

# “Oitões da memória”<sup>1</sup>: a construção da memória sociocultural na poética de Larisse Nolasco

*“Gables of memory”: the construction of sociocultural memory in the poetics of Larisse Nolasco*

Imara Bemfica Mineiro<sup>1</sup> 

Jaiane Beatriz Cavalcante dos Santos<sup>2</sup> 

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: imarabmineiro@gmail.com

E-mail: jaiane.beatriz@ufpe.br

## Editora-chefe

Marcia dos Santos  
Machado Vieira

## Editoras convidadas

Adriana de Fátima  
Alexandrino Lima Barbosa,  
Anélia Montechiari Pietrani  
e Daiana Nascimento dos  
Santos

Recebido: 08/05/2025

Aceito: 08/10/2025

**Como citar:** MINEIRO, Imara Bemfica; SANTOS, Jaiane Beatriz Cavalcante dos. “Oitões da memória”: a construção da memória sociocultural na poética de Larisse Nolasco. *Revista Diadorim*, v.27, n.3, e68292, 2025. DOI: 10.35520/diadorim.2025.v27n3a68292

## Resumo

O deslocamento do agreste alagoano para a megalópole paulista foi, conforme afirma Larisse Nolasco, o propulsor de sua produção poética. É, portanto, a partir do diálogo com seus poemas que este artigo se propõe a contribuir para as reflexões sobre margens e travessias na produção poética de mulheres. Busca-se discutir, mais especificamente, a relação entre poesia e memória sociocultural na obra da escritora alagoana, por meio da análise dos poemas *Encantar o fumo* (2023) e *Domingos* (2024). O primeiro é assinado por Nolasco; o segundo tem sua assinatura estética, Antônia Lagoa — voz que evoca memórias individuais e coletivas que povoam o universo da autora. Para a discussão proposta, dialogamos com autores como Aleida Assmann (2011), Paulo Henriques Britto (2000), Célia Pedrosa (2000) e Haroldo de Campos (1997), além de entrevistas realizadas com a escritora em foco. Ao final da análise, sugere-se que Larisse Nolasco formaliza, literariamente, uma face cultural integrada à diversidade que constitui o território brasileiro.

<sup>1</sup> Verso retirado do poema *Domingos*, publicado na revista *OIMOI* em 2024, sob a assinatura estética de Antônia Lagoa, e adaptado para o título deste artigo.

As imagens criadas por sua poesia ampliam as representações existentes acerca do território e do modo de habitá-lo.

### Palavras-chave:

Larisse Nolasco; poesia e memória; literatura alagoana; poesia de autoria feminina; literatura brasileira contemporânea.

### Resumen

El desplazamiento desde el agreste alagoano hacia la megalópolis paulista fue, según afirma Larisse Nolasco, el impulsor de su producción poética. Es, por lo tanto, a partir del diálogo con sus poemas que este artículo se propone contribuir a las reflexiones sobre los márgenes y las travesías en la producción poética de mujeres. Se busca discutir, más específicamente, la relación entre poesía y memoria sociocultural en la obra de la escritora alagoana, mediante el análisis de los poemas *Encantar o fumo* (2023) y *Domingos* (2024). El primero está firmado por Nolasco; el segundo, por su seudónimo estético Antônia Lagoa, voz que evoca memorias individuales y colectivas que pueblan el universo de la autora. Para la discusión propuesta, dialogamos con autores como Paulo Henriques Britto (2000), Célia Pedrosa (2000), Aleida Assmann (2011) y Haroldo de Campos (1997), además de entrevistas realizadas con la escritora en cuestión. Al final del análisis, se sugiere que Larisse Nolasco formaliza, literariamente, un rostro cultural integrado a la diversidad que constituye el territorio brasileño. Las imágenes creadas por su poesía amplían las representaciones existentes sobre el territorio y sobre las formas de habitarlo.

### Palabras clave:

Larisse Nolasco; poesía y memoria; literatura alagoana; poesía de autoría femenina; literatura brasileña contemporánea

## “Tengo heridas nunca suturadas”<sup>2</sup>

A primeira figura feminina delineada por Larisse Nolasco atravessa nosso olhar demarcando uma mudança: entre regiões brasileiras, culturas, linguagens e modos de se relacionar com o mundo. Situada numa espécie de fronteira, sob o olhar insistente e invasivo das pessoas, essa mulher rompe com quaisquer expectativas socioculturais que sejam depositadas sobre ela, pois continua a vibrar em seu “corpo que chega/ a interrogação/ dos corpos que saem” (Nolasco, 2024, p. 01). Esse olhar externo, representativo de um estereótipo, é construído através da seleção de

---

<sup>2</sup> O verso que nomeia essa primeira parte do texto inaugura o poema *Solamente una mujer latino-americana* (2022), de autoria de Larisse Nolasco. O poema referido foi publicado na revista *Totem & Pagu - firrrma de poesia*.

elementos linguísticos que, a todo momento, remontam à presença desses espectadores, na estrutura do poema, sempre vigilantes aos movimentos da voz poética (a exemplo da construção sintática simples que inicia a primeira e a última estrofe: “as pessoas me olham”). É bastante simbólico, então, que o retrato dessa migrante protagonize o primeiro poema escrito por Nolasco: “Estrangeira” (2021). A palavra “estrangeira” diz de alguém que não se sente pertencente a determinado espaço; que, em face da não familiaridade com um território desconhecido, sente-se estranho, alheio; e adicionamos uma nova camada a esse mosaico semântico: “Somos todos estrangeiros/ nesta cidade/ neste corpo que acorda, diz Heitor Ferraz, desfazendo a ilusão de identidade até no interior do próprio sujeito” (Pedrosa, 2000, p. 118). A estrangeira do poema, perfazendo um caminho muito conhecido por migrantes nordestinos(as) que se desafiaram a tentar a vida na grande metrópole brasileira, firma pontos de encontro com a própria trajetória da poeta:

minha relação com a escrita poética/literária é recém-nascida. comecei a escrever num supetão nos últimos três anos, logo depois da mudança de estado, casa. até aí nunca tinha sentido a necessidade disso. nunca tinha sido chamada. se fosse me guiar pela Jornada da Heroína (Jornada do Herói via Campbell), a urgência da escrita chega muito tardiamente quando eu já tô enfiada, girando pra lá e pra cá no ventre da baleia [...]. fui rompida [...] *por isso escrevo: pra suturar um corte que não sara. e talvez não sare nunca, e esse é o alívio. eu me divirto costurando-o. “a poesia é pra quem precisa”, diz a nina rizzi* (Nolasco, 2024, p. 01, grifo nosso).<sup>3</sup>

Se essa ruptura com o seu lugar de origem, ocasionada pela mudança de Estado/casa, fez as vezes de estopim para a existência da sua escrita, a vivência no povoado onde morou grande parte da sua vida (infância, adolescência e o início da fase adulta) também tem papel central na elaboração da sua poética. Rastros do Boqueirão dos Pastoras, localizado na cidade de Girau do Ponciano, no agreste alagoano, espalham-se pelos quatro cantos da sua obra: a dicção sob a qual o poema se estrutura; a descrição espacial, que labora aspectos das imagens constituintes do cenário agrestino; a recordação das suas memórias individuais, uma vez que a autora “busca nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido”, para emprestarmos as palavras de Paulo Henriques Britto (2000, p. 124-125); a narração das memórias instauradas na própria formação cultural do Boqueirão, transmitidas oralmente de

---

<sup>3</sup> Trecho escrito por Larisse Nolasco em uma das suas respostas à entrevista intitulada *Essa coisa de dar nome*, que foi concedida à coluna da escritora e pesquisadora alagoana, na área de Literatura, Nathália Bezerra.

geração em geração; a criação de *personas* baseadas em pessoas com as quais conviveu ao longo da vida; o ritmo que articula as narrações plasmadas nos poemas e a disposição dos versos sobre as páginas; o emprego de expressões comuns ao dialeto alagoano; a tematização da cultura nordestina e/ou agrestina, como *as destaladeiras de fumo de Alagoas*, as festas juninas etc.

Nesse sentido, a produção poética de Larisse Nolasco se tece, por vezes, no vínculo com o lugar e com a memória, operando o que Aleida Assmann identifica como uma relação em que tanto “o lugar reativa a recordação quanto a recordação reativa o lugar” (Assmann, 2011, p. 25). A memória, assim, consciente ou inconscientemente, é mecanismo indispensável ao engendramento do seu projeto literário. Tanto é verdade que Nolasco erigiu uma assinatura estética, chamada Antônia Lagoa, especialmente para narrar as suas memórias particulares e a memória coletiva partilhada pelas pessoas que residem na localidade em que ela cresceu.

Processo similar é possível ser visto na obra de Ruth Ducaso — assinatura estética, uma escritora ficcional, criada pela escritora baiana Luciany Aparecida (1982). Em uma entrevista, Luciany afirma que essa assinatura estética não é pseudônimo, porque não foi criada como disfarce para a autoria do texto; não é heterônimo, porque não consiste em uma pessoa autônoma, independente da existência da autora. Relacionando essa diferenciação à obra de Nolasco, então, a assinatura consiste em uma voz que preserva particularidades literárias distintas daquelas que singularizam os poemas assinados pelo nome Larisse Nolasco. Ou seja, a fundação de uma assinatura estética complexifica o projeto literário de Nolasco, por atribuir a ele um novo prisma de criação poética. A respeito da assinatura estética criada por Luciany Aparecida (mas que pode ser associado ao caso da Antônia Lagoa), Polesso afirma que “a ideia de assinatura estética já é uma forma de burlar e extrapolar os limites coloniais e de gênero, no que diz respeito à ideia de autoria, algo tão reivindicado, e à importância que se dá a esse conceito no campo literário, entendido aqui como espaço simbólico de legitimação” (Polesso, 2022, p. 16).

Conforme destaca Larisse Nolasco em sua minibiografia, disposta na Revista *OIMOI* (2024, p. 01), essa assinatura estética “se constitui como uma tentativa de criar uma dicção, com características particulares, que conta memórias que são suas, mas também de outros e outras que vivem e viveram onde nasceu”; uma voz que, supostamente, distinguir-se-ia das vozes dos poemas assinados pelo nome mesmo da poeta. No entanto, a dicção assinada por Larisse Nolasco, por vezes, imbrica-se à dicção de Antônia Lagoa; as vozes de ambas, vez ou outra, confundem-se. Para pensar com mais cuidado as relações entre as duas dicções, focalizaremos, neste texto, além de um poema registrado por Nolasco, um poema assinado por Lagoa.

No livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), Aleida Assmann traça um panorama histórico a respeito dos diferentes modos sob os quais o conceito de memória se assenta e pode ser compreendido, levando em conta as análises advindas das distintas áreas do conhecimento. Ela tece,

ainda, guiada pelo fio da memória, uma teia temporal e espacial que presentifica as diferentes mídias — escrituras, pinturas, esculturas, fotografias, canções, memoriais, museus etc. — como armazenadoras das memórias culturais responsáveis por (des)construir as identidades dos díspares povos do mundo. A memória sociocultural, nesse sentido, é um globo gigantesco, que abrange as memórias coletivas de grupos divergentes e as memórias individuais que moldam essa coletividade.

Tendo essas informações acerca do livro de Assmann em vista, associamos, por conseguinte, dois tipos de memórias explanados no referido livro ao próprio movimento criativo que sustenta o trabalho artístico da Nolasco. Essas categorias de memórias, ao serem empregadas conjuntamente (como são, naturalmente, de acordo com o nosso funcionamento psíquico e mental), podem originar mídias de memórias e, simultaneamente, viabilizar a leitura delas. Falamos, nesse contexto, da memória cumulativa e da memória funcional. A memória cumulativa atua como uma espécie de baú infinito, sempre à disposição, cuja função é conservar os vestígios da história da humanidade; é um “pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional” (Assmann, 2011, p. 149). Esses vestígios, então, encontram-se num estado em que não há, a princípio, elaboração. A memória funcional, por seu turno, aquela “vinculada a um sujeito que se compreende como seu portador ou depositário” (Assmann, 2011, p. 150), seleciona e revitaliza essas lembranças.

Ambas as categorias de memória trabalham em conjunto, já que “uma memória cumulativa desvinculada da memória funcional decai à condição de fantasmagoria, e uma memória funcional desvinculada da memória cumulativa decai à condição de uma massa de informações sem significado” (Assmann, 2011, p. 155). Nolasco, por esse ângulo, tece poemas e, com a efetivação desse ato criativo, que envolve o trabalho conjunto da memória cumulativa e da funcional, ergue mídias de memória que sensibilizam as pessoas que os leem a dedicar atenção tanto à própria memória particular — por via da identificação com algumas das imagens e narrações dos poemas — quanto a conhecer as histórias que formam a identidade de um povo e, com essa atitude, uma cultura atrelada à dinâmica plural do mundo. Sem exceção, poeta e leitor(a) estão submergidos(as) nesse jogo de leitura e (re)escrita que se efetiva a partir do encontro entre a memória funcional e a cumulativa.

Os semióticos culturais russos Iuri Lotman e Boris Uspenski, da Escola Tartu, definiram a cultura como uma “memória da coletividade que não se pode legar como herança”, e com isso apontaram para a dependência que a memória cultural tem de certas práticas e mídias. Esse tipo de memória não dá prosseguimento sozinha a si mesma, sempre precisa ser renegociada, estabelecida e mediada uma vez mais, readquirida. Indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da

comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas, e organizam suas memórias com o auxílio de meios de armazenamento externos e práticas culturais (Assmann, 2011, p. 23-24).

O trabalho criativo de Nolasco incide na elaboração da cultura na qual ela está inserida; apoiada em seu ponto de vista particular, em seu modo de formalizar determinada memória sociocultural. Ora, uma mesma memória pode ser reinventada de diferentes maneiras por artistas diversos(as). Cada maneira acessa o(a) indivíduo(a) de modo distinto. Sob a sua própria assinatura ou sob a assinatura de Antônia Lagoa, o universo literário de Larisse Nolasco faz as vezes de um mapa memorialístico e etnográfico de um lugar específico das “Alagoas profunda” (para usar uma expressão que a autora gosta de utilizar): o Boqueirão dos Pastorais. Objetivamos, portanto, investigar os modos que a poesia tecida por Nolasco constrói e formaliza a memória sociocultural de um povo ao mesmo tempo que erige uma poética inventada e fabulada. Para cumprir esse propósito, analisam-se os poemas *Encantar o fumo* (2023), assinado por Nolasco, e *Domingos* (2024), registrado sob a assinatura estética de Antônia Lagoa.

Não raro se nutre a vontade de descobrir a si mesmo(a) e de construir uma identidade própria. Conforme Assmann, há duas maneiras de efetivar esse ímpeto: a primeira é revisitar, por via da viagem da memória, quem fomos ou o modo como agimos em contextos ocorridos no passado ou, também, as histórias dos antepassados e antepassadas através da escuta atenta dos antecessores; a segunda consiste em acessar as diferentes mídias de memórias que integram o mundo e que, a todo tempo, convocam os sentidos e pensamentos a reflexões antes inimagináveis. A leitora ou o leitor dos poemas de Nolasco — dentro da dinâmica interacional na qual está pautada a construção do saber humano — presencia um procedimento entrelaçado ao outro e, por via desse movimento dialógico, desenvolve percepções variadas, que dependem também do conhecimento de mundo que cada ser vivente já carrega consigo.

Nascemos e somos convocados(a) à vida de modo, mais ou menos, desprevenido, visto que não ganhamos um manual que fornece as coordenadas acerca da melhor forma de conduzir as situações com as quais nos deparamos no mundo. De repente, estamos aqui, tendo que conviver com pessoas diferentes e impelidos(as) a tomar atitudes perante as situações. O que é esse espaço-tempo em que estamos inseridos(as)? Dentro dessa jornada, a linguagem literária se faz enquanto uma forma de elaboração de algumas dessas inquietações. Cada poeta ou escritor(a) tece as particularidades de sua dicção enquanto investiga as questões que o(a) movimenta no mundo. Mesmo que tentemos, não há como escapar dos filamentos da memória. Tudo, mesmo que de modo sutilmente aparente, é memória; está atrelado a ela; é uma forma de construção do que é esse espaço-tempo do qual somos parte.

Nesse embalo de construção da memória sociocultural, Nolasco formulou um movimento criativo que muito nos lembra o movimento por trás das composições de Luiz Gonzaga: ao cantar suas memórias particulares, ele contribuiu profundamente com a formação da memória sociocultural sobre o Nordeste, ampliando e complexificando o imaginário a respeito dessa região historicamente negligenciada. Uma pessoa se vincula ao território do qual faz parte através da memória; nessa força propulsora, está alicerçada a necessidade de recordar, pois a “recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação” (Assmann, 2011, p. 33-34).

Dentro desse jogo que abre espaço, inclusive, para a ficcionalização como procedimento aliado aos atos de esquecer e de lembrar, fundamentais à atuação da memória, não podemos perder de vista que o texto literário criado por Nolasco é uma elaboração limítrofe e sistematizada entre o dito mundo real e a construção de um novo mundo que só existe enquanto ficção. Os elos entre o real e o ficcional são tensionados: para a poeta, “ACONTECIMENTO diz das coisas todas que se tecem num movimento espiralado entre vida factual, por assim dizer, e vida fabulada. é uma distinção muito ilustrativa essa porque a nossa vida factual é absolutamente fabulada” (Nolasco, 2024, p. 01). Assim sendo, de quais formas essa conexão entre o dito mundo real e o ficcional é formalizada na tessitura do poema? Dentro desse entrecruzamento, de quais maneiras os poemas de sua autoria (re)contam essa memória? Qual o impacto que sua criação poética exerce no meio sociocultural em que vivemos?

A partir daqui, o texto se organiza em outras duas seções que, ao serem articuladas, montam, feito peças que se encaixam, uma leitura panorâmica da poética de Larisse Nolasco. O signo motriz dessa leitura é a criação da memória sociocultural. Cada seção corresponde à análise de um dos poemas selecionados; a seção intitulada *Um rasgo sangrando no ouvido do tempo* toma como *corpus* de análise o poema *Encantar o fumo*, e a seguinte, nomeada *As fotografias nunca batidas*, tem como eixo investigativo o poema *Domingos*.

## “Um rasgo sangrando no ouvido do tempo”<sup>4</sup>

A poesia de Nolasco é altamente narrativa, uma vez que se vale de elementos característicos de romances e de contos, como personagem, narrador, cenário etc., para contar histórias e memórias. Por essa razão, alguns de seus poemas se apresentam como se estruturados em capítulos. O poema *Encantar o fumo*, que anali-

---

<sup>4</sup> Título formulado a partir da junção do terceiro, quarto e quinto versos do poema *Encantar o fumo* (2023).

saremos neste tópico, está organizado em quatro cenas: 1, 2, 3 e 4; cada uma delas reserva a contação de uma parte da história.

Daquele salão de fumo<sup>5</sup>, guardado no oitão da memória, a eu lírica do poema *Encantar o fumo* ouve soar uma voz um tanto familiar; uma voz que, assim como a escrita de Larisse Nolasco, emergiu de um “corte que não sara”, corporifica-se na forma de “um rasgo sangrando”, de um som que não cessa de ecoar. O emprego do verbo “sangrar” no gerúndio solidifica uma ação contínua no corpo poético; ou seja, essa voz que, até o último verso da cena 1 do poema, é mantida misteriosa para quem o lê, não deixa nunca de ser escutada (porque não para de ser entoada) e não pode ser concebida de outra forma para aquela que a escuta, que não movida por alguma emoção íntima e profunda. O tempo, na composição poética, tem ouvido; plasma-se nas marcas do corpo daquela que escuta o chamado, no todo, ao redor; visto que não há nada que exista fora das teias do tempo. Se projetarmos essa cena, diante dos nossos olhos, incrementando-a com o auxílio da nossa imaginação, como se ela fosse parte de uma novela televisiva, veremos, então, o momento exato em que um *insight* assoma o corpo da eu lírica, protagonista, quando ela está imersa na realização de alguma atividade cotidiana, possivelmente, caminhando pelas ruas da cidade ou tateando a encadernação de um livro qualquer. Não é sempre no vão entre nossas atividades cotidianas que as lembranças despontam?

A cena é, na verdade, uma constatação importante ao deslanchar da narrativa: “a voz é isso/ então/ um rasgo sangrando/ no ouvido/ do tempo” (Nolasco, 2023, p. 154); como se, a partir desse *start* revelador, a eu lírica viajasse no tempo, mergulhando nesse rasgo sonoro e temporal profundo, que se faz portal no vão da poesia, e acessasse uma memória. Isso é o que nos apresentará, na sequência, a cena número 2 do poema. A eu lírica parte do presente e segue rumo a um passado. Sobre isso nos adverte Beatriz Sarlo: “como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*” (Sarlo, 2007, p. 10, grifo da autora). Desse modo, por não haver outro tempo para que a lembrança se faça real que não o presente, somos levados(as), junto à voz lírica, a esse exercício imaginativo, tendo como guia a nossa audição que, sem dispor de informações mais detalhadas, intenta descobrir a origem dessa voz.

O poeta Paulo Henriques Britto, no ensaio *Poesia e memória*, empreende uma análise que relaciona a estruturação formal do poema ao *modus operandi* da memória de acordo com cada período histórico. Isto é, o gênero épico dava conta

---

<sup>5</sup> Espaço onde famílias residentes em municípios do Agreste alagoano, cujo maior meio de subsistência é o cultivo do fumo, reúnem-se para dar continuidade às outras etapas do preparo do tabaco, após as fases concernentes à sua plantação na roça. No salão de fumo, em sua maioria, são as mulheres que realizam os novos estágios da preparação do produto, a que chamamos destalar o fumo e “ajuntar” fumo. Aos homens, fica reservada a labuta com a roça e os atos finais de enrolar o fumo e virar o fumo, diariamente, até o momento de sua venda; ainda que, ao fim e ao cabo, esses papéis sociais de trabalho sejam, frequentemente, intercambiados entre as pessoas envolvidas com a plantação.

de representar a sociedade fechada na qual emergiu e, ao mesmo tempo, ajudou a forjar. Na Modernidade, no entanto, com a ascensão do(a) sujeito(a) moderno e da consciência de sua subjetividade, esse gênero se dilui e dá lugar ao gênero lírico (uma vez que o gênero épico, dentro da nova configuração social fragmentada, já não é possível de ser consolidado). O gênero lírico tece um outro tipo de memória que engloba as vivências singulares do(a) poeta responsável por confeccioná-lo.

A base comum ao poeta lírico e ao fruidor de poesia lírica é a condição humana, configurada numa sequência de vivências que formam um todo compartilhado pela humanidade: tal como o poeta, o leitor foi criança e jovem, com as delícias e terrores peculiares a cada idade; também ele amou, e teve seu amor correspondido ou não; temeu a morte e ansiou por alguma espécie de imortalidade, ou pelo menos de compensação à mortalidade; e, se não viveu, ao menos imagina o que seja viver as experiências do exílio, da velhice, da desgraça (Britto, 2000, p. 125).

A estruturação sob a qual se molda *Encantar o fumo* (e outros poemas de Nolasco) retoma a tradição lírica, tendo em perspectiva que a poeta ficcionaliza, no âmbito do poema, memórias que fazem parte da sua trajetória de vida, e o leitor e a leitora se identificam com os acontecimentos sucedidos nas diferentes narrativas que os poemas propõem, seja por terem vivido alguma situação semelhante, seja pelo elo da condição humana partilhado por aquelas e aqueles que interagem com o poema. Entretanto, o alcance dessas memórias se amplia à medida que extrapolam os muros das lembranças de cunho individual e coadunam-se à memória sociocultural, fornecendo pistas acerca das características que singularizam os costumes e as atividades criativas realizadas por um grupo de seres humanos que compartilham um mesmo espaço físico e social.

Assumindo a aparência de uma introdução que conduz a leitora à apreciação da cena 2 (mais palpável em relação à imagem inicial do poema), a cena 1, também, irrompe em nossos olhos e ouvidos como se fizesse parte de uma conversa a qual havia iniciado anteriormente ao nosso encontro com a matéria poética (sem a nossa presença). Indícios de que esse diálogo já estava em andamento se fazem explícitos na própria enunciação da eu lírica: ela utiliza o pronome demonstrativo “isso” (ao invés de “isto”) que, no interior do discurso, refere-se a alguma coisa apresentada antes e emprega a conjunção “então” com função conclusiva, com o objetivo de notificar que um percurso foi trilhado para que essa constatação tenha sido elaborada. Na dinâmica dessa linha de raciocínio, o emprego desses termos gera a sensação de que nós, leitoras e leitores, “pegamos o barco andando”. Dentro dessa embarcação, conseqüentemente, adentramos, com a passagem para a cena 2, no pensamento

da voz poética, agora, exposto de forma nítida e límpida: “penso nas destaladeiras de Alagoas:/ gargantas que entoam o fumo em folha seca” (Nolasco, 2023, p.154). O som que nos abriu caminho, então, desanuavia-se e desenha as faces daquelas a quem, certamente, a voz pertence.

Os cantos das destaladeiras de fumo de Alagoas aportam, em nossos ouvidos atentos, como evocação de um tempo em que as mulheres se reuniam, por vezes desde o alvorecer até tarde da noite (a depender da quantidade de fumo que ainda restava para destalar), no salão fumageiro, com o intuito de laborar o tabaco. Preenchiam aquelas horas de serviço, sentadas sobre o chão, com as canções entoadas que uma ou outra inventara e/ou que foram aprendidas através da escuta zelosa do canto de suas antepassadas que labutavam na mesma função. Certamente, há, nesse salão, mulheres que cresceram ouvindo suas mães, avós e bisavós cantarem e observando o modo ágil e habilidoso com que elas retiravam os talos das folhas secas de fumo. Indubitavelmente, algumas das músicas que ricocheteavam no ambiente sobrevinham de outras tradições, de modo que a autoria dessas composições se perderam à proporção que os anos foram passando e que elas se esparramavam por variados rincões. Embora nos encontremos, nesse instante, absortos(as) numa lembrança da eu lírica, o tempo do plantio de fumo ainda não feneceu. Nos lugarejos que povoam o Agreste alagoano, a lida com o fumo perdura como principal fonte de subsistência de inúmeras famílias. Os cantos, no entanto, já não volteiam, com tanta frequência, entre as paredes do salão. Os salões de fumo, atualmente, estão mais silenciosos em comparação a esse passado musical que está enraizado na formação da cultura alagoana — o que não quer dizer que não possamos cruzar com salões de fumo em que haja mulheres ecoando essas cantigas de forma parecida ao movimento das rezadeiras que se deslocam, de casa em casa, proferindo rezas e cânticos no período de realização das novenas ou daquelas que ocupam os assentos dos ônibus ou dos paus de arara, cantando em romaria ao Juazeiro do “Padim” Cícero.

A cidade de Arapiraca-AL — que, nos anos 70, fixou o *slogan* sob o qual se tornou conhecida em todo o território alagoano: “Arapiraca: a terra do fumo” — é a casa de um grupo musical formado por destaladeiras de fumo que percorrem todo o Brasil, ressoando as cantigas integrantes da tradição fumageira. Essas músicas, repassadas de mães para filhas no decorrer dos anos, foram eleitas patrimônio cultural imaterial do município mencionado. De acordo com a tese *Arte, cultura e natureza no canto das destaladeiras de fumo de Arapiraca* (2021), redigida por Josefa Eleusa da Rocha, as próprias canções, bem como o modo pelo qual são entoadas, operam como uma espécie de matrioska ou até de palimpsesto, cujas matérias, à medida que são abertas ao meio ou manuseadas mediante procedimento de raspagem, dão a ver outras histórias e memórias que continuam a fiar o imenso e diverso tecido da história.

As Destaladeiras de Fumo trazem em seus cantos as narrativas dos acontecimentos e deslocamentos, reconstituídos pela me-

mória, que estão ligados a Arapiraca. Elas cantam o contexto do fumo, mas também tomam emprestado o improvisado dos aboiadores, as quartas dos violeiros, as histórias dos cordéis, os versos do reisado, das cantigas de roda e outras melodias que caracterizam o cotidiano das trabalhadoras. Monteleone (2020) defende que os cantos de trabalho podem estar embutidos na comemoração de feitos e eventos da natureza (boas colheitas, a chegada do verão), o estabelecimento de pontos geográficos e temporais (os animais, os rios, a floresta), na narrativa histórica de eventos marcantes, como a luta pela vida e a dureza do cotidiano (Rocha, 2021, p. 60).

Na contextura do poema *Encantar o fumo* — em cada verso, ritmo, palavra, cena, estrofe — reside não só os vestígios dessa prática cultural, cravados na presença de um trecho de uma canção entoada por destaladeiras como parte orgânica do poema: “aquele cajuêro, moradora paz/ é tarde, eu vou mimbora/ é cedo, demore mais” (Nolasco, 2023, p.155), como também um mundaréu de histórias e de memórias que estão amalgamadas às vidas das pessoas comprometidas com essa forma de sustento e um acervo de influências culturais e artísticas que possibilitaram a criação dessa forma de fazer arte e de tornar mais leve o esforço com o trabalho manual. O poema de Nolasco, então, é mídia de tantas memórias quantas conseguimos escavar. Ele tanto faz disparar as lembranças de quem viveu essa realidade, provocando nostalgia, quanto dá a conhecer essa cultura para quem não a viveu.

As canções das destaladeiras de fumo também são parte de um movimento histórico e político de resistência efetivado pelo proletariado. Os cantos de trabalho, aos quais essa prática das destaladeiras se filia, cumprem o papel de agradecer e celebrar as boas colheitas, de fazer com que as horas de trabalho transcorram dentro de alguma leveza, diversão e entretenimento, mas sobretudo de realizar a manutenção das narrativas que estão entranhadas a quem somos no mundo, fazendo o carrossel girar e, com esse movimento circular, reverberam e alcançam novas gerações. O ato de cantar, nesse caso, equivale a tornar a vida um pouco mais inventiva em meio a uma rotina escaldante e estafante de trabalho; equivale a manter a criatividade viva e a alegria acesa, apesar da exploração trabalhista vivenciada no interior de uma sociedade pautada em um sistema econômico cujas engrenagens rodam sempre a favor de quem tem mais dinheiro. Se a vida é dura, as pessoas, ao longo da história, teceram formas, por via da arte, de deixá-la mais leve, mais agradável, suportável; de questionar, de afrontar e de não morrer. Conforme justifica a música *Enquanto engoma a calça* (1979), do compositor cearense Ednardo Sousa, “cantar parece com não morrer”. Não é à toa que, na cena supramencionada do poema, a efigie incumbida de benzer o canto seja a de Santa Cecília — padroeira dos músicos — cujos cantos de louvor a Deus, entoados por ela durante três dias e três noites, segundo a

história cristã, livraram-na da morte e já prenunciavam uma forma de resistência à desistência da vida, ao entregar-se “de bandeja” nas mãos dos algozes, ao desalento com o mundo capaz de arrefecer a vontade de viver de uma pessoa ainda em vida; cantar é, assim, “nadar contra a corrente” dessa morte simbólica e real. Junto a esse fator, a inclusão de Santa Cecília recupera uma atmosfera religiosa muito presente nesses espaços campesinos (no Brasil como um todo), uma vez que o próprio calendário gregoriano sob o qual organizamos nossos dias de trabalho e de descanso, por exemplo, baseia-se no nascimento de Jesus Cristo e preserva as datas comemorativas relativas aos rituais religiosos.

Contudo, a figura de Santa Cecília é, ainda, a responsável, no âmbito do poema, por ecoar cantos que traduzem aprendizagens e formas de estar no mundo às mulheres que a sucederam no deslizar dos tempos. Ela faz parte dessa sinfonia que dá vazão à experiência de contar cantando antigas lendas e histórias fabuladas e reais — essas fronteiras se entrecruzam ao passo que não conseguimos desentranhar o que seria um fato verídico dentro dessas histórias, passadas de geração em geração, se mantemos em vista que “quem conta um conto aumenta um ponto”. Adicionando mais uma melodia a esse canto: contar cantando não seria o que caracteriza o ato de criação poética que Nolasco empreendeu quando engendrou esse poema? Essas antigas histórias, portanto, estão, a todo momento, a rodear-nos (são parte de quem somos). No caso das destaladeiras de fumo, a função de destalar e “ajuntar” o fumo é, comumente, tachada como “trabalho feminino”. Ainda que essa divisão do trabalho perpetue uma lógica de mundo machista, que demarca o que seria os trabalhos possíveis de as mulheres desempenharem, os momentos compartilhados, pelas mulheres, nos salões de fumo, quando as histórias e os cantos de outrora são convocados à cena, ensejam a partilha de visões de mundo que corroboram a construção de um entendimento mais amplo e cuidadoso a respeito da vida e da própria existência. Tal como diz uma frase da atriz e escritora argentina Camila Sosa Villada, publicada no Instagram da revista e produtora *Leituras*, postada em 2024: “Escrever é se envolver com a antiguidade do mundo”.

A cena 3 de *Encantar o fumo* traz, à tona, uma voz que tanto ainda pode equivaler ao som habitual da voz poética, com o qual estamos acostumados(as), quanto pode fazer as vezes daquela voz insinuada desde o início do poema, cujo eco a eu lírica solicitava que dedicássemos atenção. O poema torna-se o lugar em que ocorre a fusão entre mulheres advindas de gerações distintas; um lugar de interlocução, em que a voz lírica se desdobra e ressoa as vozes de tantas outras mulheres condensadas na figura da “vó Grande”. À medida que essa voz, vinculada ao passado, transcende-o e atravessa o futuro, ancorado no presente, o poema trabalha com o único tempo possível de ser estabelecido em sua materialidade poética: a agoridade; “o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado” (Campos, 1997, p. 249). Nolasco escreveu acerca da existência de diferentes dicções em sua obra, na entre-

vista concedida à *Revista alagoana* (2024), e frisou o trabalho atencioso dela no que concerne ao desenvolvimento de uma dicção que tenta reconstituir a voz de sua avó Grinaura:

eu tenho experimentado trabalhar diferentes dicções dentro dos projetos de escrita. por exemplo, *numa delas tento compor uma voz que me informa a voz da minha vó: suas ondulações, as escolhas lexicais dela, as interjeições que mais utiliza, o modo com que costuma contar histórias, etc. uma voz antiga.* é um trabalho de ouvido, sabe? e é muito prazeroso porque é também um movimento de ir em direção ao que me seduz (Nolasco, 2024, p. 01, grifo nosso).

A insurgência da “vó Grande” no poema, além de se associar a essa experiência de composição da voz de sua avó, revivifica um modo de narrar tradicional de contos e histórias antigas: a narração feita pela mulher mais velha sábia, que compartilha suas memórias e o que angariou como aprendizado com a posteridade. A dicção que consubstancia essa voz é talhada de modo que aspectos da nossa oralidade transpareçam na construção do enunciado, gerando um efeito de sentido que muito remonta ao ritmo de uma conversa cotidiana e natural entre mulheres que cultivam alguma intimidade. Essa dicção nordestina (plasmada não só na repetição de expressões comuns a essa variedade linguística, mas também no jeito de formular os enunciados) e assumidamente feminina alerta (cantando; é importante lembrar) para o fato de que só as vozes das mulheres guardam a potência, a desenvoltura e a sabedoria necessárias para encantar o fumo e “pra espantar as tristezaiada toda/ desse salão” (Nolasco, 2023, p. 155). À vista disso, desnovela-se, no corpo da palavra, uma outra dimensão da sua potência originária: a ritualística; aquela que flerta com os mistérios relativos à existência. A palavra preserva a memória ao mesmo tempo que presentifica, novamente, os mistérios que circundam a vida.

Na cena que encerra o poema, a cena 4, após todo o percurso trilhado, a eu lírica reformula o que entende por voz: agora a voz equivale ao “tempo sangrando/ de ouvido em/ olvido”. Internamente a essa brincadeira sonora com as palavras — dado que, se entoarmos *Encantar o fumo* em voz alta, para leitoras e leitores que não estejam acompanhando visualmente o texto, poderão confundir as palavras “ouvido” e “olvido” e não distinguir seus significados — existe a possibilidade de, no movimento das palavras cantadas entre um ouvido e outro, que essas memórias se percam pelos caminhos, decaindo nos canteiros do esquecimento. Nesse sentido, cada voz que enuncia o poema é o próprio rasgo no tempo; a própria fluidez da memória.

Nesse balanço, quem sabe, o processo de elaboração da memória individual e coletiva (que moldam a memória sociocultural) se assemelhe ao modo como o

canto erguido pelas gargantas das destaladeiras de fumo de Alagoas é entoado: cada vocalização compõe um modo diferente de entoar o fumo; que se aglutina a outras vozes dentro do salão, igualmente individuais e solitárias, mas que, ali, juntas, por um instante no tempo, formam uma sinfonia que, por mais que advenha de subjetividades e de visões de mundo distintas, incide sobre o mesmo propósito: encantar o fumo e a linguagem. Cada voz em busca de tornar-se o próprio encantamento. Contudo, não esqueçamos do que nos alerta, a todo tempo, a voz poética: “homem se bota/ voz embolora/ toda a/ safra,/ voz de homem/ é voz de agouro,/ fiazinha” (Nolasco, 2023, p. 155).

## “As fotografias nunca batidas”<sup>6</sup>

“Proust compara a presença do passado no presente da consciência humana com os negativos fotográficos: não é possível prever se algum dia serão revelados ou não”, afirma Assmann (2011, p. 21). Remexendo nesse álbum de fotografias sequer tiradas no âmbito externo à dimensão mental e psíquica, a eu lírica do poema *Domingos* (2024), registrado sob a assinatura de Antônia Lagoa, revisita essas imagens, que não seguem uma sequência previamente organizada de aparição, por via da memória. Aglomeradas umas sobre as outras, essas fotografias penetram a consciência da voz poética, provavelmente interrompendo qualquer ação banal que ela esteja realizando ou com a qual esteja envolvida. As lembranças seguem um fluxo espontâneo, ainda que, em algumas ocasiões, uma situação corriqueira possa vir a despertá-las. As fotografias que retornaram são bastante específicas; dizem do afeto e da saudade que a voz lírica dedica aos domingos de feira livre. Não a qualquer feira livre, mas à “fêra-da-fôia-miúda”. Essas memórias poderiam prosseguir somente armazenadas na mente, entretanto, Lagoa escolhe revelar esses “negativos fotográficos” em forma de poema que, em decorrência do modo como é arquitetado, une essas imagens estáticas, esses *frames*, e produz movimento; realiza uma espécie de montagem de um filme que reestrela esse acontecimento tão importante à história de vida da voz poética. O poema encena o deslizar de uma manhã de domingo, em que aquela que fala no poema, “painho” e “leléu” se organizam para ir à “fêra-da-fôia-miúda”.

A memória, à semelhança do que ocorre em *Encantar o fumo*, também se estrutura organizada em cenas no poema *Domingos*. Dessa vez, ao invés de atravessarmos um rasgo ou um portal, as lembranças representadas, na cena I, na forma de arte fotográfica (ainda que nunca realmente batidas), atuam como propulsoras do exercício memorativo. Mesmo que plasmadas na escrita, a metáfora fotográfica, visual, é empregada para simbolizar as imagens da memória que ficam guardadas, às vezes esquecidas, nos “oitões da memória”.

---

<sup>6</sup> Este título é o verso um do poema *Domingos* (OIMOI, 2024), assinado por Antônia Lagoa.

Assmann dialoga com o crítico literário e historiador Jean Starobinski, que diz que “[o] sentimento é o centro indestrutível da memória” (Starobinski *apud* Assmann, 2011, p. 271). É, também por essa razão, que o afeto é abordado por Assmann como um dos estabilizadores da recordação; afeto e recordação, então, encontram-se fundidos em um complexo indissolúvel. O afeto, portanto, é o que move a recordação da eu lírica; é o que mobiliza a sua transposição para uma realidade, outrora, tão próxima a ela; que permanece como parte de quem ela é; parte da sua formação identitária.

A feira do povoado Folha Miúda, localizado na cidade de Craíbas-AL — vocalizada, pelos(as) moradores(as) da região, como “fêra-da-fôia-miúda” — ocorre sempre aos domingos e é frequentada tanto por pessoas do próprio município quanto por pessoas que residem em cidades adjacentes. Fazendo um paralelo com os dados biográficos da poeta e mantendo, no campo de visão, a perspectiva de que a assinatura estética, de nome Antônia Lagoa, foi elaborada, justamente, para narrar, com uma dicção própria, as memórias do Boqueirão dos Pastoras onde a poeta cresceu, é impossível não estabelecer, neste momento, uma conexão. Nolasco conhece, “com a palma da mão”, o funcionamento dessa feira, o percurso trilhado do Boqueirão até lá, a maneira como as pessoas se envolvem com esse acontecimento que se repete a cada domingo. Transpô-la para a estrutura de um poema, desse modo, equipara-se a efetuar um mapeamento etnográfico e memorialístico daquela localidade e daquela cultura. Por mais que consista na ficcionalização e na contação de uma memória que faz parte da sua história particular, o procedimento de retratar a feira e o modo como as pessoas se relacionam com ela é parte de um trabalho etnográfico profundo, que considera a vivência pessoal e a pesquisa da própria autora no processo de criação poética. O que parece, então, diferenciar a dicção de Antônia Lagoa em relação à dicção de Larisse Nolasco é a dimensão afetiva profunda, sinalizada por Assmann, que rege e movimenta os poemas assinados por Lagoa. Antônia escreve porque nutre saudade daquele território espacialmente distante e, ao mesmo tempo, pelas estradas do afeto, tão próximo de quem ela é.

Na segunda cena, a voz lírica demarca logo de cara: “feira livre é pros distantes”; para quem é de casa – como ela, “painho” e “leléu” – é “fêra-da-fôia-miúda”. E é assim porque, para seus olhos e ouvidos de “piveta”, os sons e as imagens, que transpassam e estão contidas nas palavras, se misturam: formam uma coisa só no processo de construção de sentido. Ademais, devido à voz lírica ser íntima dessa realidade, ela entrecruza a existência geográfica e real da feira com a memória que armazena dela e com a imaginação inerente ao ato de contar história: a feira é real e é invenção. Toda a cena, dessa forma, alinhava-se no sentido de mostrar a intimidade da voz poética com aquele lugar.

A dicção de Antônia Lagoa exercita uma forma de narrar histórias que simula o modo de falar das pessoas residentes no Agreste alagoano. Nolasco afirmou, em entrevista anteriormente mencionada: “tento construir um projeto de escrita que

chegue mais ao ouvido que aos olhos de quem para pra me ler” (Nolasco, 2024, p. 01). Escutadora sagaz e atenta da paisagem sonora que a circunda, Nolasco ergue essa dicção agrestina por intermédio da inclusão de expressões utilizadas pelas pessoas da região (a exemplo de: “painho”, “muleque buchudo”, “rodagem” etc.); da modulação da voz que pode ser contornada pela forma como as palavras se articulam no texto — desde a dimensão sonora que resulta da seleção, da aproximação ou do afastamento dos termos, do modo como são costurados, até à distribuição das palavras sobre as páginas; da maneira de contar histórias que remete ao modo como escutamos as pessoas que vivem nessa localidade falarem de situações corriqueiras. O modo como as palavras se arranjam, visualmente, sobre o espaço do livro, mais a musicalidade produzida pela escolha dos termos que irão emitir determinada ideia operam, mutuamente, para guiar o jeito que aquele texto será lido por seu público. Nessa orientação, Lagoa articula um modo de narrar fundamentado no povo agrestino e formaliza-o na tessitura do poema.

A terceira cena exhibe uma eu lírica totalmente submersa nas camadas da memória. De repente, ressurgem “piveta” e, do quarto, ouve soar os elementos que compõem a paisagem sonora costumeira da sua época de infância. Ela é, agora, novamente, aquela que antes fora. Se nós, leitores(as), visualizamos a cena além de ouvi-la, essa menina somente tem, à disposição, a sua audição para captar e acompanhar os movimentos de seu “painho” pelos cômodos da casa. O que facilita a leitura sonora que ela realiza é a familiaridade que mantém com os contornos dos domingos na residência de sua família; como se ela já antecipasse cada etapa que sucederá. Afinal, mesmo sem visualizar diretamente, em virtude de não estar presente nos espaços que descreve (pois se encontra o tempo todo em seu quarto), ela consegue projetar detalhadamente tudo que acontece para nós: espectadores(as) do episódio. Assim que ela desperta dentro do contexto da narrativa — depois de se deixar levar pelas lembranças que, na primeira cena, em sua mente despontaram — alcança o finalzinho da missa dominical transmitida pelo rádio e ouve o início da canção *Ave Maria sertaneja* (1964), de Luiz Gonzaga. Quem mora no Agreste de Alagoas, certamente, enxerga e escuta essa cena com tons de reconhecimento, de familiaridade. Lagoa, assim, vai costurando, para seu leitor e sua leitora, um mapa auricular da realidade sonora de um domingo agrestino.

Na sequência, é a voz da avó que assoma ao longe, encomendando chá e queijo ao “leléu”; ou, no lugar do chá, teria sido tempero? O questionamento que a voz lírica empreende a si mesma, junto da resposta “nem sei mais dizer” (Nolasco, 2024, p. 01), dá notícias do “tremular” característico ao ato de recordar, visto que, às vezes, não lembramos com precisão de todos os dados que moldaram o acontecimento rememorado. Fora, inclusive, da esfera do poema, é nesse momento da dúvida, do esquecimento, que completamos a cena com a participação da nossa habilidade de ficcionalização (ainda que isso não ocorra de forma consciente ou planejada). Contudo, a inserção da resposta “nem sei mais dizer” exprime algo da naturalidade

com que contamos, oralmente, histórias que aconteceram no passado, parando um pouquinho, em meio à contação, para tentar recuperar a imagem certa (nem sempre obtendo sucesso na tentativa); às vezes, nessas ocorrências, empregamos sentenças como: “se não me falha a memória”; “foi assim?! Espera... deixa eu lembrar”, que informam, ao(à) ouvinte, a respeito de certas pausas necessárias para que as memórias se tornem mais nítidas.

Os ruídos gerados pela locomoção dos transportes sobre a estrada, cujo fluxo aumenta, aos domingos, em decorrência da feira, transpassam as paredes da casa e alcançam a menina que está a despertar. Por fim, ela é tirada completamente “da lerdeza matutina” ao ouvir o som do motor da moto CG vermelha de seu “painho” que, provavelmente, punha-se a caminho da “fêra-da-fôia-miúda”. O barulho da moto serve para acordá-la de vez e fazê-la gritar para que o pai a espere. Com o grito da menina: “eeeeeei, eu vooooou!” (Nolasco, 2024, p. 01), o poema finda e a projeção fílmica que estávamos efetivando finaliza sem sabermos se a menina conseguiu subir na moto e seguir para a sua tão amada “fêra-da-fôia-miúda”.

Em *Domingos*, o trabalho de escuta sob o qual toma corpo a escrita de Nolasco se escancara com muita veemência. Em cada uma das cenas que formam o todo, a nossa audição é convocada à trama antes do olhar. Se a memória é, geralmente, (correlacionada com) acionada pela visão, no referido poema, a nossa experiência sensível e a da eu lírica são guiadas, especialmente na terceira cena, pela audição que mobiliza a construção das imagens mentais.

De um modo ou de outro, esse poema sob a assinatura de Antônia Lagoa nos fornece subsídios para pensar a respeito de uma das perguntas que movimenta a pesquisa e a escrita de Murray Schafer, no livro *O ouvido pensante* (2011, p.15): “Como sonorizar uma história de modo a torná-la reconhecível apenas por seus sons?”. Provavelmente, caso esse poema fosse reelaborado em forma de narrativa sonora — isto é, de uma gravação dos sons ali representados, seguindo a sequência narrativa em que estão organizados —, o fio narrativo não se desvaneceria, não se perderia; a história poderia ser captada. Não é essa a experiência que vivemos quando imaginamos soar todos os sons fundidos ao poema? O que singulariza essa experiência sonora é saber da dimensão pessoal a partir da qual ela se constrói, pois “[t]odo mundo sabe como é que soa um passo, ou uma tosse, ou uma campainha. Mas a diferença entre meus passos e os seus, ou a tosse dele e dela, como deveríamos descrever isso?” (Schafer, 2011, p. 112-113). A paisagem sonora que a eu lírica estrutura não integra um território no qual ela se sente estrangeira nem redesenha as ações de alguém qualquer, mas particulariza os sons específicos do cenário agrestino enquanto erige o domingo de muitas das famílias que residem nessa região; especialmente, da que lhe toca mais de perto; da sua família.

No que tange ao modo como a relação com a memória pode ser lida na produção poética hoje, conforme Pedrosa, entre algumas das nuances existentes no modo de abordagem desse fenômeno, que envolve, aliás, a centralidade da contemplação

e da epifania em face do presente, “impõe-se [...] uma dicção poética moldada em função de uma vontade de imergir no fluxo temporal, que deixa o sujeito lírico desprotegido, exposto, com sua palavra, à imprecisão e à contingência” (Pedrosa, 2000, p. 117). Nesse sentido, a voz poética de *Domingos* não só sente vontade como, de fato, mergulha, por via dos sentidos, no fluxo temporal, nos percursos de suas recordações que se solidificam enquanto lembranças no presente — que é o “tempo próprio” da lembrança, para retomar Sarlo. Se elaborada na forma de poema, a memória torna-se um outro todo, autônomo, que servirá para acionar a recordação todas as vezes que sua matéria poética for lida, revisitada. Ela permanece sempre presente. Essa presença não se dá somente no âmbito da automitificação que caracteriza o(a) poeta lírico(a), na edificação desse universo pessoal e singular, mas, no caso específico de Nolasco – e de Lagoa –, na criação de uma memória mais ampla, espacial, sociocultural, acerca do modo de falar, da maneira de viver das pessoas, dos costumes e das tradições, das artes, das paisagens sonoras e visuais que delineiam o Agreste de Alagoas.

## Longe do fim

A todo tempo, a memória está sendo elaborada, construída. Foi em busca de produzir uma estética e uma identidade próprias à literatura brasileira que, no século XIX, escritores(as) e poetas edificaram o Romantismo, por intermédio, principalmente, da inserção da natureza brasileira e das figuras dos(as) indígenas como protagonistas dos enredos românticos; ainda que os modelos europeus de formalização literária tenham predominado nessa tentativa. Nos dias atuais, os perfis individuais do Instagram, tendo como base a linguagem multissemiótica empregada nessa rede social, que abrange a interação entre as linguagens escrita, visual e sonora, configuram uma mitologia acerca da vida de cada indivíduo(a) ali presente. Nesse empenho de montagem de um perfil social particular, reside um movimento de construção da memória que pode ser relacionado (desde que conservemos as particularidades de cada uma dessas formas de construção da memória) ao que está por trás da elaboração de uma poética lírica, por exemplo. Esses exemplos (aos quais poderiam ser associados uma série de outros) sintetizam uma busca, que movimenta a nós humanos, por nos construirmos através da memória, enquanto mecanismo de elaboração, e, simultaneamente, construirmos o mundo.

Partindo de um interesse pela etnografia e pela memória do povo que se assemelha ao que moveu a poesia e a prosa de Mário de Andrade, tecendo aqui uma analogia, a poeta Larisse Nolasco formaliza literariamente uma face cultural integrada à diversidade sob a qual está formado o território brasileiro. As imagens criadas por ela e pela assinatura estética de sua autoria: Antônia Lagoa — edificadas justamente para cerzir memórias — ampliam as ilustrações existentes, por via da palavra, acerca do território brasileiro e do modo de habitar esse espaço. Essa me-

mória sociocultural é contada, para quem encontra seus poemas, de forma que os sentidos são sempre sensibilizados e a audição recupera um jeito de contar cantando acerca da matéria do mundo e do passado. A partir da leitura da sua poética, construímos também quem somos.

Acrescentando um outro aspecto ao que afirma Célia Pedrosa sobre a construção da memória na produção poética contemporânea, que, segundo a referida autora, ancora-se, em muitos dos poemas atuais, no engendramento de imagens fugazes, imprecisas, que irrompem e desvanecem-se rapidamente, as imagens que os poemas de Nolasco tecem são bastante nítidas e teletransportam-nos para as cenas, como se nos prendessem aos enredos que cada janela abre. Esse traço não impede que, ora ou outra, essas imagens sejam marcadas pela presença do esquecimento; por uma voz que se questiona a respeito de um detalhe do quadro delineado. Tendo em vista que a existência do tempo presente é a condição para que o movimento de rememoração aconteça, “a memória encenada na poesia brasileira contemporânea atua como uma sombra, imagem do que ao mesmo tempo permanece e já se findou, ou do que já se findou mas ainda permanece, melhor dizendo: do que permanece findado” (Pedrosa, 2000, p. 121). Há outro modo de existir, de criar, senão tecendo memórias?

## Referências bibliográficas

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BEZERRA, N. Essa coisa de dar nome. *Revista Alagoana*. Disponível em: <https://revistaalagoana.com/essa-coisa-de-dar-nome/>. Acesso em: 13 de julho de 2024.

BRITTO, P. H. Poesia e memória. In: PEDROSA, C. (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp.124-131.

CAMPOS, H. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LEITURASORG. *Frase de Camila Sosa Villada*. 2024. Instagram: @leiturasorg. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DEUhwbbNPv2/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2025.

NOLASCO, L. Domingos. *Revista OIMOÍ*. Disponível em: <<https://medium.com/@revistaoimoi/domingos-por-ant%C3%B4nia-lagoa-9ac0413f0ad8>>. Acesso em: 15 de setembro de 2024.

NOLASCO, L. Encantar o fumo. *Revista Aboio – voz: impressão do corpo*, v. 1, 2023.

NOLASCO, L. Estrangeira. *Felisberta zine*, nº 10, p. 14-15, 2021.

PEDROSA, C. (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

POLESSO, N. B. Nos rastros de Ruth Ducaso: linguagem e liberdade nos livros de Luciany Aparecida. *Revista crioula*, USP, n° 30, p. 14-35, 2º semestre, 2022. Disponível em:<<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/201756>>. Acesso em 02 de julho de 2024.

ROCHA, J. E. *Arte, cultura e natureza no canto das destaladeiras de fumo de Arapiraca*. 2021. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2021.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007.

SCHAFFER, R. M. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench De Oliveira. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011. 408 p.

SOUSA, E. *Enquanto engoma a calça*. Ceará: 1979. (Duração: 3:35 minutos).