

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO E DA MEMÓRIA SONORA DA CIDADE DE SOBRAL E DA SECA DE 1877-1878 EM *LUZIA-HOMEM*.

The construction of space and sound memory in the city of Sobral and the drought of 1877-1878 in Luzia-Homem.

Débora Maria Martins Braga¹

Artigo recebido em: 30/03/2020.

Artigo aceito em: 08/06/2020.

RESUMO

O presente artigo busca analisar o processo de construção da memória sonora do período da grande seca na cidade de Sobral entre 1877 até 1878 tendo como objeto de análise o romance naturalista-regionalista *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio, a partir disso analisaremos a relação entre os conceitos de sonoridade, literatura, história e memória. A memória sonora é tida como um espaço de totalidade de sons que compõem a realidade, carregada de significados multiculturais e identitários compartilhados pelo grupo; neste sentido, encaramos a espaço da cidade como um espaço praticado e dinâmico. Os autores que embasam nossas considerações são: Schafer (2001), Chartier (2009), Pesavento (2005), Melo (2017), Lefebvre(2000) e Ricoeur (2007).

PALAVRAS-CHAVE: História; Sonoridades; Literatura; Memória; Sobral

ABSTRACT

The present article seeks to analyze the process of construction of the sound memory of the period of the great drought in the city of Sobral between 1877 until 1878 having as object of analysis the naturalist-regionalist novel *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio, from this we will analyze the relationship between the concepts of sonority, literature, history and memory. The sound memory is seen as a space of totality of sounds that make up reality, loaded with multicultural and identity meanings shared by the group; in this sense, we see the city space as a practiced and dynamic space. The authors that support our considerations are: Schafer (2001), Chartier (2009), Pesavento (2005), Melo (2017), Lefebvre (2000) and Ricoeur (2007).

KEYWORDS: History; Sonorities; Literature; Memory; Sobral

¹ Graduada em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú, <http://lattes.cnpq.br/8092203502415441>, deboramaria30@hotmail.com.

Introdução

O som, a experiência sensorial do ouvir, estão atrelados impreterivelmente à vida humana de maneira universal; à linguagem, à mentalidade, o imaginário, a memória, o sensível, e a existência de uma série de convenções e códigos que são cognoscíveis através da escuta. A experiência humana denota que os sons costumam controlar, sistematizar e atribuir sentido a determinados padrões de comportamento e convivência entre os indivíduos.

Os sentidos humanos são carregados de historicidade, os indivíduos têm diferentes percepções sensitivas que são determinadas pela realidade sensorial e também de acordo com imaginário de seu tempo; nesse sentido aponta Alain Corbin em *Saberes e Odores* (1987), trabalho no qual ele busca perceber o olfato e os odores como fontes documentais das mudanças da percepção, da cultura sensível com a introjeção de ideais de civilidade, analisando as mudanças representacionais deste sentido e acerca dos odores, e como essas percepções estiveram associadas ao imaginário da sociedade entre os séculos XVIII e XIX, e é nesse campo de análise historiográfica que tratamos o sentido da escuta, entendendo como um sentido que se modifica a partir do imaginário social. Ainda nesse sentido, Pesavento (2005) apresenta uma noção importante sobre o assunto:

[...] sensibilidade como uma outra forma de apreensão do mundo para além do conhecimento científico. As sensibilidades corresponderiam a este núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana que se encontra no âmago da construção de um imaginário social. [...] opera como uma forma de reconhecimento e tradução da realidade que brota não do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo. (PESAVENTO, 2005, p. 01)

A relação entre o espaço e a memória coletiva é de caráter indissociável e plural, e se constitui como uma relação importante no processo de entendimento acerca da memória sonora a partir da perspectiva das sensibilidades; existe a memória, constituída por memórias individuais e coletivas, que habitam simultaneamente a realidade e a experiência vivida; existem espaços de memória, e esses espaços são

compartilhados pelo grupo e podem ser tanto mentais, quanto espaços físicos; em ambos existem marcas indelévels da experiência humana e do passado; a percepção e resistência da memória se manifestam em vários espaços e traços da *urbe*; ela integra o visível/audível e o inaudível/ invisível do espaço citadino, ela resiste perante o esquecimento, nos aspectos históricos, materiais, arquitetônicos, na escrita, na cultura sensível e no *modus vivendi* do grupo, se constituindo como registro identitário dos indivíduos com o espaço e tempo no qual estão inseridos. Em Paul Ricoeur *A memória, A história, o esquecimento* (2007) vemos como o filósofo pontua acerca da memória, classificando um processo de decodificação da memória arquivada em cinco campos de atuação: o espaço habitado; o tempo histórico; o testemunho; o arquivo e a prova documental. Acerca do *espaço habitado*, ele delinea sua análise a partir da noção de inscrição “[...] as mutações que afetam a espacialidade e a temporalidade próprias da memória viva, tanto coletiva como privada.” (RICOUER, 2007, p.156) ele considera que epistemologia do conhecimento histórico parte da constituição da memória, das *inscrições* do tempo e da realidade de cada experiência mnemônica. Para Ricoeur, as lembranças da experiência vivida são constituídas a partir dos testemunhos nos quais são denotadas a espacialidade e a temporalidade da experiência, que são sempiternos à evocação e deslocamento da memória narrada no momento em que são referenciadas; e algumas dessas experiências vão se tornando comuns e próprias de um grupo, a memória não existe apenas no singular, ela é plural; memórias compartilhadas e coletivas; nas quais a espacialidade corporal perceptiva e mnemônica vai se identificando ao espaço da realidade social.

O conceito de memória sonora neste trabalho parte de um desdobramento relativo ao conceito de memória sob a perspectiva de Ricoeur e de *paisagem sonora* de Murray Schafer em *A afinação do Mundo* (2001), encarando essa noção enquanto elemento integrante do conceito de cultura sensível, a paisagem sonora é compreendida como *locus* interativo, no qual os elementos sonoros estão em sincronia e ao mesmo passo, ínsitos em seus próprios espaços de existência, duração e intensidade; é também um espaço no qual as idiosincrasias e certos símbolos do grupo podem ser compreendidas pela escuta, reconhecida através de códigos próprios

da cultura sensível, a forma de compreender as paisagens sonoras do passado é encarando, a partir da memória sonora, como os objetos sonoros do passado desempenhavam funções sociais. Durante a sua escrita, Schafer se dispõe a analisar o sentido acústico do mundo e das sociedades (sobremaneira a ocidental) ao longo da história; principalmente através do registro escrito, da literatura, nesse sentido, em um primeiro momento, encaramos a memória sonora enquanto uma construção sensitiva, memorial e patrimonial legada pelas gerações anteriores (FORTUNA, 1997), e que é percebida no presente cotidiano através das suas marcas indelévels na cultura sensível e no imaginário social, encarando a partir dessa perspectiva que os sons são parte indissociável das relações culturais e históricas dos grupos humanos. Neste trabalho discutiremos a) a compreensão da literatura como uma fonte possível para o reconhecimento da memória sonora b) a partir da contextualização do espaço e suas contradições, enquanto entidade dinâmica, pela ambientação narrativa na qual os eventos da trama ocorrem, c) sons relativos ao período da grande seca² de 1877-1878 enquanto partes significativas do patrimônio imaterial da cultura sensível da cidade.

Na literatura encontramos uma intersecção entre as experiências individuais, a memória e a cultura; constituídas sob olhares que partem do viés individual do autor e o outro sobre o contexto social e cultural no qual o produtor está inserido. A produção literária nos coloca diante de uma ficção, que é, em certa medida, controlada, que adiciona camadas de ficção ao real e à realidade histórica, sobremaneira, encaramos aqui o conceito dessa representação como “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é”(CHARTIER,1990, p. 20). A literatura, em sua essência, não tem compromisso com as representações de feições diretas da realidade, a história se compromete com a verossimilhança; a invenção controlada, entretanto, a literatura, a partir da memória

² A seca de 1877 até quase 1879 no Nordeste, foi tida como uma das mais graves na história das estiagens que assolaram o Brasil; ficou conhecida como a Grande Seca, a situação piorou enquanto questão social a partir do processo de migração dos retirantes para os maiores núcleos urbanos, em busca de mantimentos e sobrevivência.

registrada através da escrita, das indagações ou as invocando, propicia perspectivas importantes à produção historiográfica. A fonte literária possibilita ao historiador o lado mais humano e artístico da experiência social, sem provocar um distanciamento dos aspectos e questões sociais.

A obra *Luzia-Homem*³ é passível de análise sobre a memória sonora da grande seca, no sentido que integra o movimento da vertente regionalista da *Literatura das secas*⁴. O objetivo principal ao tomar como análise a produção é o de perceber as sonoridades, os aspectos de uma cultura sensível e o imaginário social através do discurso literário de Domingos Olímpio⁵ em *Luzia-Homem* acerca de objetos constituintes da memória sonora que compreende o recorte de 1877 até por volta 1878, entrecruzando com o discurso historiográfico sobre esse contexto da seca e os conceitos de memória ínsitos do campo da historiografia, nesse aspecto, o

³ O romance naturalista regionalista *Luzia-homem* foi publicado pela primeira vez no *Jornal do Comércio*, de 1903. *Luzia-Homem* em seu enredo trata da história de retirantes do interior cearense que estão fugindo da estiagem e pretendem chegar ao litoral para alcançar melhores condições de sobrevivência, se passa por volta dos anos de 1878 a 1879, no âmbito da literatura nacional é um dos maiores nomes do movimento regionalismo naturalista. *Luzia-Homem* é a protagonista, que carrega consigo uma incrível força física masculina para o trabalho braçal e no campo, contrastando com os seus belos atributos físicos de beleza feminina e cabocla. Ela chega em Sobral, cidade na qual consegue emprego na construção da cadeia pública fomentada pelos socorros públicos.

⁴ A *Literatura das Secas* é um movimento de caráter regionalista que tem sua origem no período da grande seca de 1877-1878 que assola o sertão do Nordeste, e especialmente o Ceará, nesse sentido, a seca é encarada para além de uma condição climática, e sim, enquanto uma mazela social, que afeta o espaço, o cotidiano e a vida dos indivíduos. Para Scoville (2011) a primeira alusão à literatura das secas é comumente associada à figura de Tristão de Athayde, ele levanta a ideia de que esse estilo tem caracteres que se aproximam de uma intenção de escrita sertanista e regionalista; o autor associa seu surgimento à grande seca de 1877.

⁵ Domingos Olímpio nasceu em Sobral na data de 18 de setembro de 1850 exerceu as funções de jornalista, cronista, diplomata, advogado e romancista e devido a boa condição monetária de sua família tornou-se bacharel pela Faculdade de Direito, em Recife. Na década de 1870 exerceu as funções públicas de Promotor público em sua cidade natal. Se tornou redator do *Diário do Grão Pará* e *Província* quando foi viver no Pará em finais da década de 1870, foi distante da seca que ele viveu o ano da maior seca anunciada pelos seus contemporâneos. O nome de Domingos Olímpio passa a ganhar mais eco no contexto nacional quando ele se muda para o Rio de Janeiro em 1890, e passa a escrever para jornais de grande circulação, como: *O País*, *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *Correio do Povo*; ainda na imprensa carioca ele dirige e edita *Os Annaes* em sua breve duração de 1904 a 1906. Dentre outras publicações, dramas e documentos de sua autoria existem: *O Almirante*, *O Negro*, *A Perdição*, *Túnica de Nessus*, *Rochedos que Choram*, *Os Maçons e o Bispo*, *Tântalo*, *Um Par de Galbetas História da Missão Especial de Washington*, *A Loucura na Política*, *A Questão do Acre*, *Domitília* e outros. Para saber mais ver: NOBRE, F. Silva. 1001 Cearenses Notáveis. Rio de Janeiro: Casa do Ceará Editora, 1996. p. 396.

desenvolvimento deste artigo teve muita influência a partir do trabalho Pós-Doutorado *Sons da Memória, Memórias dos sons: Paisagens Sonoras de Sobral (1930-1970)* do professor PhD Dênis Melo (UVA), no sentido que, oferece a análise e conceitos de um recorte muito específico sobre a espacialidade, período temporal e aspectos da cultura sensível das memórias audíveis aqui abordados, deste modo, as sonoridades serão tratadas, de certa forma, de maneira indireta, sem o contato com registros de fontes audíveis do período, no sentido que contam com a percepção a partir do trabalho do autor cearense e do discurso historiográfico acerca do período do recorte.

O exercício de reconhecimento da ambientação narrativa, do lugar e do tempo se coloca como um passo importante para o entendimento da constituição da paisagem sonora e do espaço, partindo a partir da análise de Lefebvre (2000), percebemos a relação da memória e a espacialidade a partir existência de um processo de construção social de sentido conferido ao espaço intitulado *de produção do espaço*, no qual o espaço é entendido em um sentido dialético em relação à sociedade, como intrinsecamente vinculado à realidade e à categoria da memória; não somente como uma categoria geográfica, produzido por ela e indissociável, a existência dessa categoria de espaço conjetura a percepção, a experiência e criação, e desta forma, como objeto epistemológico das ciências humanas *per se*, seria, portanto, incoerente desvincular o espaço da realidade e da cotidianidade que é a gênese de sua produção. A linguagem, a escrita, e os elementos audíveis são elementos constituintes da prática espacial e de sua construção simbólica. Para ele existem três dimensões sobre esse a produção do espaço: a dimensão do espaço percebido, a dimensão do espaço experimentado e a dimensão do espaço imaginado, esses três movimentos constituem, em igual importância, relações dialéticas que formam o cerne da historicidade e percepção do espaço percebido através da palavra escrita.

[...] O conceito de espaço reúne o mental e o cultural, o social e o histórico. Reconstituindo um processo complexo: *descoberta* (de espaços novos, desconhecidos, continentes ou o cosmos) - *produção* (da organização espacial própria a cada sociedade) - *criação* (de obras: a paisagem, a cidade como a monumentalidade e o *décor*). Isso evolutivamente, geneticamente (com uma gênese), mas segundo uma lógica: a forma geral da *simultaneidade*; pois todo dispositivo espacial repousa sobre a justaposição na inteligência

e na junção material de elementos dos quais se *produz* a simultaneidade. (LEFEBVRE, 2000, p. 06)

Considerando isso, deve-se buscar entender: o que se ouvia naquele espaço/tempo? Como os sons organizavam a dinâmica do grupo? Quais eram os sons fundamentais nesse período da seca e da acomodação dos retirantes na cidade de Sobral?⁶ Como reconhecer aspectos das sonoridades e da cultura sensível através do discurso literário? A memória e a História de Sobral serão aqui percebidas a partir de um sentido pouco usual: em sua *historiofonia*⁷, isto é, uma História dos sons e compreensão acerca dos sentidos dos sons percebidos através da narrativa; nesse sentido se discutirá a perspectiva de que os sons têm história e esses mesmos sons repercutem na forma como sentimos e percebemos a realidade.

A produção da memória sonora através da literatura em *Luzia-Homem*

O lugar da memória, de seus sentidos e práticas serve ao sentido de coletividade de um determinado grupo. Cada indivíduo, apesar de ser senhor em sua própria experiência mnemônica, tem, na prática da alteridade, a formação de sua ipseidade, as narrativas das memórias individuais, eventualmente, são corroboradas e constituídas pela memória coletiva. Os dois discursos: particular e coletivo, sincronicamente estão atrelados aos caracteres identitários do grupo.

[...] se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância,

⁶ Sobral é uma cidade que possui caracteres de capital regional, foi e é uma das cidades mais importantes do estado do Ceará e se configura como centro na mesorregião do noroeste cearense. A gênese da cidade de Sobral remonta aos primeiros quartéis do século XVIII, a priori, foi nomeada de Fazenda Caiçara; o povoado que daria origem ulterior à cidade, e em 1773 já era Vila Distinta e Real de Sobral, e desde seus primórdios constituía-se como centro econômico e cultural para o estado do Ceará e as regiões circunvizinhas do Vale do Acaraú.

⁷ Historiofonia é uma noção cunhada por Francisco Dênis Melo em seu trabalho de Pós-Doutorado “*Sons da Memória, Memórias dos Sons: Paisagens Sonoras de Sobral (1930-1970)*” (2017), que diz respeito ao conhecimento do passado em sua dimensão acústica, em seu sentido sonoro.

mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história. (NORA, 1993, pp. 8-9)

Pensar a noção de memória sonora é pensar de acordo com a perspectiva da História das sensibilidades, de que os sentidos são historicamente construídos e que foram encarados de maneira historicamente distinta em relação ao que conhecemos hoje. Isso nos leva a crer que também os elementos audíveis do espaço e a própria escuta sofrem influências do imaginário social (CORBIN, 1987) entender essas mudanças da cultura dos sentidos, que são capazes de reiterar traços do *modus vivendi*, momentos e eventos que fizeram parte de um cotidiano já inexistente; que, ainda assim, deixa suas marcas na identidade e na memória do espaço urbano, na cultura escrita e na oralidade, concordando, a partir disso, com a ideia de que a dinâmica da vida em sociedade deixa impactos sensoriais diretos no cotidiano; o constante devir e implicações nas representações e símbolos que constituem a cidade, configuram sentidos e usos a seus espaços, nos quais são possíveis perceber de maneira mais nítida as mudanças e trocas entre o *espaço* e a sociedade. Nesse aspecto, o compartilhamento e fruição da memória, também sofrem alterações na forma como os sentidos humanos e a percepção captam essas mensagens, sons e códigos sobre o espaço habitado.

Os sons são capazes de perpassar gerações através das histórias, de contar novas narrativas sobre o espaço, dos relatos que marcam um determinado período ou lugar. Há nos sons reminiscências, constâncias e sempiternidade nas dinâmicas sociais que compõe a cidade. [...] para além de suas visibilidades, isso porque [...] o som em seu significado abstrato tanto pode acionar memórias-sócio-biográficas, como gerar situações de estranhamento e irritabilidade, admitindo mesmo que a ausência de uma sonoridade esperada pode ser tão desconcertante como a sua (excessiva) presença. (FORTUNA, 1998, p.31 *apud* MELO, 2017, p.30)

A ligação entre a memória sonora, a literatura e a história diz respeito a uma prática de leitura possível de percepção da realidade e do imaginário social de um grupo, e também através da noção de que o espaço social é socialmente construído e influenciado por essas categorias. Tal ligação concerne às imagens provenientes da literatura que influenciam no processo formação de memórias individuais e coletivas com o intuito de “[...] lançar pontes entre os dois discursos, na esperança de dar alguma credibilidade à hipótese de uma constituição distinta, porém mútua e

cruzada[...]” (RICOUER, 2007, p. 106). A literatura cumpre também a função de guardiã da memória e deixa transparecer posicionamentos do indivíduo que a produz, suas respectivas impressões, vestígios e o desejo de ser lembrado. Desta forma, é também um importante veículo da cultura escrita como forma de legitimar a memória, e uma forma de representar o *espaço vivido* (LEFEBVRE, 2000). Associar literatura, história e memória concerne à ideia de transformar a cidade e sua experiência vivida e percepção em narrativa, do campo visível das feições da realidade para o campo invisível dos processos mnemônicos, representacionais e históricos. Os seres sonoros⁸ e seus idealizadores vivenciam a mesma “experiência” do espaço real, fazem parte de uma comunidade; compilam testemunhos auditivos durante sua trajetória; ainda que a literatura esteja inserida nos parâmetros da ficcionalização, ela tem por esteio a sociedade, que parte das impressões e experiências corporais, sensitivas e sociais do seu produtor. “Assim, um escritor só é considerado fidedigno quando escreve a respeito de sons diretamente vivenciados e intimamente conhecidos” (SCHAFER, 2001, p. 24)

Assim, o *real* não é mais tratado como constituído só de coisas “objetivas”, mas dessas e das representações sobre as mesmas. A noção de representação adquire novo significado. Mais do que a possibilidade e seus limites de *representar o real*, pode ser percebida como constitutiva desse real. Nesse entendimento, o real não seria somente aquilo que a análise recolhe, mas o que ela produz [...] (ARNAUT; MOREIRA, 2010, p. 04)

A sensibilidade literária é capaz de resguardar representações, sentimentos e símbolos que fazem parte do imaginário e da mentalidade de um povo. A conjugação entre som e narrativa pressupõe a existência de um entrelaçamento intrínseco da ambientação espacial; para Lefebvre (2000, p.37) isso acontece a partir de uma *representação do espaço habitado* proposta pela linguagem e pela literatura para compor suas leituras do *espaço*, formas de aproximação do real, e o espaço e paisagem sonora vividos pelo próprio criador da narrativa. E o estudo das sonoridades diz respeito ao espaço habitado/vivido dos indivíduos; a cultura sensível, os sons são percebidos

⁸ Alusão ao termo utilizado por Francisco Dênis Melo (2015) em *Sons da Memória, Memórias dos Sons: Paisagens Sonoras de Sobral-Ce* (1930-1970), que aqui se referem tanto aos personagens fictícios de uma obra literária, quanto ao próprio autor de uma obra.

como representações identitárias e temporais para além de sua execução finita. Essa instância presente à realidade, e também na ambientação narrativa, é capaz de reproduzir a dinâmica, os modos de pensar e representar a identidade e as características de um grupo. Para Pesavento:

Toda experiência sensível do mundo, partilhada ou não, que exprima uma subjetividade ou uma sensibilidade partilhada, coletiva, deve se oferecer à leitura enquanto fonte, precisando ser objetivada em um registro que permita a apreensão dos seus significados. O historiador precisa, pois, encontrar a tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidades, objetividades palpáveis, que operem como a manifestação exterior de uma experiência íntima, individual ou coletiva. (PESAVENTO, 2005, p. 08)

Em *Luzia-Homem* vemos a representação dos processos de migração, estiagem, urbanização, miséria e a hostilidade que acompanham as cenas e mudanças implicadas por esse processo de êxodo rural. O discurso literário fornece esteio para compreender, a partir das diversas vozes que constituem a problemática da trama, as representativas sensibilidades sonoras e práticas já inexistentes no presente da cidade, e dessa forma a escrita está inserida num espaço onde os processos e a dinâmica do cotidiano estão em constante movimento, essas relações de produção não são produzidas fora ou sem influência do contexto social, e esse fluxo proporciona forma e se deixa inteligível na fonte literária. Para Chartier (2009):

As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos ordinários, de linguagem, de práticas rituais ou cotidianas [...] Referem-se, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, amarradas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. O processo de publicação, seja qual for a modalidade, sempre é coletivo, já que não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. (CHARTIER, 2009, p. 40)

A cidade de Sobral do final do século XIX vivenciada pela personagem Luzia-homem, é extensamente conhecida e praticada pelo seu criador Domingos Olímpio. *Luzia-Homem* tem a escrita e característica estilística do romance marcados pelo movimento regionalista. A história se passa em 1878, em Sobral, a escrita do romance *Luzia-Homem* é tida como um romance regionalista que se passa por volta dos anos de 1878 a 1879, e integra o movimento conhecido como literatura das secas,

compreendido por obras como: *Os retirantes* de José do Patrocínio (1879), *A Fome* de Rodolfo Teófilo (1890), *O Quinze* de Rachel de Queiroz (1930), *O Cabeleira* de Franklin Távora (1876) *O Sertanejo* de José de Alencar (1875), dentre outros. É característico destes trabalhos literários associados à estiagem, dentro da vertente regionalista, uma aproximação do tom de denúncia social acerca das condições sociais e inumanas nesse contexto, ou a tendo como pano de fundo da trama, no qual a vida humana é colocada diante de vários conflitos; a sobrevivência depende geralmente do êxodo, nesta situação os indivíduos precisam se desfazer de seus cotidianos locais, seus hábitos, a ligação com o espaço, atrás de outros lugares; paraísos ilusórios nos quais era permitido apenas sobreviver.

A ideia de estiagem *a priori* parece evocar a ideia de que esse fenômeno se constitui como um fator climático e esporádico, contudo, a seca é um problema social e político que diz respeito à forma negligente como as autoridades do poder público tratam às consequências advindas das calamidades, que não existem políticas públicas para as intempéries. Essas migrações são elementos incongruentes quando se leva em consideração a mentalidade civilizatória das elites cearenses no século XIX, tais migrações alteram a lógica da cidade burguesa, dos espaços tidos como harmoniosos e civilizados. Por mentalidade civilizatória aqui entendemos o contexto de modernização do espaço urbano, de alterações arquitetônicas e de embelezamento da cidade, com a presença de uma elite que via os retirantes, *os outros*, partilharem os mesmos espaços públicos, proporcionando imagens da cidade relacionadas à miséria e à mendicância. O retirante era um indivíduo alheio à estrutura da lógica da cidade burguesa, pois era uma presença indesejada, alheio também porque chega em um espaço diferente já sendo o *outro*, com o intuito de sobrevivência perdendo tudo que abrisse mão de seu antigo cotidiano já extinguido.

Por outro lado, a seca – leia-se: fome, miséria, migrações, etc. – é vista também, por estes saberes, como “um grande desajustador social, uma fonte de imoralidade, uma causa de desespero que mina a fé cristã, um eficiente fator de criminalidade” que provoca uma “desorganização profunda da economia regional” e, “talvez principalmente”, uma “desintegração na ordem religiosa, moral e cívica” (NEVES, 1995, p. 94).

A resposta da corte para essa questão no quadro cearense foi a concessão de caráter mútuo de socorros públicos, isto é, com o intuito de utilizar essa mão de obra dos flagelados para dar conta de obras públicas, visto que, essas edificações e construções públicas estariam associadas diretamente ao progresso material da província⁹. Em Domingos Olímpio, Sobral era o ponto de parada para os retirantes vindos do norte do estado em sua diáspora para o litoral ou para a serra. O autor busca retratar o cotidiano da seca não a tendo como principal elemento narrativo da trama, como em outros romances dessa categoria da literatura das secas que se aтем principalmente sobre o fenômeno e mazelas sociais da seca, e sim como um fundo social de representação do *espaço* e as suas consequências experienciadas no cotidiano e nos aspectos do espaço urbano.

A chegada dos retirantes aciona a dialética de construir e ressignificar o espaço, altera radicalmente os aspectos da cidade de Sobral, assim como em várias outras cidades cearenses. A realidade do naturalismo regionalista que o romance pretende passar é a dessa *cidade-oasis*, *cidade-paraiso* e principalmente a ideia de cidade intelectual, descrita pelo próprio autor como “[...] a cidade intelectual, rica e populosa, empório do comércio do norte da província, na qual o Governo estabelecera opulentos celeiros.” (OLÍMPIO, 1983, p. 116) em contraposição à essa cidade edificada e inexpugnável, há a figura do flagelado da seca; do contingente de flagelados, da incoerência social vista pelo olhar burguês naquele espaço, das suas alterações e incômodos.

[...] aquela cidade-cenário de Luzia-Homem retratada a partir da grande seca de 1877, estava sendo transformada por grandes levas de retirantes que ocupavam o centro da cidade e se constituíam como novos sujeitos naquele espaço, abrindo por dentro a cidade-conceito, e instaurando a cidade-chão, praticada por novos agentes que traziam consigo novas experiências e novas sociabilidades, rompendo assim a suposta crosta civilizada e progressista da cidade. (MELO, 2013, p. 55)

⁹ Esse progresso viria através das obras públicas, em torno desse ideal os senadores Tomás Pompeu e João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu defenderam a implantação do projeto Pompeu-sinimbu que fomentava a mão de obra contingencial dos flagelados da seca. Para saber mais ver: SOUSA, José Weyne de Freitas. *Política e seca no Ceará (1869-1905)*.

A presença das levas de retirantes na cidade de Sobral produz novos conceitos sobre a mesma, inserem-se como novos elementos à dinâmica, imaginário, e prática do espaço. A paisagem sonora se altera cotidianamente, as sociabilidades se modificam e o imaginário social ganha novos *locus* de superfície de escrita. Durante a leitura da narrativa de *Luzia-Homem* é possível perceber a cartografia auditiva da ocorrência dos sons na qual se desenrolam os eventos da trama, e nessa percepção da reverberação dos sons é possível obter informações sobre o cotidiano, situar melhor os eventos na cidade imaginada.

Esses homens e mulheres da seca, presentes na narrativa de Domingos Olímpio, mais do que trabalhadores das frentes de serviço do governo, eram “seres sonoros”, eram “seres sonoros para os outros e para si próprios”, na medida em que repercutiam as mais variadas sonoridades. (MELO, 2017, pp. 62-63)

É comum que os eventos audíveis aconteçam na obra, em meio as ruas do centro, nas cacimbas na ribeira do Acaraú, no mercado público e na Igreja, porque são os espaços de maior apresentação por parte do autor e de maior interações e confluências na prática do espaço habitado, e cada recorte especial produz seu próprio tipo de sonoridades e representações. O primeiro espaço aludido pelo autor diz respeito a um espaço intitulado por ele de “sítio de morte”, o Curral do Açougue no qual a obra da cadeia pública está em atividade, e que exercia funções anteriores de antigo matadouro. De início, o autor já se pretende associar à memória daquele lugar como espaço de sofrimento, lúgubre e antro da maldade. As descrições referem-se ao monte de homens trabalhando:

[...] essa melopeia do trabalho amargurado ou feliz, era, às vezes, interrompido por estrídulos assobios, alarido de gritos, gargalhadas rasgadas e as vaias de meninos que se esganiçavam: era uma velha alquebrada que deixara cair a trouxa de areia; um cabra alto de hirsuta cabeleira marrafenta, lambuzado de cal, que escorregara ao galgar uma desconjuntada e vacilante escada, e lançava olhares ferozes à turba que o chasqueava, era a carreira constante das moças e meninas para as quais o trabalho era um brinquedo; eram gritos de dor de um machucado, rodeado pela multidão curiosa e compassiva [...] (OLÍMPIO, 1983, p. 02)

A melopeia, essa figuração recitativa descrita pelo autor refere-se à obra que tem lugar e trabalho para todos àqueles que desejam fugir de destino pior, como a

fome, epidemias e miséria. Contudo, representa também o sofrimento daqueles indivíduos pelo fatigante e disciplinado trabalho, pela estiagem que assola o sertão, e o céu azul límpido, denotando ausência de chuva e desesperança àqueles sertanejos

E davam conta da tarefa, suave ou rude, uns gemendo, outros cantando álacres, numa expansão de alívio, de esperança renascida, velhas canções, piedosas trovas inolvidáveis, ou contemplando com tristeza nostálgica, o céu impassível, sempre límpido e azul, deslumbrante de luz. (OLÍMPIO, 1983, p. 02)

As imagens bucólicas de tristeza e miséria contracenam e contrastam com a imagem da cidade que se deseja importar e enaltecer: a ideia etérea de cidade intelectual e *locus* privilegiado que segue em evolução dentro uma lógica de progresso em meio aos antagonismos sociais. O espaço e as designações de construções seriam um evento comum naquele momento entre o final do século XIX e início do século XX, visto que, as instituições intituladas comissões de socorro estariam atuando nas principais cidades para ainda fazer progredir o progresso material visível nas construções e melhoramentos dos espaços urbanos em troca de soldos baixos, por conta da extensa disposição da mão de obra retirante. A posição do autor diante das comissões é visível: ele acredita que a atitude de oferecer subsídios em troca de trabalhos era melhor do que a condição de prover diretamente aquele povo desamparado, colocando-se, deste modo, em posição de defesa das atitudes governamentais. “[...] a introdução do trabalho nos serviços de socorros aos retirantes da seca passa a ser exigida por diversos setores da intelectualidade, tanto na corte como na província.” (NEVES, 2012, p.178) Neste ponto, percebe-se na narrativa tentativa de definição de uma efígie de trabalhador regionalista profícuo que represente a nação, a cidade e a civilização, atreladas aos discursos de subserviência e ordem social. O próprio conceito de trabalho aparece no romance como que em função de uma ordem disciplinadora da multidão e da sociedade.

O trabalho da construção cessa de acordo com o código consentido pelo grupo de trabalhadores, com a ordenação do mestre de obras, ao símbolo de um som seco do martelo, essa ordenação é aludida em dois momentos da obra: uma seguida pela cena do caminhar de retirantes e a outra vinculada à atividade religiosa da igreja.

A alusão à igreja faz com que haja uma totalidade de sons atuando em coexistência, e nessa totalidade confere-se a existência sons disciplinantes direcionados para um período específico do dia. “[...] o sino da Matriz, como um colossal lamento, troava a Ave-Maria. Cessava o rumor e o mestre da obra batia com o pesado martelo o prego, em solene cadência, anunciando o termo do trabalho.” (OLÍMPIO, 1983, p. 03). A badalada do sino também ordenava e definia essa função de marca sonora do encerramento da atividade dos trabalhadores, ao final da tarde, um elemento externo em sintonia com o próprio sinal interno do espaço de atividade, estabelecendo, desta forma, um diálogo entre a ordem religiosa com a ordem econômica das práticas. De certo modo, isso nos parece como uma tentativa do produtor de aproximar do lado moral, simbólico, sagrado e religioso à labuta do *formigueiro humano* intitulado pelo autor. Quando fala sobre *disciplina*, controle e produtividade da atividade, Foucault (2014, pp.146-147) aponta para um modelo de horário e utilização do tempo de produção legado pela organicidade do tempo na comunidade monástica (baseado na cesura, determinação de funções específicas e repetição). E no que concerne a essa menção ele destaca que o tempo da produção e do trabalho nas populações rurais fez-se a partir de uma *postura religiosa* acerca do controle das horas da atividade.

No avanço da trama essa ruidosa diligência do grupo dos trabalhadores habitantes da cidade, por vezes, é invisibilizado pelo autor, que os coloca como uma massa silenciosa que caminha em fileiras; corpos disciplinados pela ordenação do trabalho e de seus próprios papéis, e posteriormente, nos acampamentos, na convivência entre esses indivíduos aponta para cenas sonoras relativas às sociabilidades desenvolvidas pelo grupo em seus momentos de trégua do árduo trabalho.

Começava, então, a vida nos acampamentos, desertos durante o dia. E descantes à viola, ruídos de sambas saracoteados, de vozes lâmures ou irritadas, de gargalhadas incontinentes formavam incoerentes acordes com as rajadas ásperas de viração a silvar nos galhos secos e contorcidos das moitas mortas de jurema e mofumbo, ou nas palmas virentes das carnaubeiras imortais. (OLÍMPIO, 1983, p. 03)

O que a obra apresenta principalmente sobre a memória sonora da seca é a movimentação cotidiana dos indivíduos em uma paisagem sonora *hi-fi*¹⁰; seu *modus vivendi*, o trabalho, a rotina da centralidade dos eventos circunscrita no centro da cidade, as feiras, os vendedores de rua, carros de boi, a frequência da vida religiosa, sons relacionados ao medo e à ordem inseridos no imaginário social, e o ritmo ainda contemplativo de um ambiente marcado pela estiagem.

[...] Assim, tínhamos uma cidade em que as pessoas se situavam com mais ênfase no espaço através do som, havendo uma relação muito próxima entre os espaços da cidade e as experiências vividas e compartilhadas.” (MELO, 2017, p. 55)

A função do relógio da Matriz é apontada na obra como um referencial sonoro-religioso de passagem das horas; os sons dos sinos relegavam a função de marcar o ritmo de vida na cidade: desde o início dos dias até as horas finais.

Ao toque de nove horas, desmancharam-se as rodas de confabulação amistosa; trocaram-se saudações habituais e arrastaram-se as cadeiras para o interior das casas, cujas portas se fechavam com estrépito. (OLÍMPIO, 1983, p. 82)

O toque das nove parece cumprir na dimensão das camadas da paisagem sonora da cidade também essa função de sinal para se retirar e se recolher no espaço privado; na descrição o toque parece conotar traços de um *ethos*¹¹; hábitos, a existência de comportamentos delimitados pelo horário, sociabilidades e formas de praticar o espaço público.

Partindo do aspecto interno do espaço privado, conseguimos visualizar as sutilezas dessas caracterizações. A começar pela residência de Luzia-Homem e a sua

¹⁰ *Hi-fi* (*high fidelity*) e *lo-fi* (*low fidelity*) são conceitos alçados por Schafer (2001) em *Afinação do Mundo*, quando se propõe a analisar a Paisagem sonora mundial, configura em si, a abreviação do termo *high fidelity* (alta fidelidade), que diz respeito a uma característica da paisagem sonora na qual os sons podem ser ouvidos claramente sem se sobreporem uns sobre os outros, isto é, com pouca interferência e ruído favorável. O som *lo-fi* diz respeito à baixa fidelidade na análise dos sons da paisagem sonora, na qual os sons estão colocados de forma amontoada no meio social devido a simultaneidade de vários processos sonoros, e dificulta a compreensão e definição no momento de percepção e reconhecimento do meio sonoro.

¹¹ *Ethos* é um termo que deriva do grego e conota a ideia de instituição do conjunto identitário de hábitos, usos, costumes, traços sociais e modos de comportamento de um grupo.

respectiva iluminação; o intervalo do efeito do uso da luz da vela e a instalação da energia elétrica coloca diante de nós a possibilidade de perceber a revolução que a energia elétrica pode proporcionar à forma como a sociedade produz o domínio de seu próprio tempo. O crepitar da luz da vela era uma cena comum aludida no romance, um som fundamental para delimitar os espaços do dia e da noite, os indivíduos ainda tinham que conviver com a escuridão da noite como delimitadora do exercício das atividades e circulação.

O silêncio, um silêncio triste de abandono, era interrompido pelo queixume triste dos ganchos de ferro, donde pendia a rede, em que a mãe se baloiçava, defronte da porta do quarto escancarada. (OLÍMPIO, 1983, p. 107)

Em meio ao silêncio incômodo vivenciado por Luzia, no âmbito da casa do século XIX percebemos a menção e um elemento também comum a esse espaço: a rede, cujo funcionamento e uso conjeturam a existência de um armador, o som da estrutura funcional do uso e balançar da rede.

Existem marcos sonoros apontados na narrativa que funcionavam para designar os espaços de tempo e ordenamento para o leitor, podemos elencar três desses bem significativos, a saber: o canto dos galos ao amanhecer, o toque da alvorada, que parece lidar com um tom oficial de ordenamento, e o apito dos guardas, vigilantes diurnos e noturnos que atuam diretamente na função de exercer a ordem do grupo.

O canto do galo marca a enunciação das primeiras horas do dia, para a tradição dos marcos sonoros de algumas sociedades do ocidente, caracterizado como um som intenso, incisivo e curto de alerta; “[...] mas, à primeira cantada dos galos, despertei e não houve meio de tornar a pegar no sono.” (OLÍMPIO, 1983, p. 15) Geralmente, o canto do galo pode ser uma descrição literária e também percebido como uma memória sócio-biográfica, ou de um grupo; comum às paisagens sonoras inseridas em ambientes rurais, que compreende e ecoa tanto o espaço público quanto nos espaços privados, no sentido que pressupõe a coexistência de vários animais ínsitos em um mesmo recorte espacial.

“Aos seus ouvidos, chegavam os clamores vibrantes do toque de alvorada [...]” (OLÍMPIO, 1983, p. 36). O *toque da alvorada*, em sua primeira e única aparição na paisagem sonora, o autor não expõe muitos detalhes sobre as características de execução desse toque, contudo, deixa subentendido que se trata de uma sonoridade vinculada à ordem e chamado para o início do dia; é possível que a alusão seja proveniente das execuções de toque das forças armadas. Na obra, outro aspecto da paisagem e organicidade sonora do espaço citadino perceptível na escrita são os guardas em atividade, são importantes sinais acústicos também vinculados à perspectiva da ordem, o som dos apitos é bem específico, por vezes funciona como advertência/toque de recolher: “Carneviva levou o apito à boca, e tirou dele três trilos agudos e violentos. Apareceram imediatamente, quatro soldados.” (OLÍMPIO, 1983, p. 96) Essas advertências atreladas à ordem do Estado vão se tornando de caráter mais repressivo e recorrente em relação aos indivíduos, de acordo com os níveis monetários e das relações de produção preponderantes na construção da mentalidade de cada ambiente.

As expressões que apresentam o ambiente de maneira holística na obra estão direcionadas a apresentar um âmbito endurecido pelas condições climáticas adversas da estiagem, com a ausência de vários elementos naturais que garantiriam as condições materiais e de trabalho para aquele povo retirante, motivo pelo qual estes migraram. O novo espaço estaria encarregado de influenciar e determinar as características psicossociais desses novos usuários do espaço, pelas condições do meio/povo/tempo impostas pelo naturalismo que se pretende influenciar os indivíduos, as descrições são marcadas pelo sofrimento e miserabilidade dos retirantes, em cenas que buscam comover o leitor com as descrições imagéticas e denotam a condição de fragilidade social. Os trabalhos arduamente desempenhados por estes em troca de viveres são colocados como eventos de dispersão e agitação na hora de receber os soldos “[...] na rua do Menino Deus, à porta do armazém da distribuição de socorros[...]” (OLÍMPIO, 1983, p. 15), como uma multidão esbaforida citada em algumas alusões

O sertão ressequido estava quase deserto: campos sem gados, povoações abandonadas. E a constante, a implacável ventania, varrendo o céu e a

terra, entrava, silvando e rugindo, as casas vazias, como fera raivosa, faminta, buscando e rebuscando a presa, e fazendo, com pavoroso ruído, baterem as portas de encontro aos portais, num lamentoso tom de abandono. (OLÍMPIO, 1983, p. 20)

Esse tom de abandono nos leva a imaginar um contexto social no qual os trabalhadores pobres e agricultores que largam suas próprias terras destruídas em busca de sobrevivência, cercados por uma camada de pessimismo em relação às próprias existências; reiterando memórias de um passado de abundância, como aqueles pintados por Raulino: “[...] o estrondo horrível dos coriscos, o pavor do gado, haurindo, a largos sorvos; o ar saturado de ozonona, reunido, em magotes, nos cômoros da planície encharcada.” (OLÍMPIO, 1983, p. 119), em contraposição à entrada na roda do violento processo de urbanização da passagem de um Brasil ainda de caracteres rurais muito predominantes.

A paisagem, os eventos e as impressões supracitadas contracenam com as imagens relativas à condição de desolação do próprio *espaço habitado*, numa inércia de coisa morta, e de escassez material. As sonoridades relativas aos retirantes e trabalhadores presentes nesta narrativa apresentam-se, sobremaneira, de caráter dicotômico: por um lado, em certos momentos, o autor os mostra como grupo unísono, pouco expressivo em identidade, e tendo coadunadas todas as suas manifestações em uma voz lacônica e estandardizada, contudo, por outro lado, quando parte para as análises mais privadas de cada um, nas quais relata cenários que poderiam ser memórias vivenciadas por ele enquanto espectador, é factível perceber certa humanização em relação a essas efígies quando o produtor as desassocia da grupo.

Nos arredores, até onde o olhar podia chegar fendendo a vaporosa nebrina da madrugada, surgiam massas pardacentas de moitas desgrenhadas em gravetos ressequidos, espectros de árvores, a terra poeirenta e as casas ainda fechadas, donde partia o surdo rumor de choro de crianças, ranger de chaves nas fechaduras perras, prolongados bocejos, resmungando frases de vago, quase imperceptível queixume. (OLÍMPIO, 1983, p.36)

O espaço do rio Acaraú, especificamente das cacimbas abertas do rio que possibilitavam aos habitantes ter acesso à água no contexto do sertão ressecado e de

tempo desértico, também era um espaço sonoro e cheio de evidências sensíveis na narrativa, o do encontro diário entre alguns grupos de indivíduos; para além de seu uso prático de reservatório de água.

[...] gente esquelética, carregando potes d'água, colhida nas cacimbas abertas na areia do rio, a conversar, rezingando, em voz alta, com rasgadas desenvolturas de chufas, de arregaços obscenos, com risos estridentes de malícia. (OLÍMPIO, 1983, p. 81)

A menção à feira reitera a existência de um evento público e um espaço de memória sonora importante, e nas ocorrências e espacialização dessas feiras se desenvolvem uma série de elementos, atividades, valores simbólicos e registros idiossincráticos. As mercadorias ficam expostas, os indivíduos caminham pelos espaços da cidade, vivenciam a cidade; escutam o balanço das cangalhas dos vendedores, avaliam, fazem escolhas; é um âmbito de agitação e movimento, e esse movimento possibilita a atuação e edificação da memória dos sujeitos dos grupos ligados ao espaço. Deve-se considerar também que a existência da feira pressupõe o exercício da área de influência, poderio mercantil, e econômico da cidade de Sobral, cidade-polo em relação às cidades circunscritas nesse domínio.

A feira é o lugar de micro espaços que são determinados, onde a ordem econômica é condicionada a padrões estruturados, a exemplo das definições dos locais específicos para a comercialização de frutas, separado logisticamente do local de comercialização de carnes, mas também, é o lugar dos afetos, da comunicação, da espontaneidade, da confiança e da criatividade, e o conjunto dessas manifestações diversas permite o acesso à memória social e à reflexão sobre a produção do espaço. (LACERDA; MENDES, 2017, p. 732)

Esse evento traz à tona memórias das materialidades de usos, práticas e elementos sonoros que hoje não possuem mais tanta predominância no espaço urbano, como o uso de carro de bois e também carroças de burros, utilizadas para o transporte de cargas, que é um dos meios de transportes mais rudimentares e antigos, que também constituem parte desse acervo audível proposto pelas descrições literárias, é caracterizado como um som estridente, que, contudo, fica eclipsado na descrição, que trata de abordar a característica e excepcionalidade da existência do gado em meio à estiagem.

Na rua, atravancada por enormes e pesados carros toscos, arrastados por muitas juntas de bois magros, escapados da devastação do gado, carros de pesadas rodas inteiriças e oblongas para que as excrescências do círculo, os tombadores, diminuíssem o esforço da tração, sobrecarregados de fardos, caixas de víveres e mercadorias, amarradas entre os altos fueiros (OLÍMPIO, 1983, p. 66).

Algumas anedotas surgem como pontos de encontro de um imaginário social sobre medos e como elementos constituintes da paisagem sonora do romance. Histórias de lendas populares, crenças, contos fantásticos que de vez em quando rompem com a rigidez da narrativa e apresentam traços e representações de um imaginário coletivo da cidade com a inserção das experiências rurais dos retirantes. O canto dos animais, em certos casos, pode denotar um sinal de agouro e mau-presságio, no meio rural essas associações ainda são comuns. “[...] nas noites tétricas em que os jacurutus sinistros piam à beira dos rios[...]” (OLÍMPIO, 1983, p. 55). O som aludido do jacurutu, no caso, uma coruja, conota esse sentido do desconhecido. Em outro momento da trama esse sinal sonoro pode ser mais facilmente identificado, quando Teresinha consulta o *Respôncio de Santo Antônio* com a figura de Rosa Veado:

[...]Mal acenderam a vela, uma coruja espantada esvoaçou, gaguejando pavorosa gargalhada de louco, e enormes vampiros agitaram a luz, o ar deslocado pelo remígio das grandes asas desvairadas. (OLÍMPIO, 1983, p. 117).

Nesse sentido, deve-se considerar que aquilo que os sentidos desconhecem a materialização, a idealização abre espaço para o processo mental da criação de imagens, no qual até mesmo os estalidos sons dos galhos secos quebrando no mato provocam a sensação de medo.

Em *Luzia-Homem*, as igrejas, com os seus sinos e badaladas poderosas, eram apresentadas como imponentes, e de grande valor visual e arquitetônico. Os sons dos sinos conquistaram durante uma parte significativa da história da cidade de Sobral um posto de função arquetípica dentro da comunidade, no sentido que passaram a integrar, com o seu conjunto de idiossincrasias, o imaginário coletivo, passando a constituir certos domínios relacionados aos fatores identitários dos marcos sonoros; o apego ao som dos sinos se dá mais pelos significados e os elos que estabelecem com

a memória do que pelo seu uso enquanto objeto prático comunicativo e de instrumental presente nas igrejas. Nas reflexões de Schafer (2001, p. 86) temos a alegórica alusão ao sino, no sentido sonoro, compreendido como um objeto pelo qual o homem deseja se fazer ouvir por Deus, e que diferencia a civilização paroquial da selvagem. Há sempre um dobre diferente para cada tipo de mensagem, um diferente tipo de conflito subjetivo e significado que se deseja passar ao círculo de recepção e influência do som, o *ruído sagrado*¹² dos sinos. A presença desse som é característica de um consenso coletivo acerca da existência de tradição e poder que configuram a decodificação do símbolo, e essa concessão sensível no espaço sonoro é também legitimada pela jurisprudência, no sentido que esses sons passam, de maneira geral incólumes às limitações de barulho e ruído no espaço urbano.

Dom José Tupinambá da Frota, primeiro bispo de Sobral e autor de uma obra que se propõe a contar a história da cidade em *História de Sobral* (1995), neste recorte, Melo (2017) vai apresentando a visão do bispo acerca de determinados valores simbólicos dos dobres:

Os costumes relatados se referem aos dobres que, de certo modo, preparavam o agonizante para uma boa morte, com suas cinco badaladas compassadas, e os dobres de finados, a qualquer hora do dia, e que tanto impressionavam doentes e mulheres fragilizadas pelo trabalho de parto, segundo o autor. O bispo faz uma referência aos dobres de finados, que “eram mais ou menos numerosos, conforme o desejo e as posses da família”[...] (MELO, 2017, pp. 48-49).

A historicidade do som dos sinos, percebidas na obra no âmbito da cidade de Sobral em fins do século XIX, tem relação com a construção de identidades sonoras e marcas sensoriais próprias de um determinado grupo, o impacto sensorial deste elemento são símbolos agregadores de práticas e sentidos coletivos presentes no imaginário. Esses sentidos relacionam-se com a forma como cada geração de homens interage e ressignifica o próprio *espaço*; são patrimônios interpretados de

¹² A respeito do uso do termo ruído para designar uma característica constitutiva do som, esta utilização concerne à força sonora do som da badalada dos sinos, para Schafer, os ruídos fortes evocam a expressão do divino para os homens, assim como em trovões e tempestades; denota uma expressão de força e coloca os indivíduos em posição de respeito e temor.

acordo com o seu papel para a memória e como consciência constitutiva de aspectos da história; modos de sentir e pensar, perceber e conceber a realidade.

Considerações finais

Luzia-Homem nos coloca diante de uma cidade de paisagem sonora *hi-fi*, mas que já ouve os ecos vindouros de um progresso material com as alusões à construção da estrada de ferro fomentadas pelas comissões de socorro *a posteriori*, e que viria alterar significativamente a vida na cidade. Trata ainda de uma cidade que está, naquele presente, sofrendo alterações com a chegada dos retirantes, que trazem novos conceitos e outro *modus vivendi* para esse espaço, essas alterações se dão principalmente por conta do movimento migratório que faz com que a população da cidade cresça exponencialmente, e com isso, há muita atividade de trabalho, momentos de prática dos hábitos religiosos compartilhados pelo grupo, e até mesmo novas práticas e sincretismos religiosos; nos levando a espaços sonoros que são capazes de delinear os modos de sentir, de representar dos códigos da realidade, e da própria constituição do cotidiano desse grupo heterogêneo.

Perceber o sentido da audição e dos sons para um determinado grupo é engendrar novas abordagens no campo dos estudos historiográficos, é colocar o som como objeto epistemológico da história, inserido em um cotidiano no qual é possível perceber a memória, o passado e o pulsar cotidiano da cidade como categorias interdependentes. A investigação das sonoridades com todo o seu *corpus* de eixos e marcos diz respeito à investigação dos aspectos e das alterações da vida urbana em Sobral e do penoso processo de passagem de um Brasil rural para um incipiente movimento urbanizatório, por meio dessas percepções e sentidos acerca do espaço e dos aspectos relativos às identidades dos grupos que compartilhavam o mesmo.

A partir do delineamento do espaço sonoro em *Luzia-Homem* podemos perceber que muitas daquelas sonoridades não são mais experienciadas no espaço

cotidiano recente da cidade de Sobral, contudo, essas incidências não deixam de escrever suas marcas nas tessituras do tecido social e de influenciar a cultura sensível contemporânea, através de signos, sentidos e memórias. As sonoridades constituem parte importante na construção narrativa do passado e da memória, proporcionam um certo caráter de movimento no processo narrativo da escrita e do cotidiano. Existir é um ambiente constante sobre a preocupação, e essa preocupação nem sempre possui conotações negativas e prementes, preocupar-nos com a memória sonora coletiva conduzida por um fio entre sonoridades e o passado e suas implicações, é buscar respostas sobre nós, sobre a experiência perceptiva da realidade social, reconhecendo o cotidiano, o passado e a memória não como categorias sócio e historicamente mudas e sim enquanto elementos plurais, multifacetados e polifônicos de um espaço produzido, construído e significado pelas idiossincrasias do grupo.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Pe. Sadoc de. **Cronologia Sobralense III**. Fortaleza: Edições ECOA, 2015, p. 268.

ARNAUT, Luiz; MOREIRA, Renata. **História e ficção**: Notas para uma abordagem não-dicotômica. XVII Encontro Regional de História, UFMG. p.04. 2010

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. – Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990

_____. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CORBIN, Alain. **Saberes e Odores**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987

FORTUNA, Carlos. **Imagens da cidade**: sonoridades e ambientes sociais urbanos. Revista Crítica de ciências Sociais, Coimbra, n. 51, p. 21-41, jun. 1998b.

_____. **As Cidades e as Identidades - Narrativas, patrimônios e memórias**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, ano 12, n. 33, p. 127-141, fev. 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LACERDA, Fernanda Ramos; MENDES, Geisa Flores. **A Feira Como Lugar de Memória: Tradições e Relações Sociais na Produção do Espaço Geográfico**. In: XII Colóquio do Museu Pedagógico - UESB. Vitória da Conquista, BA Anais (online) Vol. 12, No 1. p. 723-728. 2017. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/cmp/article/view/6866/pdf_558 > . Acesso em: 05 jul. 2019.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início - fev.2006

MELO, Francisco Dênis. **Os intelectuais da Academia Sobralense de Estudos e Letras – ASEL: e a invenção da cidade letrada (1943-1973)**. 2013. 256f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2013

_____. **SONS DA MEMÓRIA, MEMÓRIAS DOS SONS: Paisagens Sonoras de Sobral (1930-1970)**. Tese (Pós-Doutorado) – Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2017.

NEVES, Frederico de Castro. **Curral dos Bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 e 1932)**. Revista Brasileira de História. Contexto, v.15, nº29, p. 93 - 122, 1995.

_____. **"DESBRIAMENTO" E "PERVERSÃO": OLHARES ILUSTRADOS SOBRE OS RETIRANTES DA SECA DE 1877**. Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 27, ago. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/10516/7830>>. Acesso em: 25 mai. 2020.

NOBRE, F. Silva. **1001 Cearenses Notáveis**. Rio de Janeiro: Casa do Ceará Editora, 1996. 396p.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: A problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, dez 1993. In: *Les lieux de mémoire*. I La République, Paris, Gallimard, 1984. pp. XVIII-XLII.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. 9.ed., São Paulo: Ática, 1983.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades**. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04

février 2005, Acesso em: 25 mai. 2019. Disponível em:
<http://journals.openedition.org/nuevomundo/229> ;DOI :
10.4000/nuevomundo.229

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SOUSA, José Weyne de Freitas. **Política e seca no Ceará (1869-1905)**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.