregularidade rítmica marcada por súbitas expansões e contrações métricas. Tal oscilação parece evocar o dinamismo do processo memorial, em que as lembranças, antes nítidas, passam a rarefazer-se à proporção que o eu-lírico é reconduzido, gradualmente, ao presente. A escolha por uma métrica múltipla atua, assim, como recurso expressivo para aludir à rítmica experiência imagética, sinestésica e memorial tabordenses – uma lembrança que emerge como a combustão de um fósforo, cujas chamas nascem hesitantes, ganham intensidade e, em instantes, ocultam-se na escuridão.

Em segunda instância, o poema destaca uma impressionante assonância da letra “a”, que se repete 74 vezes. A modo referencial, dos versos décimo segundo ao décimo quarto, verificam-se: “poleiros naturais da passarada / que orquestrava manhãs / e rezava à tardinha” (Cardoso, 1996, p. 10, grifos meus). Nessa interpretação, segundo Sapir (1969), essa vogal, articulada na parte central da boca e com som oral aberto, carrega em si uma metáfora de abertura relacionada à soltura. Esse efeito sonoro remete à imagem do eu-lírico itinerante, que atravessa a paisagem tabordense sem restrições de paredes, muros e penhascos, sentindo-se autônomo, independente e livre. Adicionalmente, a letra “s” aparece 37 vezes, e sua sonoridade sussurrante

pode ser interpretada como silêncio, sossego, sutileza e suavidade. Isso se vê, por exemplo, nos versos nono e décimo: “mangueiras, cajueiros, laranjeiras, / touças de bananeiras” (Cardoso, 1996, p. 10, grifos meus). Essa compreensão reforça a construção do espaço como algo sagrado, paradisíaco e incontaminável pelo contato multitudinário. Nesse ambiente, o eu-lírico não tem ansiedades, incômodos e estresses, já que só há sons afinados, harmoniosos e tranquilizadores da natureza: os cantos dos pássaros, os murmúrios dos mananciais, os farfalhos das folhagens – como se a paisagem fosse uma grande orquestra ou uma missa que emite uma acústica confortante, pacífica e transcendente.

No contexto morfossintático, percebe-se que o poema é marcadamente descritivo devido à estética contemplativa, tendo apenas seis verbos. O primeiro verbo é “abrandando”, em gerúndio, indicando que as fruteiras suavizavam o calor numa espécie de refrigeração, que promove a ideia de refúgio às intempéries naturais. Já “orquestrava” e “rezava”, ambos no pretérito imperfeito do indicativo, cujo sujeito é a passarada – substantivo coletivo de pássaros – remetem a um ritual matinal e vespertino, parecendo um alarme que despertava pontualmente os tabordenses e uma canção de ninar que os fazia ter o sono revigorante. Além disso, o verbo “despedir-se”, no infinitivo, marca uma amizade íntima, leal e ritualística entre o eu-lírico e o sol, cujo astro celeste não castigava a região, mas dava luz necessária à fotossíntese. Há também o verbo “contou”, no pretérito perfeito do indicativo, que mostra uma desproporção espaço-temporal, em que a experiência decenal no Taborda era correlata à concepção eliadiana de tempo sagrado, ou “tempo mítico”, em que os instantes não são medidos pela lógica cronológica, mas pela intensidade psicológica no que tange às emoções, às sensações e aos sentimentos (Eliade, 1992). Por fim, dos versos décimo sexto a vigésimo primeiro, mostram: “Uma década de sonho, de vida / se contou em minutos grandes / e dias intermínos / para que a memória **copiasse / traço a traço**: a paisagem, / o animal, o homem” (Cardoso, 1996, p. 10, grifos meus). Nesse sentido, o verbo “copiasse”, no pretérito imperfeito do subjuntivo, indica o desejo de conservação, preservação e transcrição das imagens vividas, “traço a traço”, na memória, especulando uma possibilidade, pois o eu-lírico reconhece sua limitação diante da incomensurabilidade do paisagismo tabordense.

No invólucro semântico, destaca-se inicialmente a representação da casa com “telheiro, longas salas, quartos / núcleos de habitação” (Cardoso, 1996, p. 10); tendo um quintal repleto de fruteiras e cercado por paisagens verdejantes. Essa imagem, construída com detalhamento, sensibilidade e reverência, lembra um espaço afetivo, memorial e sensorial. Em consonância com essa leitura, Bachelard (1979, p. 262) observa que “o poeta [...] se volta à velha casa como se retorna ao ninho, é porque as recordações são dos sonhos, é porque a casa do passado transformou-se numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas.” Nessa perspectiva, o eu-lírico se assemelha a um pássaro que, após desenvolver asas e voar pelo mundo, retorna ao ninho natalino como quem revisita, emocionado, os espaços onde se formaram suas primeiras plumagens infantis – seus rastejos, seus engates, seus passos, suas carreiras etc. Assim, a casa transcende o físico: é símbolo de surgimento, crescimento, conforto, proteção e refúgio – núcleo

vital de onde partem e para onde retornam as lembranças que o tempo, apesar de sua passagem, não apaga. Nesse mesmo pensamento, Santos (2024, p. 75) defende que “a casa é como representação da intimidade do poeta, no seu ser mais íntimo; porém, no poema ela é maior que a própria figura de casa. Não há fronteiras para a habitação, tudo naquele mundo é sua casa”. Sob essa ótica, o Tabor é a casa do eu-lírico, seu primeiro e mais importante lar – um abrigo, um esconderijo e, agora, um asilo memorial, onde se sente verdadeiramente acolhido, seguro e tranquilo.

Ainda nesta visão, conforme dito, o monte Tabor tem uma íntima relação com o Trino Sagrado. Essa ligação se nota em ambos os textos analisados. Neste poema, salienta-se uma estrutura trinitária em diversos níveis, desde o título do texto “III” até sua consumação. A tipo analítico, os versos antepenúltimo e penúltimo expõem: “[..] a paisagem, o animal, o homem” (Cardoso, 1996, p. 10), cuja tripartição pode ser interpretada como uma representação poética da Santíssima Trindade. Nessa analogia, o homem corresponderia a Deus-Pai, por ter sido criado à Sua imagem e semelhança (Gênesis 1:27); a paisagem – a natureza – remeteria ao Filho, Jesus Cristo, identificado nas *Escrituras* como mestre de obras do Universo e símbolo máximo da natureza (Provérbios 8:22-31); e o animal evocaria o Espírito Santo, que se manifesta transubstanciado em forma de Pomba (Mateus 3:16).

Essa correspondência poética entre a Trindade bíblica e os Reinos *Animalia* e *Plantae* revela uma sacralização geográfica equivalente ao Reino Celestial. Devido a isso, a serra é azul, a cor do divino e do eterno, e o celofane verde permanente, a cor da esperança e da vida, segundo Heller (2000). Ademais, o poema se organiza em três blocos temáticos evidentes: a descrição da paisagem geográfica; a representação do lugar habitacional e a construção do espaço memorial. Mas também, o segundo item – a residência – se desmembra em três espaços: “longas salas, quartos e núcleos de habitação” (Cardoso, 1996, p. 10), compondo um laço familiar triádico como representação do companheirismo, da harmonia e da união. Essa estrutura se estende ao quintal onde há três fruteiras: “mangueiras, cajueiros, laranjeiras” (Cardoso, 1996, p. 10), que enfatizam a simetria do número três como forma de dar equilíbrio, equanimidade e ordem.

Ademais, o tempo é igualmente dividido em três momentos fundamentais: a manhã, a tardinha e a despedida do sol – noite. Essa sequência temporal sugere um ciclo completo do dia associado à vida, com relação à circularidade cotidiana remetente à plenitude, à precisão e à pontualidade. Por fim, até mesmo a escolha vocabular reforça essa tríade, com a recorrência de palavras trissílabas, que imprimem ao texto uma trilogia entre verbo – som – imagem – referente à composição simbiótica, simétrica e sinestésica.

Mas todo este complexo – água, árvores, montanha, gruta –, que desempenhara um papel tão grande no taoísmo, não era mais do que o desenvolvimento de uma ideia religiosa ainda mais antiga: a do local perfeito, quer dizer, completo – compreendendo um monte e um lago e retirado. Local perfeito, pois ao mesmo tempo mundo em miniatura e Paraíso, fonte de beatitude e lugar de Imortalidade (Eliade, 1992, p. 25).

Para Mircea Eliade, o “local perfeito” é aquele que reúne monte, lago, árvores e gruta – elementos primordiais do cosmos constituintes do sagrado. Essa concepção se aplica adequadamente ao espaço do Taborda descrito no poema de Cardoso, o qual se configura como um *locus* íntegro, mítico e transcendental, onde convivem em harmonia as coisas e os seres. Ainda segundo o teórico, a sacralidade do “local perfeito” exige que seja retirado no que tange às características “apartado, segregado e protegido” do mundo profano. Essa dimensão se projeta sobre o torrão de Cardoso, cujo poema o apresenta como um território imune ao caos, contaminações e degenerações exteriores. Além disso, o poema e o pensamento eliadiano convergem na ideia de que tal recinto é uma fonte de beatitude e imortalidade, pois os elementos tabordenses compõem justamente uma atmosfera perpetuamente imaculada num mundo memorial. Nesse contexto, o Taborda se afirma como uma verdadeira maquete do Paraíso, uma representação poética da completude cósmica, da eternidade representativa e da santificação do Ser.

Por fim, “quando o eu-lírico termina o poema com ‘Taborda, síntese.’, percebemos que o rascunho para a elaboração da imagem em Manoel Cardoso é o Taborda. É por meio desse chão que o poeta desenha as imagens que fazem parte de sua infância” (Santos, 2024, p. 75). Logo, nota-se que o Taborda é a súpula na obra de Cardoso, condensando afetos, intimidades e lembranças que estruturam sua poética. Então, trata-se de um espaço simbólico que transcende a geografia, convertendo-se em porto de ancoragem do eu-lírico ao viajar a bordo do tempo. Nesse símile, como uma Ítaca ulissiana, Taborda é concomitantemente o destino e a origem do percurso interior, o lugar para onde o poeta sempre retorna e continua saudoso mesmo estando lá nos momentos de devaneios. É nesse território que a infância se torna matéria-prima da escrita e se inscreve na linguagem como traço identitário. O eu-lírico, assim, caminha poeticamente em direção àquilo que jamais deixou de habitar: o espaço íntimo da memória, uma espécie de Terra Prometida, para a qual atravessa o deserto do esquecimento, a fim de adentrá-la. Portanto, pode-se nomear a poética de Cardoso como um “escrever experiencial”, ou para unificar, é possível propor um neologismo, defendendo que o poeta parte de sua “**escreveriência**” (três sílabas de cada palavra unida por um “r” interseccionado que alude ao retorno), conceito aglutinante relacionado à escrita literária, que emerge da experiência biográfica de volta às origens natalinas cartográficas.

Nos poemas dispostos acima, essa fusão entre escrita e experiência – a *escreveriência* – constrói-se como um processo criativo que supera a mera descrição geográfica nostálgica, haja vista que o Taborda, mais que um simples topônimo interiorano, configura-se como um *locus amoenus* literário, um espaço sagrado onde se entrelaçam o saudosismo lírico, o sentimentalismo confessional e o sublime estético. Ao lembrar desse território afetivo, Cardoso registra lapsos biográficos singelos e os transfigura em poesias sublimes, convertendo sensações sinestésicas, como o tato, no “abraço redondo / das mangueiras” (Cardoso, 1996, p. 9) – gesto que personifica as árvores como entidades maternas filiadas à natureza (Gomes, 2011), em que o aperto braçal materno simboliza um contato com o divino – aquele que dá vida a todo ser; o paladar: nos frutos das “touças de bananeiras” (Cardoso, 1996, p. 10) – doces e saciais –, evocando a eucaristia

simbólica, onde o alimento natural se torna comunhão com a terra natal, reforçando o Taborda como espaço de nutrição espiritual; a audição: em “passarada / que orquestrava manhãs / e rezava à tardinha” (Cardoso, 1996, p. 10) – canto dos pássaros elevado a ladainha, transformando o ambiente num templo natural, onde o som das aves prefigura os corais da igreja; a visão: em “verde sempre forte” (Cardoso, 1996, p. 9) – cor que, de acordo com Heller (2000), representa a vida e a esperança –, que pinta o Taborda como um jardim do Éden, onde a luminosidade das folhagens reflete a presença do divino (Eliade, 1992); e o olfato: nas “laranjeiras” e “cajueiros” (Cardoso, 1996, p. 10) – fragrâncias que impregnam o ar, criando uma atmosfera de sacralidade, semelhante ao incenso em ritos religiosos. Essa operação alquímica, que funde biografia e arte, se assemelha a uma *topofilia*, a devoção afetiva por lugares que se tornam arquétipos memoriais. O Taborda, por isso, opera como um microcosmo cósmico (Eliade, 1992), onde o eu lírico, ao rememorar, reconstrói um paraíso perdido, o que eleva o regional – um pequeno povoado de Dores – ao universal – a morada pós-morte do ser humano. A *escreveriência* em Cardoso, em suma, é um método de criação que articula três dimensões indissociáveis – a geografia, a memória e a transcendência, transmutando o Taborda em imagem biográfica ficcionalizada (Combe, 2010) e, em síntese.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultura, 1979.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2020. BRUNEL, Pierre. *Que é literatura comparada?* 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Editora da USP; Curitiba: Editora da UFPR, 2012.
- CARDOSO, Manoel. *A bordo do tempo*. Mossoró, RN: Fundação Vingt – Un Rosado, 1996.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Isi de Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez-fev. 2009-2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>. Acesso em: 29 de abr. 2025.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIOT, Thomas Stearns. As fronteiras da crítica. In: *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 140-160.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- GOMES, Eunice Simões Lins. Simbologia da Árvore: uma análise das imagens míticas. *Revista de Teologia e Ciências da Religião da UNICAP (Descontinuada)*, v. 1, n. 1, p. 205-219, 2011. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/theo/article/download/4/56>. Acesso em: 28 de abr. 2025.
- MORE, Thomas. *Utopia*. 1. ed. São Paulo: Penguin – Companhia, 2018.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. 3. ed. São Paulo: Global, 2005.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Sobre o meu método. In: *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Unochapecó: Argos, 2011, p. 1-30.

SANTOS, Jânio Vieira dos. A cidade e os valores do homem. In: *3ª Antologia Literária da Academia Dorense de Letras*. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2019, p. 245-247.

SANTOS, Jânio Vieira dos. Luquinha: uma viagem pelo essencial. In: *O melhor de cada um de nós: edição comemorativa dos 10 anos da Editora ArtNer*. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2021.

SANTOS, Jânio Vieira dos. *Memória na poesia sentimental de Manoel Cardoso*. 2024. 84f. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe. Disponível em: [https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/20040/2/JANIO\\_VIEIRA\\_SANTOS.pdf](https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/20040/2/JANIO_VIEIRA_SANTOS.pdf). Acesso em: 15 de abr. 2025.

SANTOS, Jânio Vieira dos; ANDRADE, Alexandre de Melo. O percurso pela memória em Subterrâneos do ser (2019). In: RAMALHO, Christina; SANTOS, Éverton de Jesus; GOIS, Gisela Reis de. (Orgs.). *Comparativismo e Traduções Intersemióticas*. Aracaju, SE: Criação Editora, 2021. p. 296-307. Disponível em: [https://editoracriacao.com.br/wp-content/uploads/2022/04/ebook-n-2\\_compressed.pdf](https://editoracriacao.com.br/wp-content/uploads/2022/04/ebook-n-2_compressed.pdf). Acesso em: 19 de abr. 2025.

SANTOS, Jânio Vieira dos. Pétreia colheita: a poética da memória em Manoel Cardoso. *Travessias Interativas*. São Cristóvão (SE), n. 16, (Vol. 8), p. 607-609, jul-dez/2018. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/10312/7930>. Acesso em: 17 de abr. 2025.

SANTOS, Jânio Vieira dos. Um poeta a bordo do tempo: Memória, Simplicidade e Infância em Manoel Cardoso. *Travessias Interativas*. São Cristóvão (SE), n. 18, (Vol. 9), p. 95-104, maio/2019. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/12070/9170>. Acesso em: 16 de abr. 2025.

SAPIR, Edward. Estudo do simbolismo fonético. *Linguística como ciência*. Trad. de Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1969.

TORRE DE VIGIA. *Estudo Perspicaz das Escrituras*. 3. ed. Nova York: Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2024. Disponível em: <https://www.jw.org/finder?srcid=jwlshare&wtlocale=-T&prefer=lang&docid=1200004298>. Acesso em: 20 de abr. 2025.