

Imaginação, imaginasons: um diálogo com Teresinha Queiroz sobre a arte de escrever história

Imagination, imaginesounds: a dialogue with Teresinha Queiroz on the art of writing history

Leonardo Carneiro Ventura

Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Resumo: Este artigo parte da obra de Teresinha Queiroz para pensar as possibilidades de escrita da história. Busca em especial expandir o debate em torno da abordagem dos arquivos, fomentando a discussão sobre o papel das sensibilidades na reelaboração do passado. Pretende, assim, contribuir para o alargamento das fronteiras da historiografia, incorporando dimensões sensoriais frequentemente marginalizadas. Parte-se da hipótese de que a imaginação histórica, tradicionalmente concebida a partir da imagem e da visualidade, também pode ser compreendida como uma experiência auditiva, abrindo novas possibilidades para a leitura dos arquivos e para a escrita da história.

Palavras-chave: Escrita da história; Teresinha Queiroz; Sonoridade; Sensorialidade

Abstract: This article draws upon the work of Teresinha Queiroz to reflect on the possibilities of writing history. It seeks, in particular, to expand the debate surrounding the approach to archives, fostering discussion on the role of sensibilities in the re-elaboration of the past. In doing so, it aims to contribute to broadening the boundaries of historiography by incorporating sensory dimensions that are often marginalized. It proceeds from the hypothesis that historical imagination—traditionally conceived in terms of imagery and visuality—can also be understood as an auditory experience, thereby opening up new possibilities for reading archives and writing history.

Key-words: Writing the story; Teresinha Queiroz; Sonority; Sensoriality

A imaginação da história

A imaginação é excessiva nas Sirtes, aviso-lhe; mas a gente se cansa disso, acabamos por desgastá-la. Esses pássaros de nossas estepes com as asas atrofiadas, você os viu correr. Eles são para mim um bom exemplo. Ali onde não há árvores onde pousar e falcões para os perseguir, não se tem necessidade de voar.

(Julien Gracq, *O Litoral das Sirtes*)

Participar do dossiê temático *Escrita, memória e cultura histórica: contribuições de Teresinha Queiroz à historiografia piauiense e brasileira* significa revisitar um olhar – o olhar de Teresinha Queiroz sobre um determinado grupo da sociedade piauiense. Implica percorrer novamente os fios sensíveis que conectam o saber e o fazer historiográficos da professora ao espaço habitado pelos literatos e bacharéis do Piauí, durante as últimas décadas do século XIX e o início do século XX. Espaço que, dada a distância transcorrida pelo tempo, não deixa revelar-se senão por um esforço de imaginação.

Mas o termo imaginação, tão importante ao ofício da história, por si só traz as marcas de um percurso histórico. Em sua origem – com o perdão da palavra aos leitores e leitoras de Michel Foucault, dentre os quais me incluo – encontramos o termo *imago*. Por sua vez, este substantivo feminino do latim, de passado remoto, era formado pela condensação de inúmeros sentidos. Na Roma Antiga, podia significar “imagem”, “retrato”, “representação”, “efígie”, “aparência”. Neste último caso, com a ideia de oposição à realidade, conforme o *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (ERNOUT; MEILLET, 2001, p. 309).

Um de seus usos, entretanto, teve uma trajetória complexa na cultura romana e ficou marcado pela função social representada: trata-se das *imagines maiorum*, referentes às máscaras mortuárias de cera, moldadas sobre o rosto dos antepassados e conservadas pelas famílias aristocráticas (FLOWER, 1996, p. 32 e segs.). Foquemos nesta última acepção, como um harmônico expressivo a se destacar no espectro de seu timbre. Pois escrever, como compor, é escolher os sons que nos agradam dentre aqueles que se nos dispõem. De um só golpe, temos o significado da palavra imagem (*imago*) atrelado a duas dimensões, não por acaso, fundamentais à escrita da história: o campo visual (“aparência exterior”) e o passado (a reprodução da face dos antepassados).

Imaginar – criar imagens – implica, portanto, refazer a presença, por meio do campo visual, daquilo que nos é ausente. Para o historiador e a historiadora, isto significa materializar o que lhe faz falta – o passado – por meio da escrita, adensando a atmosfera da época pesquisada, trabalhando com montagem de cenas para criar novos ângulos de pensamento, de análise, no mínimo, de afetos. Remontar o tempo para que o passado volte a ter efeito crítico sobre o presente – eis o compromisso ético do historiador (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Compromisso que a tradição historiográfica se acostumou a pensar de maneira ocular: abrir novos tempos a partir do olhar sobre o arquivo. Este funciona, pois, como baliza fundamental entre a liberdade total de quem narra, reescrevendo a história à sua vontade, e a soberania tirânica dos documentos, calando todo traço de interpretação, no limite, de pensamento; de um lado, o branqueamento da história, do outro, o silenciamento da crítica (ROUDINESCO, 2006).

A própria organização do texto, o produto final de quem faz história, deve ser visível aos leitores. Afinal, damos ao menos uma “olhadela” no sumário de um livro antes de começar

a lê-lo, a dissecar, por meio da leitura, o que se nos apresenta num primeiro momento como uma distribuição organizada e cartográfica, portanto figurativa, dos eventos.

Porém, se imaginar é reconstruir a presença daquilo que está ausente, essa reconstrução não precisa limitar-se ao visível. Pois os arquivos também guardam ritmos, silêncios, vozes, cadências, ruídos, musicalidades da escrita. Cada imagem, assim como cada som, oferece a possibilidade de um novo deslocamento do olhar *e da escuta* sobre determinado período. O que se via, mas também o que se ouvia, o que se dizia, o que permanecia silenciado, afetavam os sujeitos históricos. Se os vestígios históricos convocam diferentes experiências sensíveis, também a escrita da história pode mobilizar diferentes modos de fazer presença.

A imaginação histórica, portanto, não apenas produz imagens; ela produz atmosferas sensíveis. Ela opera menos com quadros estáticos do que com cenas em movimento. Além disso, toda imaginação histórica é espacial. Ela monta cenários, aproxima corpos, distribui personagens, desenha percursos. Mas nenhum espaço é apenas visível. Todo espaço possui uma acústica própria. Também por isso imaginar um mundo significa imaginar os modos pelos quais ele soava.

Uma escrita historiográfica sem imaginação, como nas margens das Sirtes, é um pássaro sem asas. Para voar, o historiador, a historiadora, precisam de resistência, precisam ir de encontro à espessura do passado, à dureza dos arquivos. Estes são como as árvores onde repousam, à espreita dos acontecimentos – seus falcões – dos quais fugir. *Vejam*: também aqui recorro a uma metáfora visual.

A imaginação histórica em Teresinha Queiroz: cenas, ruídos

Dançavam-me na cabeça imagens indecisas. Palavras desirmanadas, vazias, cantavam-me aos ouvidos. Eu procurava coordená-las, dar-lhes forma aceitável, extrair delas alguma ideia. Nada. Cães ladrando ao longe, galos nos quintais, gatos no telhado, serenatas na rua, o nordeste furioso a soprar, sacudindo as janelas. (Graciliano Ramos, *Caetés*)

Vemos, então, na obra de Teresinha Queiroz, um esforço de reconstrução de algo ausente, porém que lhe faz falta, isto é, que a afeta. Como toda historiadora, ela trabalha sobre rastros, indícios, fragmentos dispersos, reunindo-os para reconstituir um mundo desaparecido. Entre a sua experiência do tempo e a sua operação narrativa, vagam a memória arquivada e o esquecimento, marcado pelas faltas, pelos silêncios que ela recolhe no esforço da pesquisa (RICOEUR, 2007).

Sua escrita restitui à experiência histórica uma densidade própria, devolvendo espessura ao cotidiano dos literatos, jornalistas e intelectuais piauienses entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Mas toda reconstrução depende dos sentidos mobilizados pela historiadora. Deles dependem as máscaras de cera que ela produz em sua narrativa do passado piauiense.

Sabe-se do seu empenho na pesquisa da imprensa periódica. Os jornais constituem uma das principais fontes das quais sua narrativa se origina. São eles que permitem acompanhar debates intelectuais, disputas políticas, sociabilidades literárias e projetos de modernização. Sabemos, portanto, o que a historiadora leu para a composição de sua obra. Entretanto, podemos saber o que Teresinha Queiroz ouviu nos arquivos?

A pergunta pode causar estranhamento, ou melhor, uma dissonância aos metódicos mais tradicionais da historiografia. Afinal, jornais são objetos destinados à leitura, não à escuta. Contudo, precisamente aqui reside a hipótese deste trabalho. Os jornais são também objetos sonoros. Não suportam o som propriamente dito, como o fazem as gravações fonográficas. Mas registram conferências, declamações, saraus, discursos políticos, leituras públicas, aplausos, vaías, assobios, vozes, pregões, músicas, reclamações, rumores.

O jornal fabrica uma *cartografia para os sons*. Caótico ou não, o arranjo que ele traz revela uma intenção, produz um sentido. Além de ser ele próprio um recorte de sonoridades daquilo que se pretendia apresentar como sendo Teresina no entres séculos XIX-XX. Ele não capta todos os sons e sonoridades da cidade, não enumera todas as músicas, não aceita todas as falas, não ecoa tudo que soa. Escutamos em suas páginas, antes, fragmentos de narrativas, arremedos de uma tessitura em mosaico. Ele, o jornal, é também um arquivo sonoro. E como todo arquivo, distribui lugares, organiza os sons no espaço. O que ouvimos, então, pode ser pensado como matéria sonora territorializada – socialmente, geograficamente (FARGE, 2009).

Evidente que algo sempre escapa, fura seu bloqueio, sua malha discursiva - uma “explosão” inesperada, um “tiro causal”, um “choque de bondes”. Todas essas ocorrências fascinam o pesquisador, fazem-no sentir no caminho certo, criam esperanças de uma nova história. Para logo depois, não raro, extinguir-se no vazio do próprio som.

Por outro lado, há, também, cruzamentos, deslocamentos, invasão desses territórios, mas também, contágios inesperados, alianças premeditadas: a banda da polícia que toca na quermesse da igreja; o maestro da orquestra do teatro que vende sua música fácil para um público mais vasto; os vapores e os rumores de máquinas sobrepostos aos *Te Deum* e ladainhas das igrejas. A imprensa do século XIX constitui, desse modo, um vasto roteiro para a reconstrução das paisagens auditivas da cultura escrita. Ao registrar acontecimentos, os jornais registram também modos de ouvir e de fazer-se ouvir. Conservam os ecos de uma sociedade cuja experiência sensível não se limitava ao campo da visão, mas habitavam uma dada audição do mundo.

Quando falamos em som ou sonoridade, referimo-nos a um fenômeno presente em praticamente todas as dimensões da vida social. O som atravessa nossos corpos, tanto em sua emissão quanto em sua recepção. Mas atravessa igualmente nossos afetos. Somos informados e somos emocionados por meio do som. A voz permite reconhecer pessoas, distinguir identidades, como também produzir vínculos. Cada indivíduo possui um timbre próprio que participa da construção de sua presença no mundo, e, não raro, a imagem sonora de alguém difere profundamente daquela construída por sua aparência visual.

Podemos dizer, portanto, que os sons possuem um viés intelectual e informacional, mas também uma potência afetiva. Essas duas dimensões frequentemente caminham juntas. Fazem dele um fenômeno cultural. Produzidos historicamente, os sons reverberam nas práticas sociais, constituindo uma forma de mediação entre as pessoas e o mundo. Nós vemos o mundo, mas também o ouvimos. Pensamos e sentimos auditivamente. O som, portanto, possui historicidade. Ele acontece no tempo e transforma-se com o tempo. Suas formas de produção, reprodução e circulação acompanham as transformações técnicas, culturais e políticas das sociedades. Mais do que muitos outros objetos históricos, os fenômenos sonoros estão profundamente ligados às tecnologias de cada época (HARTOG, 2013).

Assim, falar em história do som significa reconhecer sua espessura temporal, compreender os modos historicamente situados pelos quais diferentes sociedades ouviram o mundo, organizaram suas experiências auditivas e atribuíram sentidos aos sons que as cercavam. Nesse ponto, a noção de escuta ganha centralidade. Pois não existe som sem escuta, e não existe escuta fora da história. Cada época delinea seus próprios limites aurais, distinguindo música e ruído, silêncio e palavra autorizada, harmonia e perturbação. Cada sociedade produz aquilo que podemos chamar de seus *regimes de audibilidade* (VENTURA, 2007).

Pensar historicamente o som significa, portanto, perguntar para além de quais sons existiam, sobretudo quais sons podiam ser ouvidos, quem podia ouvi-los, quem tinha autorização para fazê-los soar e que sentidos lhes eram atribuídos. É precisamente aí que a obra de Teresinha Queiroz revela toda a sua riqueza. Embora o som jamais apareça como objeto explícito de suas investigações, seus livros são atravessados por acontecimentos sonoros. Ao acompanhar a vida intelectual de Teresina, a historiadora registra vozes, conferências, espetáculos públicos, sons urbanos, festas, conflitos, manifestações populares e os ruídos produzidos pela própria modernização da cidade. Seu arquivo, visto dessa perspectiva, nunca foi silencioso. Suas fontes estão impregnadas daquilo, parafraseando o filósofo Don Ihde, poderíamos chamar as paisagens auditivas da cultura escrita (IHDE, 2012).

Se o historiador aprende, desde cedo, a interrogar documentos, talvez seja o momento de aprender também a interrogar seus sons. Marc Bloch lembrava que o historiador deve possuir ao menos “um verniz de todas as principais técnicas de seu ofício”. A advertência permanece válida quando o objeto da investigação se desloca para o universo das sonoridades. Não é necessário possuir o ouvido treinado de um músico para pesquisar música ou o som na história. É preciso, antes, desenvolver uma escuta historiográfica. Essa escuta começa por uma mudança de perspectiva (BLOCH, 2001).

Em vez de perguntar apenas o que determinado documento informa, podemos perguntar: que sons ele preserva? Que vozes deixa entreouvir? Que silêncios produz? Que ruídos procura eliminar? Todo arquivo se revela, pois, um campo de disputa política da escuta. Toda documentação escrita é atravessada por acontecimentos sonoros. Os vestígios do passado não se limitam ao conteúdo das palavras. Eles conservam formas de dizer, ritmos da linguagem, cadências narrativas, descrições de vozes, referências a músicas, ruídos urbanos, manifestações coletivas, práticas religiosas, festividades e conflitos.

Escutar os arquivos significa buscar ouvir para além daquilo que o arquivista pretendeu preservar. Significa perceber que, muitas vezes, os sons mais importantes de uma época aparecem apenas de maneira indireta, nas margens do documento, como ruídos involuntários da escrita. Os arquivos não registram apenas aquilo que uma sociedade desejou lembrar. Registram também aquilo que ela procurou controlar, silenciar ou esquecer. Nesse sentido, o trabalho do historiador aproxima-se do de um ouvinte atento às notas mais fracas de uma composição musical. Não basta ouvir a melodia principal. É preciso perceber seus harmônicos, suas ressonâncias, seus ruídos paralelos (VENTURA, 2022).

Também aqui, a obra de Teresinha Queiroz oferece um campo privilegiado de reflexão. Embora sua pesquisa tenha como eixo a imprensa, a vida intelectual e a cultura letrada, sua escrita deixa continuamente escapar sinais da atmosfera sonora da Teresina de fins do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Ao comentar as exposições cinematográficas da cidade, por exemplo, registra que elas eram frequentemente perturbadas por “desocupados,

indivíduos pouco educados”, que interrompiam as sessões com gritos e assobios, enquanto pequenas falhas na iluminação ameaçavam o bom andamento dos espetáculos. Em condições normais, entretanto, a Praça Aquidabã “brilhava como o dia” (QUEIROZ, 2009, p. 37).

Apesar do viés episódico, o incidente narrado por Queiroz permite entrever as alterações nas maneiras de ouvir daquela sociedade. Os gritos e assobios aparecem como perturbações da experiência moderna da escuta. O silêncio da plateia, ainda em processo de construção como norma cultural, passa a integrar um novo modo de frequentar os espaços públicos. O cinema introduz não apenas novas imagens, mas também novas disciplinas da escuta. A modernização produz, simultaneamente, novos hábitos auditivos.

O mesmo acontece quando Teresinha Queiroz descreve as ruas da cidade em transformação. Ao citar o cronista que observa mulheres “quase esqueléticas e maltrapilhas” agrupadas nos chafarizes, registrando uma “vozeria que é o próprio canto do sofrimento”, a historiadora preserva muito mais do que uma descrição da pobreza (QUEIROZ, 1994, p. 27). Ela conserva uma paisagem sonora. A cidade deixa de ser apenas vista. Passa a ser vivenciada também pela escuta. A vozeria, os pregões, os ruídos das ruas, as novas máquinas e os sons da modernização tornam-se marcadores históricos tão importantes quanto os edifícios, os mapas ou as fotografias. À historiadora talvez não interessasse escrever uma história dos sons. Entretanto, seus ouvidos parecem captar continuamente aquilo que sua narrativa não tematiza explicitamente. Sua escrita registra harmônicos da vida social que permanecem disponíveis para uma nova escuta historiográfica (SCHAFER, 2001).

Dessa maneira, a narrativa de Teresinha Queiroz absorve os sons das transformações de Teresina na passagem do século XIX para o século XX. Se a historiadora não se detém propriamente sobre a atmosfera acústica dessas mudanças, ao menos nos deixa imaginar os harmônicos não ditos de uma cidade em processo de modernização. Em diferentes momentos de sua obra, os sons aparecem como índices da reorganização do espaço urbano. É o caso da política de melhoramentos da Teresina de 1927, quando Queiroz cita um cronista cujo relato deixa transparecer a sua vivência auditiva da cidade: “silvo da locomotiva, traduzindo promissora realidade, o buzinar dos automóveis e caminhões, indo e vindo, correndo céleres pelo interior do Estado” (QUEIROZ, 1994, p. 27).

Os novos sons anunciam uma nova experiência do tempo. A locomotiva reorganiza distâncias. O automóvel modifica a velocidade dos deslocamentos. A buzina instaura novas formas de circulação. As máquinas introduzem ritmos inéditos no cotidiano urbano. Cada tecnologia produz também outros códigos de escuta. O regime de audibilidade acompanha, assim, o próprio processo de modernização.

As sonoridades emergem na escrita de Queiroz como marcadores do tempo. Elas pertencem, portanto, à dimensão histórica e sua presença no texto nos diz das mudanças espaciais, subjetivas em um dado recorte temporal. Elas pontuam o que surge, mas também o que silencia. Neste sentido, a narrativa de Queiroz descreve em sons as transformações de Teresina na passagem dos séculos XIX a XX. E se a historiadora não se aprofunda na atmosfera acústica da mudança, ao menos nos deixa a *imaginar* os harmônicos não ditos de uma cidade em estado de “progresso”.

Ela reverbera, por exemplo, as linhas de Graciliano Ramos ao narrar, no romance São Bernardo, as transformações de uma pequena cidade do interior nordestino nas primeiras décadas da República: “Os carros de bois deixaram de chiar nos caminhos estreitos. O auto-

móvel, a gasolina, a eletricidade e o cinema. E impostos. As moças e os rapazes não rodeavam, de braço dado, as fogueiras do São João: dançavam o tango, no frevo.” (RAMOS, 2003, p. 46).

Aqui, Ramos narra a substituição de uma paisagem sonora por outra. O carro de boi constitui um dos grandes símbolos da economia rural tradicional. Seu chiar era um dos sons característicos do sertão e da Zona da Mata, figurando em diversos autores, desde meados da primeira década do século XX, como efígie sonora imaginada para o espaço nordestino (VENTURA, 2022). Ao afirmar que “os carros de bois deixaram de chiar”, Graciliano Ramos narra uma transformação sensível. O desaparecimento daquele som anunciaria o desaparecimento de um modo de vida. Em seu lugar, surgiriam o motor, a buzina, a eletricidade, o cinema.

Graciliano transforma uma mudança econômica numa mudança sonora. a modernização modifica a paisagem sonora tanto quanto a paisagem urbana. O desaparecimento do chiar dos carros de boi é tão significativo quanto a chegada da eletricidade ou do automóvel: ele marca o fim de um regime de sensibilidade e o surgimento de outro. Enquanto o Nordeste, aquilo que imagina para ele, fica do lado de fora, a bater nas janelas do mundo moderno.

Sob essa perspectiva, os sons tornam-se documentos privilegiados das mudanças históricas. Eles registram transformações econômicas, espaciais e culturais antes mesmo que estas sejam plenamente percebidas pelos sujeitos que as vivem. Talvez por isso Teresinha Queiroz, mesmo sem tomar o som como objeto de investigação, recolha continuamente esses pequenos acontecimentos auditivos dispersos pelos jornais. Sua narrativa registra vozes, pregões, locomotivas, automóveis, gritos, assobios, músicas, conferências, discursos públicos. Apesar de presentes em momentos esporádicos de sua escrita, eles permitem, reunidos, reconstruir a atmosfera acústica de uma cidade em transformação.

Chiados de carros de boi, música dos cantadores, cantigas de Bumba meu Boi, timbres de saudade por um espaço em mutação. Ainda neste sentido, a escolha de Teresinha de Queiroz por um soneto intitulado *Saudade*, de Da Costa e Silva, para figurar em sua obra, diz muito de sua escuta enquanto historiadora:

Saudade! Olhar de minha mãe rezando,
E o pranto lento deslizando em fio...
Saudade! Amor da minha terra... O rio
Cantigas de águas claras soluçando.

Noites de junho... O caburé com frio,
Ao luar, sobre o arvoredor, piando, piando...
E, ao vento, as folhas lívidas cantando
A saudade imortal de um sol de estio.

Saudade! Asa de dor do pensamento!
Gemidos vãos de canaviais ao vento...
As mortalhas de névoa sobre a serra...

Saudade! O Parnaíba – velho monge
As barbas brancas alongando... E, ao longe,
O mugido dos bois da minha terra...

O mesmo fio de saudade que liga Graciliano Ramos ao sertão nordestino também conecta Da Costa e Silva ao espaço imaginado de Piauí, quando este se encontrava em Recife. Saudade que não se expressa totalmente sem a a força dos sons. Em cada estrofe do poema, ao menos um elemento de auralidade ressoa.

Teresinha Queiroz parece estar atenta a isso. Apesar de não se centrar no som como objeto histórico, seus ouvidos parecem intuir a sua presença como constituinte das subjetividades do passado. Ela sugere-nos perceber que a transformação política não passava apenas por textos e imagens, mas por regimes de audição, pela circulação de vozes e pela formação de comunidades de escuta.

Imaginação, imaginasons

Perguntou que cidade era aquela, e lhe responderam com um nome que nunca havia ouvido, que não tinha significado algum, mas que teve no sonho uma ressonância sobrenatural: Macondo. (Gabriel Garcia Marquez, *Cem anos de solidão*)

Ao contrário de uma ruptura, a proposta deste artigo é pensar o estudo da cultura sonora como desdobramento da história cultural praticada por Teresinha Queiroz. A tradição historiográfica acostumou-se a pensar a imaginação quase exclusivamente por meio da visão. A metáfora dominante da história sempre foi, como continua sendo a do olhar. O objetivo do historiador e da historiadora seria, sob essa *ótica*, enxergar o passado, lançar luz sobre os acontecimentos, tornar visível o invisível.

Nas décadas recentes, porém, o som tem se afirmado como um campo de investigação instigante para as ciências sociais e humanas, com a abertura de novas possibilidades para a análise histórica. Já ouve-se falar em um “giro auditivo” nas ciências humanas, com repercussões epistemológicas na produção de diferentes áreas de conhecimento. Conforme Jonathan Sterne, pioneiro no chamado campo dos Sound Studies, estamos diante de uma virada sônica, a partir da qual o som e a escuta se tornam categorias centrais para a produção do conhecimento e para a interpretação dos processos históricos (STERNE, 2012).

Apesar desses passos iniciais, a incorporação do som como fonte e como problema teórico ainda enfrenta desafios, sobretudo no âmbito da teoria da história e da historiografia, tradicionalmente orientadas por regimes de visibilidade e textualidade.

Também ouvimos o passado. Não necessariamente por meio do registro fonográfico, que só passou a existir mais propriamente no início do século XX. Ouvimo-lo por meio de seus vestígios. Ouvimos as vozes registradas pela imprensa, os ritmos da escrita, os discursos públicos, os pregões das ruas, os sons da modernização, as músicas, os silêncios, os ruídos e os conflitos que atravessam os documentos.

As sociedades produzem formas de escutar, distribuem os sons no espaço, organizam seus silêncios, constroem hierarquias entre o que merece ser ouvido e aquilo que deve permanecer como ruído. Essa historicidade da escuta, a obra de Teresinha Queiroz deixa entrever. Embora dedicada à cultura letrada, à imprensa e à vida intelectual, sua escrita conserva uma espessura sonora que permanece disponível para novas leituras. Os jornais que consulta registram conferências, debates, espetáculos, rumores políticos, vozerias, músicas, locomotivas,

automóveis, cinemas, festas populares. As obras literárias que analisa reverberam os afetos auditivos de cada autor e cada autora. Cada um desses guarda a sua *cartografia auditiva*.

A historiadora recolhe esses vestígios para reconstruir um mundo desaparecido que, além de visual, se mostra acústico. Portanto, imaginar o passado passa a significar também sonificá-lo. Explorar, para além do cenário, a sonoridade dos lugares e de suas personagens; descobrir a presença acústica dos espaços; perceber a física dos ambientes; fazer sentir ao leitor quando se muda de um espaço a outro, de uma cidade a outra, de um tempo a outro.

Escrever história consiste, nesses termos, na arte de retirar o extraordinário do comum. Consiste em transformar detalhes cotidianos em acontecimentos. Em minerar o solo aparentemente silencioso dos arquivos. Os fenômenos sonoros passam a ser pensados, dessa maneira, como categoria de análise histórica, explorando suas implicações para a escrita da história e para a constituição dos objetos historiográficos. As sonoridades, para além de compor o tecido sensível das sociedades, participam ativamente da produção de sentidos, da organização das experiências e da definição de regimes de percepção historicamente situados.

Fazer uma história sonora exige ainda pensar as práticas de poder que condicionam nossa experiência auditiva do mundo. Realizar a crítica dos sons e das nossas maneiras de, por meio deles, ouvir e perceber o que nos cerca. Uma abordagem política da música e suas sonoridades, assim como dos acervos e arquivos constituídos a partir deles, se apoia no fato de que o som não soa automaticamente tudo que guarda. É preciso o esforço de ouvir suas notas mais fracas, seus ruídos paralelos, sua história e suas possibilidades de futuro. Teresinha, cujo nome parece ressoar o de *Teresina*, bem pode ter deixado vibrar em sua escrita os harmônicos comuns entre sua escuta e as notas afetivas da cidade à qual dedicou tantos anos a compreender.

Referências

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots**. 4. éd. augmentée d'additions et de corrections par Jacques André. Paris: Klincksieck, 2001.

FLOWER, Harriet I. **Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presenteísmo e experiências do tempo**. São Paulo Autêntica, 2013.

IHDE, Don. The auditory dimension. In: STERNE, Jonathan. **The Sound Studies Reader**. New York: Routledge, 2012.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Os literatos e a república**: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

STERNE, Jonathan. Sonic Imaginations. In: **The Sound Studies Reader**. New York: Routledge, 2012.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **A trama dos sons**: a invenção de um arquivo sonoro para o Nordeste (1910-1950). Piauí: Cancioneiro, 2022.

_____. **Música dos espaços**: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. 2007. 197p. Dissertação (mestrado em história). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.