

TRADIÇÃO, TECNOLOGIA E “EXPOSIÇÃO DE IMAGENS”: UM PARALELO ENTRE “A INVENÇÃO DE HUGO CABRET” E A INVENÇÃO DE LIMOEIRO NORTE – CE.

JOSÉ WELLINGTON DE OLIVEIRA MACHADO*

RESUMO: Este artigo, que faz parte de um campo específico da historiografia que estuda sobre identidades espaciais, dialoga com outras temas, como memórias, temporalidades e artes visuais. A intenção é fazer uma análise panorâmica da produção de imagens no município de Limoeiro do Norte, percebendo como essas “oficinas de dizeres” ajudaram a construir o imaginário social limoeirense. O filme e o livro “A Invenção de Hugo Cabret” serviram de inspiração para pensar sobre a relação entre tradição, tecnologia, exposição de imagens e produção de sentidos na região do Vale do Jaguaribe. O texto está organizado em cinco partes, as primeiras se referem ao potencial metafórico do filme, usando cenas onde os tempos, os espaços, as memórias, as saudades, os sonhos, as tradições e as tecnologias se misturam, causando a “impressão de realidade”. A intenção é perceber como o diretor do filme (Martin Scorsese), assim como os “meninos e as meninas” da estação (Hugo e Isabelle) e da “ilha” (memorialistas, poetas e outros artistas de Limoeiro do Norte-CE), criaram seus “truques de mágica”, como usaram as artes e as tecnologias para produzir “efeitos de verdade”. Em outras palavras, como construíram a ilusão de que é possível concertar as pessoas e os seus mundos através da produção/invenção/idealização do passado, das exposições verbo-visuais que alimentam as mitologias de resgate da história (do cinema ou de Limoeiro do Norte). Para fazer a análise levei em consideração as produções de Márcia Maia Mendonça, as capas dos livros, as fotografias, as imagens, os símbolos do centenário (1997), as exposições de quadros e o curta-metragem de animação “A Princesa do Vale”. Essas fontes, como veremos ao longo do texto, não foram tratadas como ferramentas de reconstrução da identidade ou do imaginário social, elas foram entendidas como instrumentos que foram usados na invenção e/ou alimentação dessas categorias. Elas não são, portanto, equipamentos de resgate, são ferramentas de invenção/produção do que supostamente é resgatado. As artes visuais e audiovisuais, que ajudam a criar essa “síndrome de bombeiro”, são de fundamental importância para entender a historicidade do processo de construção/produção/invenção desta suposta homogeneidade, fazem parte de uma teia de práticas discursivas e não discursivas, que apesar da dispersão, formam regularidades e continuidades, legitimando os efeitos de verdade da memória oficial, alimentando a suposta unidade do imaginário social, inventando a coerência e a coesão da identidade.

Palavras chaves: imagens, impressão de realidade, invenção, identidade.

Apresentação do filme

ISABELLE MÉLIÈS: “Era uma vez um garoto que conheci, chamado Hugo Cabret, ele morava numa estação de trem (...) este livro¹ é sobre isto, e sobre como este rapaz singular lutou tanto para encontrar uma mensagem secreta de seu pai e de como essa mensagem iluminou seu caminho para casa” (SCORSESE, 2011).

* Universidade Federal do Ceará (UFC), mestrando em História Social, bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP e integrante do grupo de pesquisa História e documento: reflexões sobre fontes históricas.

¹ O roteiro do filme sugere que Isabelle Méliès, amiga de Hugo Cabret e sobrinha de Georges Méliès, escreveu um livro contando a História desses personagens. Mas, o que aconteceu foi o contrário, a produção cinematográfica é que se baseou em um livro homônimo (SELZNICK, 2007).

O Filme “A Invenção de Hugo Cabret”, de Martin Scorsese (2011), assim como o livro “A Invenção de Hugo Cabret”, de Brian Selznick (2007), conta a história de dois pré-adolescentes, Hugo Cabret e Isabelle Méliès, que vivem na cidade de Paris na década de 30 do século XX. O enredo da história acontece em uma estação de trem, cercada de grandes relógios, onde vivia e trabalhava o Sr. Cabret (pai de Hugo) e George Méliès (Tio de Isabelle), o primeiro era relojoeiro e funcionário do museu; o segundo era dono de uma loja de brinquedos. A história tem como ponto de partida as lembranças de Hugo Cabret sobre seu pai (morto em um incêndio no museu). A saudade, sentimento importante para entender a trama, ganha corpo (e ganha o corpo) através de objetos, como o autômato, que ele estava concertando junto com seu pai, e um caderno, onde estavam as principais anotações para concluir essa empreitada.

O autômato, a loja de brinquedos e a “estação dos sonhos”.

HUGO CABRET: “O que é isso?”

PAI DE HUGO: “Chama-se autômato.”

HUGO CABRET: “Um autômato?”

PAI DE HUGO: “Eu o encontrei abandonado. No sótão do museu”.

HUGO CABRET: “O que ele faz?”

PAI DE HUGO: “É um objeto de corda, como uma caixa de música, este é um dos mais complexos que eu já vi, e esse aqui escreve (...) Os mágicos usavam máquinas assim quando eu era garoto, umas andavam, outras dançavam, ou cantavam, mas o segredo estava sempre na relojoaria”.

HUGO CABRET: “Podemos concertar?”

PAI DE HUGO: “Eu não sei Hugo, está muito enferrujado e encontrar peças que sirvam vai ser difícil (pausa momentânea), claro que podemos. Somos relojoeiros, não somos? Mas, só depois que eu acabar o meu trabalho na loja e no museu (...) Está vendo isto? Outra complicação, outro mistério (...) Uma abertura (no autômato) em forma de coração. Não temos a chave, infelizmente” (SCORSESE, 2011).

“A invenção de Hugo Cabret”, ou as invenções das famílias Méliès e Cabret, servem como ponto de partida para que possamos pensar sobre as invenções de Limoeiro do Norte. O filme e o livro, possuem um potencial metafórico, eles ajudam a indagar sobre outras épocas, espaços e situações onde as memórias, as saudades, os sonhos, as tradições e as tecnologias se encontram e se misturam. A estação de trem, por exemplo, serve como referência para pensar sobre os espaços e os meios de transportes que possibilita(ra)m o trânsito das pessoas, ajuda a inferir sobre a comunicação e as trocas de experiências entre sujeitos de lugares e temporalidades diferentes.

Os relógios, os relojoeiros, as relojoarias e os museus, assim como a estação, são

metáforas sociais, cuidar dos relógios (uma das funções de Hugo Cabret) é cuidar do tempo, no sentido literal e metafórico. Preocupar-se com a relojoaria e com as técnicas/tecnologias de medição/produção do tempo (profissão do pai de Hugo Cabret) é preocupar-se com a tradição da própria família. Trabalhar no museu, montar e desmontar os objetos, fazer exposições com peças ou com imagens, é uma forma de brincar com o tempo, com pedaços de memórias e de temporalidades. A loja de brinquedos, assim como a estação de trem, é uma metáfora da sociedade, representa os lugares onde os meninos e as meninas, independentemente da idade, brincam com as sucatas do tempo e da memória.

O Município de Limoeiro do Norte, recorte espacial dessa pesquisa, pode ser visto, como essa grande “estação de sonhos”. A torre da Igreja Matriz e da “Coluna da Hora”² são estruturas do (e no) tempo, são arquiteturas que simbolizam a batida de dois “regimes de historicidade” (HARTOG, 2013), o dos sinos e o dos relógios, como se “os meninos” e as meninas “da Ilha” (PINHEIRO, 1997), de décadas diferentes, estivessem no topo dessas construções, observando os transeuntes, construindo (através das artes, das técnicas e das tecnologias) as bases da tradição, inventando (cada um(a) à sua maneira) o território existencial da época de seus pais. O autômato, que também aparece no filme, é uma metáfora da capacidade humana de criação e de invenção, no sentido artístico e técnico-científico da palavra. O autômato, resumindo em uma frase: é uma máquina(ria) de produção de sentidos.

A chave que dar corda no coração das pessoas

ISABELLE MÉLIÈS: “O que é isso?”

HUGO CABRET: “É um autômato, meu pai estava concertando antes de morrer”

ISABELLE MÉLIÈS: (Isabelle ver a abertura com formato de coração) “Porque a minha chave (com formato de coração) encaixaria na máquina do seu pai?”

HUGO CABRET: “Ele está só esperando”.

ISABELLE MÉLIÈS: “O que?”

HUGO CABRET: “Pra trabalhar de novo. Pra fazer o trabalho dele”.

ISABELLE MÉLIÈS: “O que acontece quando dar corda nele?”

HUGO CABRET: “Eu não sei”.

HUGO CABRET: “Eu sei que é bobagem, mas eu acho que vai ser uma mensagem do meu pai” (eles usam a chave em forma de coração para dar corda no autômato. Ele começa a funcionar e, após alguns minutos, para).

HUGO CABRET: “Fui um idiota, e achar que podia concertá-lo. Está quebrado, sempre esteve” (chorando).

ISABELLE MÉLIÈS: “Hugo, não precisa ficar assim, você pode concertar”.

HUGO CABRET: “Você não entende. Eu achei que se eu concertasse eu não ficaria tão sozinho” (chorando).

ISABELLE MÉLIÈS: “Hugo, Hugo olha, olha ele ainda não terminou, não terminou (o autômato tinha voltado a funcionar).

HUGO CABRET: “Não está escrevendo, está desenhando” (o autômato faz um

2 A Coluna da Hora é uma grande torre, com um relógio no topo, que fica no centro da cidade de Limoeiro do Norte, onde as pessoas olhavam as horas.

desenho de um foguete chegando a lua). “É o filme que o meu pai viu” (o autômato começa a fazer a assinatura do diretor do filme no desenho).

ISABELLE MÉLIÈS: “Georges Méliès? É o nome do tio George. Por que a máquina do seu pai assinaria o nome do meu tio?” (SCORSESE, 2011).

A pergunta de Isabelle Méliès foi respondida ao longo do filme, através dos próprios personagens. Geoge Méliès era um ilusionista que se transformou em cineasta e o autômato foi uma das suas criações. Esse objeto de corda (antropotecnomórfico) foi parar no Museu da cidade, onde o Sr. Cabret o encontrou e se apaixonou pelas suas engrenagens. Foi assim que Hugo Cabret conheceu a “criatura” (autômato) antes mesmo de conhecer o criador (George Méliès). O caderno de anotações, que servia de referência para consertar o autômato, é uma metáfora da memória, o objetivo da família Cabret não era (apenas) concertar os objetos, era “dar corda” no coração das pessoas. A chave em forma de coração, que aparece no filme, é uma metáfora das relações afetivas, das estratégias de convivência com as (ou de produção das) memórias e temporalidades, das maneiras como imaginamos (produzimos, idealizamos) o passado, o presente e o futuro. É ela que faz o elo entre os “produtores de dizeres” (memorialistas, poetas e outros artistas) e seus antepassados, entre Hugo Cabret, Isabelle Méliès e seus familiares.

A chave, portanto, não é apenas uma chave, é um objeto simbólico, representa o mundo dos sentimentos e das sensibilidades, uma ferramenta que “abre” (ou, melhor, que inventa) o “portal” entre os “dias de hoje” e os “dias de ontem”, entre as decepções e as esperanças, entre as dores e os comprazimentos. É um instrumento (material e imaterial) que abre as portas da percepção, que aproxima o mundo de dentro do mundo de fora, o universo das coisas conhecidas do universo das coisas desconhecidas, as tristezas do presente das alegrias do passado.

Na visão de Hugo Cabret, a chave é um objeto mágico que concerta os seres humanos e as coisas, que dar sentido ao presente e ao futuro através das idealizações do passado. É ela que dar vida ao autômato, que possibilita o processo de criação, de escrituração do mundo e das pessoas, através das letras, das artes e dos sonhos. A estratégia dos protagonistas era simples: construir (através das artes e das tecnologias) uma ficção do passado (para sobreviver no presente). O objetivo não era apenas se apropriar das engrenagens (ou das artes), era “concertar” (ou melhor, inventar) o mundo dos seus antepassados e, conseqüentemente, de si mesmos (escrita de si).

HUGO CABRET: “As máquinas quebradas me deixam tão tristes, elas não fazem o que deveriam, talvez seja igual com as pessoas, se você perde o seu propósito é como está quebrado”.

ISABELLE MÉLIES: “Como o tio George”.

HUGO CABRET: “Quem sabe concertamos ele”.

ISABELLE MÉLIES: “Esse é o seu propósito? Concertar coisas?”.

HUGO CABRET: “Eu não sei, era o que o meu pai fazia”

INSPETOR DA ESTAÇÃO: “Agora o orfanato vai cuidar de você”.

HUGO CABRET: “Não, lá não é o meu lugar”.

INSPETOR DA ESTAÇÃO: “Então qual é o seu lugar?”.

HUGO CABRET: “Me escuta, por favor, me escuta, você não entende, você tem que me soltar, eu não entendo por que o meu pai morreu, porque fiquei sozinho, essa é minha única chance de dar certo, você devia entender”.

GEORGES MÉLIÈS: *Eu entendo. Entendo (pausa). Mercier? Essa criança pertence a mim* (SCORSESE, 2011).

O objetivo de Hugo, como podemos perceber, era construir um mundo onde não fosse órfão (nem de família e nem de passado), onde o trauma da morte do pai e as dores da saudade pudessem ser substituídas por momentos de alegria. Foi pensando nisso que ele misturou as temporalidade (passado e presente), fazendo uma “imbricação” (colocando “um no lugar do outro”), uma “repetição” (um reproduzindo o outro “sob uma forma diferente”), um “equivoco” e um “quiproquó”. Essa forma de pensar o tempo, mais próxima da psicanálise do que da história (CERTEAU, 2011), faz com que ele misture, provavelmente sem perceber, as memórias pré-incêndio com as memórias pós-incêndio, burlando a morte através da ressignificação da vida, “trazendo o pai de volta” (reencarnação simbólica), através das histórias de Melier, voltando pra casa e pra família (que já não existem mais), através da construção alegórica de uma nova casa e de uma nova família, que pode, ou não, se concretizar através do processo de adoção. O filme não deixa claro se Méliès adotou (ou não) Hugo (de maneira oficial), mas, Hugo Cabret adotou George Méliès, ele fez, consciente ou inconscientemente, uma associação entre a história do cineasta e as memórias de seu pai, con(fundindo) espaços e tempos através dos “truques” da mente.

Essa imbricação, essa repetição, esse equivoco e esse quiproquó (CERTEAU, 2011), podem ser percebidos, de maneira mais direta, nas cenas em que o personagem entra em contato com as histórias do autômato e do cinema. Méliès, que era visto como o homem ranzinza, se transformou, aos poucos, em um ser mágico e genial, um artistas de cinema, um sábio capaz de criar o autômato (que Hugo e seu pai ajudaram a consertar) e os filmes (que seu pai costumava assistir). O senhor da loja de brinquedos, que causava medo, passou a representar o amor, sendo associado, direta ou indiretamente, às memórias que Hugo Cabret guardava seu pai.

O foco do filme deixou de ser a estação ou a loja de brinquedos e passou a ser a história do cinema e de Méliès, ao fazerem uma “exposição de imagens” com parte dos filmes que foram restaurados, eles (Hugo e Isabelle) ajudaram a levantar a estima do cineasta. Mas, ao construírem a imagem e a estima do artista (Méliès), eles construíram a si mesmos, edificando a autoestima e a autoimagem de cada um deles. A restauração dos filmes e a exposição pública das imagens, portanto, mexeu com a subjetividade de Hugo Cabret. Foi assim que nasceu a conexão entre a vida dos dois, através da con(fusão) dos tempos. Ele confundiu (e ao mesmo tempo fundiu) as casas e as caras do passado com as casas e as caras do presente, misturando as memórias e as temporalidades.

Essa imbricação, essa repetição, esse equívoco e esse quiproquó (CERTEAU, 2011), que aparece no filme, estão presentes nas memórias, nas poesias e nas artes que ajudaram a ver e a dizer o município de Limoeiro do Norte. Os memorialistas, os poetas e os outros artistas, assim como Hugo Cabret, se apropriaram das antigualhas da história, das peças (quebradas e desfiguradas) que foram recicladas dos monturos da memória. Os “vendedores de passado”, assim como os(as) meninos(as) da estação, brincaram com as sucatas do tempo, usaram e abusaram das peças que sobraram das latas de lixo da história; desenharam, pintaram, recortaram e montaram o quebra-cabeça do passado, inventaram as peças e os encaixes desse grande puzzle que chamamos de identidade.

Mas, é preciso ter muito cuidado, as fontes remontam ao passado, mas não montam o passado (em sua totalidade), as peças não possuem as formas, as cores e o gostos de outrora, são apenas bagaços que foram moídos pelas engrenagens do tempo e da história, resíduos (enriquecidos pelos elementos da tradição) que servem apenas de adubo para a plantação de novos sonhos. Não existem mapas ou guias para resgatar o passado, o que há (em nossas oficinas) é um processo de criação/invenção/produção das histórias, através do presente.

O que aconteceu n’ “A Invenção de Hugo Cabret” não foi um resgate da Paris ou do Méliès, foi a criação/invenção de uma nova Paris e de um novo Méliès, em três dimensões (3D), através das mais modernas tecnologias da produção audiovisual. O diretor, Martin Scorsese, assim como os memorialistas, os poetas e outros artistas de Limoeiro do Norte, não resgatou o passado, se apropriou do poder das artes e das tecnologias para produzir essa ilusão, esse “truque de mágica”, essa “impressão de realidade”. O Méliès do filme, que existia antes da Primeira Guerra Mundial, não voltou e não voltará, ele foi des(re)figurado (física e psicologicamente) pelas chamas do tempo. A única maneira de “trazer o Méliès de volta” é

através das artes, das ficções, das técnicas e das tecnologias de produção de sentidos, por meio das imagens, da imaginação e do imaginário.

O imaginário social e as “exposições de imagens”

O imaginário é um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo (...) O imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens (e as mulheres) constroem representações para conferir sentido ao real. Essa construção de sentido é ampla, uma vez que se expressa por palavras/discursos/sons, por imagens, coisas, materialidades e por práticas, ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta diferenças e semelhanças no social (Pesavento, 2012).

“torna-se inteligível e comunicável através da produção dos discursos nos quais e pelos quais se efectua a reunião das representações coletivas numa linguagem (...) Os imaginários sociais e os símbolos em que eles assentam fazem parte de sistemas complexos e compósitos, tais como, nomeadamente, os mitos, as religiões, as utopias e as ideologias (...) Todas as épocas tem as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar (Baczko, 1985)

O imaginário, como podemos perceber nas citações acima, não é uma mentira, é uma realidade que abrange todos os campos “da experiência humana”, não é algo natural ou a-histórica, é uma produção humana e, portanto, possui historicidade (Pesavento, 2012). O imaginário social é responsável pela segmentação das identidades, pela construção das homogeneidades discursivas. Mas, como lembra Stuart Hall (2006) o conceito de identidade não pode mais ser visto de maneira naturalizada, sacralizada, essencialidade e mumificada. As identidades não são estruturas fixas, possuem uma história, não são fruto dos deuses, da natureza ou da originalidade de um povo que foi ilhado por ter sido eleito (determinismo religioso) ou eleito por ter sido ilhado (determinismo geográfico), são resultado das intenções, dos interesses, das ideias, dos discursos e das ações de pessoas que vieram de (ou que foram para) lugares diferentes, sujeitos(as) que construíram imagens e discursos a partir dos seus lugares sociais, das suas visões de (ou atuação no) mundo, da produção de “espaços de experiência” ou de “horizontes de expectativa” (KOSELLECK, 2004).

Ao fazer o paralelo entre tradição, tecnologia e “exposição de imagens”, ou entre “A Invenção de Hugo Cabret” e a invenção de Limoeiro do Norte, é possível perceber que os memorialistas, os poetas e outros artistas também possuíam “estações de sonhos”, “lojas de brinquedos” e “autômatos”. Eles também usam as “chaves mágicas” (das artes e das tecnologias) para dar corda no coração das pessoas. Mas, o “truque de mágica” dos limoeirenses não funciona apenas através do cinema, acontece através dos quadros, das

estátuas, das faixas, das insígnias, dos brasões, das bandeiras, das capas dos livros, das fotografias, das arquiteturas, dos desenhos, dos vídeos, das animações, etc.

Essas imagens começaram a surgir depois da década de 1960, quando Dom Aureliano Matos morreu (1967), são representações pós morte. As décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000, representam, portanto, o sepultamento de dois mortos, o primeiro é o bispo e o segundo é o município em que ele viveu por vinte e sete anos. A Invenção de Hugo Cabret e a invenção de Limoeiro do Norte possuem outro aspecto em comum, a dor do luto, é a partir do sentimento de saudade que as duas Histórias acontecem. O caderno de anotações, os relógios, o autômato, os filmes, os quadros e as estátuas de Dom Aureliano Matos, funcionavam como os “santinhos” que são distribuídos nos velórios. A intenção é a mesma, velar os mortos, prestar homenagens, criar um arquivo de lembranças, fazer o morto reviver através das reminiscências.

O próprio nome já é muito sugestivo, “santinho”, a imagem não é de um ser humano, é de um santo, as pessoas mortas passam por um processo de limpeza, por um enxague, onde as memórias são lavadas (e levadas) pelas correntezas da lembrança e pelas cascatas do esquecimento. Os defuntos, além de serem arrumados e higienizados, passam por um processo de blindagem, ficam protegidos, quase canonizadas ou santificados. A maioria das pessoas que aparecem como santinhos (independentemente de estarem vivas ou mortas), são a face e o book da perfeição, não possuem erros, são homens e mulheres de bem (ou de bens), são exemplos a serem seguidos pelos vivos, verdadeiros guardiões da moral e dos bons costumes.

A oficina de produção dos “santinhos” se modernizou ao longo do tempo, passou a ser realizada por pessoas especializadas, através das mais modernas técnicas e tecnologias do photoshop. Mas, a indústria dos “santinhos” não é feita para os mortos, foi criada para os vivos, a intenção dos clientes não é agradar o defunto (apenas), é construir uma imagem (de preferência sacra) para agradar as pessoas que ainda não faleceram, é criar uma estratégia para desvelar, desenterrar ou descremar o corpo que está sendo velado, enterrado ou cremado. Os arquivos pós-morte, que supostamente são criados em homenagem aos mortos, são as marcas mais visíveis da nostalgia, da tristeza e da melancolia dos vivos. O cantor Chico Buarque talvez tenha razão quando diz que “a saudade é arrumar o quarto do filho que já morreu”. Mas, a saudade, não é “o revés de um parto”, é uma outra forma de nascimento, que também rasga o corpo e a alma da mãe. A saudade, em outras palavras, é uma maneira de fazer o parto de alguém que já partiu, de realizar a (a)parição de alguém que já morreu.

Mas, não são apenas as mulheres que fazem isso, os memorialistas são o exemplo mais concreto de que existem homens de luto, que passam a vida velando pela “beleza dos mortos”, parindo memórias oficiais, guardando objetos antigos, ressuscitando cadáveres. Eles são como parteiras, coveiros, carpideiras e deuses, que fazem o ritual de parto, de enterro, de choro e de ressurreição (transformando as pessoas em mitos). Eles conhecem os meandros da vida e da morte, das lembranças e dos esquecimentos, das sensibilidades e das insensibilidades, dos fetos e dos afetos natimortos. Eles são especialistas na arte de parir versões do passado, de fazer nascer o corpo das identidades oficiais. Mas, as lembranças não são neutras, é preciso problematizar os usos e os abusos que fazemos da alegria e da dor, atentando para as dimensões po(éticas), estéticas e políticas da saudade.

Quando Hugo Cabret e Isabele Melier conseguiram dar corda no coração das pessoas, estavam lidando com esse sentimento. Mas, como expliquei anteriormente, o autômato não é um objeto, é uma metáfora, uma maquinaria de produção de sentidos, pode está na tela dos pintores ou na folha de papel dos desenhistas, na máquina fotográfica dos fotógrafos ou na filmadora dos produtores de audiovisual, nas ilustrações dos memorialistas ou nas animações do curta metragem “A Princesa do Vale”. É o sentimento de saudade que estimula a criação de discursos sobre as pessoas que já morreram ou sobre o passado da cidade em que viveram.

A primeira “exposição de imagens”³ aconteceu na segunda metade do século XX, através da pintora, escultora e pianista Márcia Maia Mendonça, que construiu o painel d’ “O Jaguaribe” (1969), o retrato e a estátua oficial de Dom Aureliano Matos (1970 e 1980), a imagem da padroeira do município (Nossa Senhora da Imaculada Conceição) (1981), e a restauração do altar-mor da Igreja Matriz de Limoeiro do Norte - CE (1980 e 1981). Em outras palavras, ela deu visibilidade a duas dimensões do imaginário social limoeirense, a natureza e o sagrado. Ela criou, através das suas artes, o Rio Jaguaribe, a Igreja Católica e o bispo Dom Aureliano Matos.

As outras exposições de imagens aconteceram nas última décadas do século XX e na primeira do século XXI, nos decênios que antecedem e/ou sucedem o centenário da cidade de Limoeiro do Norte (1997), antes e depois da criação do Núcleo de Informação Tecnológica (1997) e da Academia Limoeirense de Letras (2000). Foi exatamente nesse período que surgiram as comemorações, as exposição de quadros e os lançamentos de livros. Mas, quando falo de exposição, não estou me referindo, única e exclusivamente, a exibição de obras de arte

³ Quando falo de “exposição de imagens não estou me referindo, necessariamente, a uma exposição fixa, com local ou data estabelecida. O termo exposição está sendo usado em um sentido mais amplo, para dizer que foram expostas ao público em momentos variados de maneiras diferentes. Mas, possuem elementos em comum.

em um lugar estratégico, como aconteceu, por exemplo, com as pinturas de Júlio Pitombeira. Uma parte das exposições aconteceram de maneira menos pontuais, estão espalhadas no tempo e no espaço, foram construídas por pessoas e por instituições distintas, que possuem semelhanças e diferenças, mas, que alimentam as faces da mesma identidade.

A primeira exposição, como expliquei anteriormente, aconteceu através das obras de Márcia Maia Mendonça. As suas pinturas e as arquiteturas ajudaram a criar os primeiros traços do que convenciamos chamar de imaginário social limoeirense. A segunda exposição surgiu no final da década de 1980, através da atuação do Bispo Dom Pompeu Bezerra Bessa, que criou o Museu Diocesano Padre Mariano Rocha Matos, também conhecido como Museu da Igreja ou de Dom Aureliano Matos (1988). A exposição, que foi criada por ocasião das comemorações do cinquentenário da Diocese (1938-1988), foi colocada no topo da Igreja Catedral, representando a memória oficial da Diocese (que tem como sede Limoeiro do Norte).

A terceira exposição surgiu na época do centenário da cidade (1897-1997), é composta pelos símbolos e pelas imagens que foram produzidas (ou adaptadas) para o momento das comemorações, representando a cara ou, melhor dizendo, a caricatura do aniversariante (Limoeiro do Norte). Ao analisar os documentos oficiais da prefeitura, construídos por ocasião do centenário (1997), é possível perceber no cabeçalho a presença de duas logomarcas, a da prefeitura e a do centenário. Na primeira, aparece a representação da natureza, o verde das várzeas e das carnaúbas, o azul do céu, o amarelo do sol e o cinza da terra; na segunda logomarca, que foi criada por uma aluna da Escola Normal Rural através de um concurso, aparece a imagem do sol e de um ciclista, legitimando a ideia de que o município de Limoeiro do Norte é a “terra das bicicletas”. As duas imagens (da segunda logomarca) aparecem de maneira sobreposta, formando o “O” da palavra Limoeiro. Abaixo delas aparece a expressão “ano cem”, cercada (na horizontal) pelas duas datas que delimitam o centenário (1887 e 1997) e (na vertical) por uma palavra e por um pequeno texto que juntas formam a frase: “Limoeiro: Um passeio na história”.

O centenário, como podemos perceber, foi uma grande oficina de produção de sentidos; uma “incubadora neonatal”, capaz de que proteger os (a)fetos que nasceram das relações entre os vivos e os mortos, proporcionando a (a)parição de uma cidade fantasma, assombrada pelos mortos-vivos. Uma necrópole de carnaúbas, de rios, de riachos e de ancestrais, uma paisagem fúnebre de onde surgem as memórias dos padres e dos coronéis, dos bispos e dos fazendeiros, de onde brotam as histórias da Diocese, da Escola Normal, das

instituições Diocesanas, das famílias e dos partidos tradicionais. O centenário, portanto, é um ritual de ressurreição, que faz renascer os mortos. Mas, quando falo dessas comemorações não estou pensando, única e exclusivamente, na festa dos cem anos, estou me referindo ao período que antecede e sucede o aniversário.

Foi exatamente nessa época (1997) que a Colônia Limoeirense, radicada em Fortaleza, fez a festa da amizade, em homenagem ao cem anos de Limoeiro do Norte. Foi também nesse mesmo ano, que a Quadrilha “Cio da Terra” participou das festas juninas com o tema “Centenário de Limoeiro do Norte”, homenageando Dom Aureliano Matos. Nas duas ocasiões surgiram representações imagéticas, que alimentaram o imaginário social dos limoeirenses (independente de morarem ou não no município), criando a ideia de identidade e, conseqüentemente, de pertencimento.

A quarta exposição de imagens aconteceu através das dezenas de livros que foram lançados nas décadas de 1990 e 2000, por ocasião das festas do centenário ou da criação da academia Limoeirense de Letras. Os livros mostram a natureza paradisíaca, as carnaúbas, os rios e os riachos, a memória dos padres e dos coronéis, a história das instituições, a poética e a estética da ilha-pátria, da “terra de parapuã” ou do “Limoeiro de Dom Aureliano Matos”. Mas, essas representações não aparecem apenas na escrita, estão presentes nas ilustrações e nas capas dos livros de memória ou de poesia.

O memorialista Irajá Pinheiro, por exemplo, mostra uma série de personagens, instituições e acontecimentos que fazem parte das suas próprias memórias. Das “crônicas parapanenses”, surge uma infância que é alimentada pelo “desvelo de uma imaginação que parece pisar em “um solo sagrado” (Társio Pinheiro). As “cores” da literatura (dos sonetos, dos cordéis) são pintadas pelas tintas das reminiscências e pelos valores da tradição. De suas páginas brotam coronéis, capitães, padres, bispos, cinemas, rádios, teatros, clubes, igrejas, seminários, internatos, praças, bicicletas, cataventos, carnaúbas, pontão, pomares, rios, lagoas, ventos do Aracati, luz de luar e festas de casamento. De suas capas surgem os “meninos da ilha”, os casarões, a carnaúba, o rio e a própria ilha (Pinheiro, 1997). As imagens representam a infância do próprio autor, como se quisesse mostrar através das representações visuais a época em que ele e os(as) outros(as) memorialistas eram crianças.

A maioria das capas fazem uso do mesmo conjunto de representações, são compostas por carnaubais, rios, ribeiras, onças, peixes, cata-ventos, igrejas, casarões, internatos, arquiteturas Diocesanas, fotografias de pessoas que foram biografadas ou autobiografadas, imagens de padres, de coronéis e do bispo Dom Aureliano Matos. Como se quisessem mostrar,

através das artes visuais, os cenários, os personagens e as instituições que fazem parte das suas memórias. Alguns(mas) autores(as) colocaram as ilustrações dentro dos livros, mostrando outras idealizações da natureza e da história (que também é vista como natural), colocando em cena essas mesmas imagens.

A quinta exposição aconteceu através das páginas do livro “Limoeiro em Fotos e Fatos” (VIDAL, 1997), que apresenta de maneira cronológica, década por década, a história da cidade. Mas, ao olhar para esse livro, que possui 477 páginas, com imagens, legendas e textos explicativos, temos a impressão de que estamos diante de uma exposição fotográfica, apresentada em formato de Álbum. A obra não é resultado apenas do trabalho das autoras, foi construída de maneira coletiva, com a ajuda de algumas famílias de Limoeiro do Norte, que cederam parte dos arquivos fotográficos. O resultado desse “mutirão da memória” foi divulgado (ou melhor, lançado) durante as confraternizações do centenário (1997). O mais curioso é que a escrita foi feita na primeira pessoa do singular, como se o próprio aniversariante estivesse contando as suas memórias e mostrando as suas fotografias.

A sexta exposição de imagens aconteceu através do Núcleo de Informação Tecnológica (NIT), no Salão de artes visuais Márcio Maia Mendonça e no museu da Imagem e do Som, criados para expor as pinturas e os objetos audiovisuais dos artistas e das famílias da região, principalmente de Limoeiro do Norte. Foi através dessa instituição (NIT) que o pintor Júlio Pitombeira fez uma de suas exposições, apresentando alguns quadros com imagens da natureza, destacando as carnaúbas e o rio Jaguaribe. Foi também no NIT que aconteceu a sétima exposição de imagens, no formato de animação, através do curta-metragem: “A Princesa do Vale”.

A diretora, Luiza Falcão, queria fazer uma homenagem aos índios Paiacus e Janduins, mas, na maior parte da animação o que ganhou destaque foi a mitologia da “Princesa do Vale”. O roteiro, que foi escrito e narrado por ela, se baseia na literatura de Cordel e faz uma releitura das ideias de Irajá Pinheiro (com quem fez uma pesquisa no período de pré-produção do filme) e de Maria das Dores Vidal (autora do livro Limoeiro em Fotos e Fatos). Mas, para que o filme se transformasse em realidade ela precisou da ajuda de dezenas de adolescentes de Limoeiros do Norte, que fizeram milhares de desenhos. Essas artes, depois de coloridas, passaram por um processo de edição, onde ganharam movimento, sonoplastia e narração, se transformando, enfim, em um curta-metragem de animação.

O filme “A Princesa do Vale”, que nasceu através de uma parceria entre o NIT e o Curso Profissionalizante de Desenho e Animação, da Associação Mundo Animado das Artes

(AMANDA), colocou em evidência as paisagens do Rio Jaguaribe, a beleza dos carnaubais, a demarcação das sesmarias, a atuação dos padres e fazendeiros, a criação da paróquia, a formação do povoado, a criação da vila e da cidade, a passagem de Lampião por Limoeiro, a chegada da Diocese e de Dom Aureliano Matos, a Faculdade, o Seminário, o NIT, etc. Esse universo simbólico, que foi construído desde a década de 1960, foi arregimentado na produção do audiovisual. Esse desenho animado, construído para os adultos, pode ser entendida como um grande mosaico de discursos, que mistura imagens de décadas diferentes, colocando as onças, as carnaúbas, os rios, os coronéis, os padres, os bispos e as igrejas dentro de uma mesma estrutura narrativa, criando “efeitos de verdade”.

Os discursos, como observa Michel Foucault, funcionam através da lógica da interdição e da regulação, proibindo-se ou aceitando-se determinadas falas, definindo como e quando podem ou não ser ditas. Uma das maneiras de ordenar esses discursos é através da repetição e de comentário (Foucault, 1999). No caso da minha pesquisa, as imagens repetem o que já foi dito em outros textos, de outras formas, comentam os enunciados verbais ou visuais, que saíram dos pedaços de pincel, dos quadros, das máquinas fotográficas, das técnicas e das tecnologias de produção de sentido. Em outras palavras, os discursos são ditos, reditos e comentados de maneiras diferentes, criando a sensação de novidade e de repetição do mesmo.

Foi dentro dessa lógica (ou dessa ordem) que surgiram as fotografias dos filmes (audiovisual) e os filmes das fotografias, possibilitando a criação de “exposições de imagens” (quadros, capas de livros, objetos museógrafos, símbolos, vídeos, animação, etc). A identidade de Limoeiro do Norte, como podemos perceber, não está dissociada das técnicas e das tecnologias de produção de sentidos, é resultado das artes, das manhas, dos truques e das artimanhas dos artistas, dos poetas e dos memorialistas que criaram maneiras específicas de ver e dizer a geografia da “Princesa do Vale”, da “ilha-pátria”, da “terra de Parapuã”, da “mesopotâmia tupiniquim” ou do Limoeiro de Dom Aureliano Matos. Essa gama de imagens, produzidas em épocas variadas (dispersão) e por pessoas diferentes (diversidade), ajudam a compor a unidade/regularidade discursiva, criando a suposta homogeneidade que alimenta o mito da identidade ou do imaginário social limoeirense (FOUCAULT, 2013).

O “truque de mágica” e a “Impressão de realidade”

GEORGES MÉLIÈS: *“Senhoras e senhores, eu (pausa momentânea) estou aqui na presença de vocês esta noite por causa de um jovem muito corajoso, que viu uma*

máquina quebrada e contra todas as expectativas ele a consertou. Foi o truque de mágica mais gentil que eu já vi (pausa momentâneo). E agora meus amigos eu me dirijo a vocês esta noite como realmente são: bruxos, sereias, viajantes, aventureiros e mágicos, venham sonhar comigo” (SCORSESE, 2011).

Nas palavras de Mélièr a ação de Hugo Cabret, que chamamos o tempo todo de concerto (como se ele estivesse ajudando a concertar o passado), é um grande “truque de mágica”, uma ilusão semelhante à dos Irmãos Lumiere, que projetaram a imagem de um trem chegando na estação, “colocando as pessoas dentro dos trilhos”, causando a sensação de realidade, fazendo os cinéfilos saírem dos seus lugares, com medo de serem atropelados(as). Essa mesma ilusão foi causada por Martin Scorsese (2011), que adaptou a mesma cena ao século XXI, utilizando as mais modernas tecnologias do cinema para simular a chegada da locomotiva em três dimensões, causando a impressão de que o trem estava saindo da tela e atropelando as pessoas, da forma mais realista possível.

O cinema, portanto, é um grande truque de mágica, uma fábrica de ilusão que nasceu no século XIX e que chegou ao século XXI através das mais modernas ilhas de gravação e edição, das novas técnicas de captação/produção de áudio e imagens, das mais recentes tecnologias da computação gráfica. O Curta metragem de animação a Princesa do Vale é um exemplo disso, como os discursos imagéticos saíram do papel e ganharam novas dimensões, através da imagem em movimento e dos efeitos de áudio. Mas, o cinema não foi o único a fazer isso, ele apenas atualizou algo que já existia antes, com as pinturas de retrato e com as fotografias, a ambição de que é possível capturar a realidade através das artes e/ou das tecnologias. Essa cobiça pelo realismo faz com que tomemos as imagens como espelhos, que refletem o real, ou como janelas, que se abrem para o mundo (BURQUE, 2004). É isso que estou chamando de “impressão de realidade”. Os memorialistas, os poetas e os artistas de Limoeiro do Norte sabem muito bem disso, eles são exímios ilusionistas, conseguem fazer “truques de mágica” para produzir o que convencionamos chamar de passado ou de identidade; são “bruxos”, “sereias”, “viajantes”, “aventureiros” e “mágicos”, que nos convidam a sonhar com as suas histórias (SCORSESE, 2011). São como os Irmãos Lumiere ou Geoge Mélièr, que foram capazes de criar esse mundo de “mentira” que parece um mundo de “verdade”, ou, como prefere Sandra Pesavento (2002), “Esse mundo verdadeiro das coisas de mentira”, que fica no meio do caminho entre a poesia e a ciência, “entre a arte e a história”.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. História: a arte de inventar o passado: Ensaio de

teoria da História. Bauru: São Paulo, EDUSC, 2007.

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. A Invenção do Nordeste: e outras artes, 2ª Ed. Recife-PE: FJN, Ed. Massangana: São Paulo: Cortez, 2001.
- BURKE, Peter. Testemunha Ocular: História e Imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: arte de fazer*. Petrópolis- RJ: Vozes, 1994.
- CERTEAU, Michel de. História e Psicanálise: entre ciência e ficção. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Leituras Filosóficas. 11ª Ed. Loyola - SP, 2004.
- FOUCAULT, Arqueologia do Saber. 8ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARTOG, François. Introdução – Ordens do Tempo, Regimes de Historicidade. IN.: _____. Regimes de Historicidade. Presentismo e experiências do tempo. Editora Autêntica, Coleção História e Historiografia. 2013.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: para uma semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e História Cultural. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PINHEIRO, Francisco Irajá. O Menino da Ilha. Fortaleza: Assembleia Legislativa do Ceará – Instituto de Estudos e Pesquisas sobre o Desenvolvimento do Estado do Ceará – INESP, 1997.
- PINHEIRO, Francisco Irajá. Sonetos do Menino da Ilha. Gráfica Russana (edição do autor), 2011.
- SELZNICK, Brian. A Invenção de Hugo Cabret. São Paulo: SM Editora, 2007

Referência cinematográfica:

- A Invenção de Hugo Cabret. Aventura. Direção: Martin Scorsese. [c.l.]: EUA, 2011. 1 [DVD], 126min, color. Título Original: Hugo.
- A Princesa do Vale. Animação. Direção: Luíza Falcão. Limoeiro do Norte e Fortaleza, 2005, 10 MIN 41 SEG. Endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=0nE8pCGJRj8> (acessado em 05/06/2015)

