

## HISTÓRIAS, ESPAÇOS E TEMPOS: UMA VIAGEM ENTRE AS MARGENS DO RIO SENA (PARIS) E AS MARGENS DO RIO JAGUARIBE (LIMOEIRO DO NORTE-CE)<sup>1</sup>.

José Wellington de Oliveira Machado<sup>2</sup>

### RESUMO:

O Filme “Meia noite em Paris” serviu de inspiração para pensar sobre a relação entre história, espaço, memória e temporalidade na cidade de Limoeiro do Norte - CE. O objetivo é perceber como as pessoas, em cada presente, idealiza(va)m o passado e o futuro, construindo as representações espaciotemporais e fazendo nascer os mitos e as mitologias.

**Palavras-chave:** histórias, espaços, memórias e temporalidades

### ABSTRACT

The film "Midnight in Paris" served by the inspiration for thinking about the relationship between history, space, memory and temporality in the city of Limoeiro do Norte - CE. The goal is to understand how people in each historical moment, idealizes (ed) last and the future, building the spatiotemporal representations and giving birth to myths and mythologies.

**Keywords:** Stories, Spaces, Memory and Temporality.

### PARIS, 2010 (SÉCULO XXI)

**GIL PENDER:** “Isso é incrível. Olha só! Não existe cidade igual no mundo inteiro. Nunca existiu (...) Já me vejo andando a beira do (Rio) Sena, baguete sobre o braço, indo ao Café de Flore, mergulhando em meu livro (...) Imagino Paris dos anos 20. Em dia de chuva com aqueles pintores, escritores”.

**PAUL BATES:** (*Em passeio por Paris*). “Em que época você preferia viver?” (*pergunta para Gil Pender*).

**INEZ:** (*respondendo por Gil Pender*)“ Anos 20. Quando a chuva não era ácida”

**PAUL BATES:** “Sem aquecimento global, sem TV, sem homens bombas, sem armas nucleares, sem carteis de drogas (ironia) O nome dessa ilusão é 'Síndrome da Era de Ouro'. É a noção errônea de que um período de tempo diferente é melhor do que o que vivemos. É uma falha na imaginação romântica das pessoas que acham difícil enfrentar o presente”.

### PARIS, ANOS 20 (SÉCULO XX)

*Gil Pender volta ao passado e conhece Adriana*

**ADRIANA:** “Sou fascinada pelo passado”

**GIL PENDER:** “Para mim também é um grande fascínio. Sempre digo que nasci muito tarde”.

**ADRIANA:** “Eu também, para mim a Paris da Belle Époque (final do século XIX) seria perfeita”.

**GIL PENDER:** “Verdade? Melhor que agora?”

**ADRIANA:** “Havia tanta sensibilidade nas ruas, nos quiosques. As carruagens com

<sup>1</sup> Esse artigo faz parte da pesquisa de mestrado do autor (em andamento).

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC), 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*. Professor efetivo do Estado do Ceará (afastado para cursar o mestrado)E-mail: [wellingtonpet@gmail.com](mailto:wellingtonpet@gmail.com).

cavalo”.

**ADRIANA:** (*mostrando um carrossel*) “É da virada do século. Minha época perfeita. Adoro esse carrossel. É perfeito”.

**GIL PENDER:** “A vida parece tão misteriosa”.

**ADRIANA:** “São os tempos que vivemos, tudo acontece tão depressa. E a vida é tão agitada e complicada” (Obs.: Ela está falando nos anos 20 do século XX).

### **PARIS, DÉCADA DE 1890 (SÉCULO XIX)**

*Gil Pender e Adriana viajam dos anos 20, do século XX, para o final do século XIX.*

**ADRIANA:** “Meu Deus, que lindo. É incrível, igual as fotos que vi. E aqui está La Belle Époque”.

**PAUL GAUGUIN:** “Degas e eu estávamos falando que essa geração (do final do século XIX) é desprovida de convicção e de imaginação (...) Seria melhor ter vivido durante a Renascença

**ADRIANA:** “Não. Esta é a Era de Ouro”.

**PAUL GAUGUIN:** “De Ouro?”.

**ADRIANA:** “É a Era de Ouro”.

**EDGAR DEGAS:** “De forma alguma. O Renascimento foi bem melhor”.

**ADRIANA:** “Não vamos voltar para os anos 20”.

**GIL PENDER:** “Do que está falando?”.

**ADRIANA:** “Vamos ficar aqui. Na Belle Époque. É o começo do século, a melhor e mais bonita era que Paris viveu”.

**GIL PENDER:** “Sim. Mas, o que me diz dos anos 20. O Charleston, os Fitzgerald, o Hemingway. Adoro eles”

**ADRIANA:** “Quanto ao presente (dos anos 20 do século XX) ele é aborrecedor”.

**GIL PENDER:** “Aborrecedor? Aquele não é o meu presente. Sou do ano de 2010.

**ADRIANA:** “Do que está falando?”

**GIL PENDER:** “Cheguei a sua época da mesma forma que você e eu chegamos a 1890”.

**ADRIANA:** “Verdade?”

**GIL PENDER:** “Quis fugir do meu presente como você para ir a Era de Ouro”

**ADRIANA:** “Acha que os anos 20 são a era de ouro?”.

**GIL PENDER:** “Claro que sim. Pra mim eles são”.

**ADRIANA:** “Mas, eu sou dos anos 20 e posso garantir que a Era de Ouro é a Belle Époque”.

**GIL PENDER:** “Mas, para essas pessoas a Era de Ouro foi a Renascença. Elas trocariam sua Belle Époque pelo tempo de Ticiano, de Michelangelo (...) Se ficar aqui isso torna-se o seu presente. E logo vai imaginar que outra época é que realmente é seus 'anos dourados'. Então o presente é assim. É um pouco insatisfatório. Por que a vida é insatisfatória”.

**ADRIANA:** “Eu vou ficar vivendo em Paris na sua época mais gloriosa”.

**GIL PENDER:** “Tenho que desistir das ilusões. E a possibilidade de ser feliz no passado é uma delas”.

### **PARIS, 2010 (SÉCULO XXI)**

**GIL PENDER:** “Não! O passado não está morto. 'O passado não passou”.

O filme “**Meia Noite em Paris**”, de Woody Allen (2011), mostra a história de um escritor americano (Gil Pender) que foi para Paris (uma das cidades mais idealizadas do mundo) com sua noiva (Inez). Mas, durante uma de suas andanças ele viajou no tempo e foi

parar na década de 1920 (que era idealizada por ele). Mas, nessa viagem ele descobriu que os indivíduos daquela época idealizavam as pessoas e os espaços de outros tempos. Ao fazer uma segunda viagem, para a Paris da Belle Époque (final do século XIX), ele descobriu que as pessoas daquela época idealizavam o Renascimento.

O filme, portanto, brinca com as temporalidades, mostra como as pessoas, de época diferentes, idealiza(va)m o passado. Essa ficção cinematográfica, que tem como gênero a comédia, pode ser usada para pensar a História, uma área do conhecimento que carrega o peso da seriedade. O filme “Meia Noite em Paris” ajuda-nos a refletir sobre a relação entre histórias, espaços, memórias e temporalidades, mostrando as diferentes significações do tempo e do espaço. Foi nesse sentido que o filme serviu de inspiração para escrever esse artigo, que também fala sobre as idealizações do tempo.

Essas significações temporais, como observa Hartog (2013), não são naturais. A importância ou a desimportância que damos ao passado, ao presente ou ao futuro não é espontânea, depende das circunstâncias históricas. Uma mesma sociedade, em épocas diferentes, pode ser mais (ou menos) passadista, futurista ou presentista. As pessoas, portanto, significam (e/ou são significadas) pelas noções de tempo, construindo “espaços de experiência” e “horizontes de expectativa” (KOSELLECK, 2004), inventando as utopias (BACZKO, 1985) e as mitologias da “idade de ouro” (GIRARDÊ, 1987).

O Filme, Meia Noite em Paris, mostra exemplos de relações temporais que acontecem entre o que convenciamos chamar de presente e de passado, evidenciando as utopias regressistas. Mas, quando os protagonistas voltam no tempo encontram outros saudosistas que também acreditam que o seu presente é ruim e que o passado foi melhor. Essa é uma forma, muito corriqueira, de idealização do tempo e do espaço. Entretanto, dependendo da época e da ocasião, o passadismo pode ser substituído pelo futurismo; a “idade de ouro”, que normalmente é associada ao passado, pode se projetar em direção ao futuro. Em outras ocasiões, pode haver uma mistura dos dois, quando os elementos que serviam para idealizar o passado, se transformam em modelo para pensar o futuro (utopias teleológicas-regressistas).

O personagem/escritor Gil Pender é passadista, é por isso que a sua “idade de ouro” se projeta em direção a década de 1920. Mas, assim como parte dos memorialistas e dos poetas de Limoeiro do Norte, ele escreve no século XXI. A viagem que ele faz entre as temporalidades aconteceu às Margens do Rio Sena, nas ruas da cidade de Paris. Foi essa viagem (através do espaço e, principalmente, do tempo) que ajudou Gil Pender a escrever o seu romance. Foram as ruas de Limoeiro do Norte e as margens do Rio Jaguaribe que

serviram de inspiração para que os memorialistas, os poetas e outros artistas de Limoeiro do Norte imaginassem as ruas da cidade e as paisagens de setenta anos atrás. Foi essa simulação de viagem, através da suposta “máquina do tempo” (que chamamos de memória), que ajudou os memorialistas e os poetas da Academia Limoeirense de Letras a escreverem seus livros.

Em ambos os casos acontece uma idealização do passado a partir do presente, como se as pessoas daquela época vivessem na “Era de ouro”. Mas, assim como acontece no filme, os sujeitos do passado (1940 e 1950) não acreditavam (como supõem seus descendentes) que estavam vivendo na “idade de ouro”, essa é uma noção que surgiu a posteriori, o ideal para eles não era o tempo do seu presente, era o tempo do passado (das décadas ou dos séculos anteriores) ou o tempo do porvir (segunda metade do século XX). Uma parte das pessoas que viviam naquele presente, que hoje chamamos de passado, olhavam para as duas extremidades da nossa linha do tempo e riam das concepções que chamamos de modernas, por que brincavam com o tempo como crianças brincam com um pedaço de corda, fazendo “cabo de guerra” (pendendo para o passado ou para o futuro de acordo com a força das concepções e dos grupos sociais), brincando de pular corda (entortando e girando para cima e para baixo, pulando por cima e passando por baixo das cronologias), criando uma infinidade de nós (nos dois sentidos do termo)<sup>3</sup>.

O futuro, na concepção dessas pessoas, não se separava do passado e o “horizonte de expectativa” não se distanciava do “espaço de experiência”, a não ser quando queriam fazer uma “quebra” em nome da continuação do mesmo, como aconteceu com os coronéis integralistas de Limoeiro do Norte (década de 1930). Ao longo de quase nove decênios (1930-2015), incluindo as sete décadas do recorte temporal dessa pesquisa (1940 a 2010), uma série de pessoas construíram (e foram construídas por) idealizações do tempo (HARTOG, 2013). Não importa se estamos falando da década de 1930, 1960 ou 1990, em cada época os sujeitos refletiram sobre o tempo do “já foi” (passado) e o tempo do “ainda não” (futuro). Uma parte dessas indagações nasceram em época de crise, como aconteceu na década de 1930 (com as críticas aos coronéis) ou na década de 1960 (com a Revolução Cultural). Mas, também surgiram em momentos de comemorações, como nos aniversários de nascimento das pessoas, das instituições e da cidade, quando construíram uma série de conexões entre passado, presente e futuro.

Mas, ao “erguerem” essas pontes eles(as) deixaram marcas na superfície do tempo e do espaço, transformando a (geo)grafia do município em uma espécie de palimpsesto

---

<sup>3</sup> Aproximando, juntando, misturando, amarrando e entrelaçando as pessoas, as memórias e as temporalidades).

(PESAVENTO, 2004). Ao analisar uma parte dessas escarificações é possível encontrar uma série de rabiscos, de ações, de discursos, de artes e de memórias; marcas que podem ser visíveis, quando ajudam a legitimar as caricaturas da identidade ou do imaginário social, ou quase invisíveis, quando estão encobertas por camadas de práticas discursivas e não discursivas. A metáfora do palimpsesto, na maioria das vezes, aparece como uma referência ao espaço, por que toma como base o visual. Mas, nos interstícios do visível e do quase invisível existem dimensões temporais, que são sobrepostas, formando camadas de memórias e de temporalidades. Essas marcas (espaciais e temporais) são apropriadas, ou não, pelos “construtores de dizeres”, que alimentam a caricatura da cidade (e, conseqüentemente, de si mesmos) da maneira que convém.

As ruas e os rios de Paris e de Limoeiro do Norte são vistos como musas, que cumprem a função de inspirar. Mas, a intenção da pesquisa é perceber o contrário, não são os espaços que são mágicos (apenas), são os(as) artistas, os(as) escritores(as) e todos(as) aqueles(as) que interpretam suas obras, que produzem o sentido da magia, são eles(as) que realizam o truque de mágica que faz “aparecer” o passado e o futuro (de maneira idealizada). Mas, essas representações não surgem do nada, estão relacionadas com a memória dos antepassados, com as idealizações d’“antanho, com as paisagens da infância, com as lembranças (e esquecimentos) sobre a época do Bispo Dom Aureliano Matos.

### **(A)PARIÇÃO DE UM MITO: A HISTÓRIA DO NASCIMENTO DE UM “MORTO-VIVO”**

A Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (FAFIDAM) é a instituição que mais aparece nesse artigo, a maioria dos sujeitos, das ações e dos discursos que estão sendo analisados possuem alguma relação com ela, os padres, o bispo, os memorialistas, os poetas, os(as) artistas, os(as) “construtores(as) de dizeres” estão interligados com a história da Escola Normal, do Colégio Diocesano e da Faculdade de Educação. Essas pessoas possuem uma relação de intimidade com a memória desses espaços, foram profundamente marcados por estas (e/ou deixaram marcas nestas) arquiteturas urbanas, são constructo e, ao mesmo tempo, construtores delas.

São como mestres de obras, que gerenciam os trabalhadores da construção civil e/ou religiosa, que ajudam a levantar paredes e a construir fronteiras através das suas práticas (sejam elas discursivas ou não discursivas). São como pedreiros e serventes que trabalham na

edificação do “Limoeiro de Dom Aureliano Matos”, que constroem e reconstroem os “espaços de experiência” e os “horizontes de expectativas” (KOSELLECK, 2004), que alimentam as fendas da memória e as brechas da esperança (HARTOG, 2013), que manuseiam os livros, os papéis, as tintas, as máquinas de datilografar e os documentos antigos, como se fossem tijolo e cimento, que usam as cartas e os projetos de futuro como se estivessem manuseando régua, trena, balde, prumo, desempenadeira, esquadro, linha, carrinho de mão ou colher de pedreiro, como se fossem ferramentas de uma obra em construção.

Mas, a metáfora da edificação não para por aí, é mais profunda do que isso, é como se eles fossem mestres de obras, pedreiros e serventes que trabalham nas suas próprias residências, reforçando os alicerces, (re)construindo o chão, as paredes e os tetos das casas onde seus filhos (consanguíneos, adotivos ou espirituais) irão morar. A construção, nesse sentido, não é apenas material, é imaterial, envolve um projeto, quase arquitetônico, de família e de religião, está relacionada com a memória dos idosos e com a formação dos mais novos, é uma maneira de aproximar os tempos e os espaços de outrora (dos avós, dos bisavós, dos tataravós, etc) dos tempos e dos espaços em construção (época dos filhos, dos netos, dos bisnetos, dos tataranetos, etc).

Os canteiros de obras, portanto, são residenciais e domésticos, os trabalhadores e as trabalhadoras se embebedam todos os dias com doses de saudade e de sonhos. É assim que eles(as) encontram forças para construir as pontes que interligam o universo dos que já morreram (idealização do passado) com o mundo dos que ainda nem nasceram (idealização do futuro). Mas, a casa desses(as) trabalhadores(as) não são feitas de tijolos (apenas), são construídas, principalmente, com palavras. Foi através da linguagem e das artes ou, se preferirem, das “artes da linguagem” (orais, escritas, imagéticas, sonoras, audiovisuais, etc), que os construtores de dizeres levantaram, rebocaram e pintaram as paredes das suas próprias residências, mobilhando todos os cômodos da memória da maneira menos incômoda possível. Essa estratégia de construção dos sentidos, como lembra Bordieu (2002), começa com os “ritos batismais”, é através d’ “o nome próprio”, que “institui-se uma identidade social constante e durável”.

O ato de nomear os(as) filhos(as), assim como o de fazê-los(as), faz parte da estratégia identitária. Os nomes, e mais especificamente os sobrenomes, são marcas de família, são insígnias da tradição. “O nome próprio”, como lembra o autor, “é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais”. O ritual de batismo é muito emblemático, ele antecede todos os outros rituais da vida de uma pessoa ou de um

lugar, é a primeira intervenção social em nome da identidade, é ele quem “marca o acesso a existência social” (BORDIEU, 2002). Mas, as metáforas do nome e do “canteiro de obras” vão além, não se referem apenas ao batismo de uma pessoa ou a construção de uma casa (especificamente), está relacionada com a memória da cidade e do município de Limoeiro do Norte, com as outras instituições da sociedade, com a identidade (ou com o imaginário social) limoeirense.

O ato de nomear, como observa Todorov (2003), está relacionado com o desejo de colonizar e/ou de catequizar, “a nomeação” dos espaços públicos e/ou privados com o nome de um bispo “equivale” ao ato de “tomar posse” dos lugares (através das armas da linguagem), é uma forma de colonizar os sentidos. É uma invasão e um povoamento que acontece paulatinamente, através das letras (livros de memórias), das placas (nome das ruas), das tintas (quadros) e dos bronzes (estátuas).

O exemplo mais concreto (e mais simbólico) aconteceu com o Bispo Dom Aureliano Matos, que “revive”, cotidianamente, através das ações e dos discursos dos seus sucessores. O nome dele aparece em muitos lugares, não é apenas na fachada da Faculdade (o que já seria muita coisa), é na certidão de nascimento das pessoas e nas placas do comércio (como numa Oficina de automóveis), é no nome da principal Avenida de Limoeiro do Norte. O ato de batismo, nesse caso, se refere ao nascimento, não de uma pessoa ou de uma cidade, mas de um mito (de Dom Aureliano Matos e d’O Limoeiro de Dom Aureliano Matos). Através das metáforas do renascimento, da ressurreição, do ressurgimento ou, se preferir, do ressuscitamento, acontece o nascimento, o surgimento e o suscitamento do bispo e da cidade (através das ações, das palavras, das artes e dos sonhos).

A Faculdade de Educação, criada em 1968, representa (pelo menos metaforicamente), a presença de um “morto-vivo”. O bispo (Dom Aureliano Matos) que já não se encontrava entre os vivos (†1967), “reviveu” através do nome da instituição (Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos). Foi assim que nasceu a mitologia do morto que não morre, do “fantasma” que volta, cotidianamente, “para perturbar os vivos”. Mas, na verdade é o contrário, é a história dos vivos que não conseguem viver sem os mortos, dos homens e das mulheres que perturbam os defuntos, que não deixam os “fantasmas” morrerem em paz.

A construção/invenção, nesse caso, não está relacionada, apenas, com a fruição dos sentidos, é uma maneira de construir/inventar “lugares de memória” que são marcados pela saudade (já que relembram um tempo e um espaço que já não existe mais – em sua totalidade) e pela revolta (principalmente daqueles que responsabilizam as mudanças pela destruição dos

“tesouros” do passado). Os dizeres, portanto, são uma forma de não recalcar a saudade, de não calar a revolta e de construir/inventar um passado (através do presente) e um presente (através do passado). É por isso que os memorialistas, os poetas e outros artistas montaram tantos “ateliês” (de dizeres e de saberes). Através das artes (inclusive as da memória) eles conseguiram usar os vivos para “alimentar os mortos” e “ressuscitar os mortos” para alimentar os interesses dos vivos.

A maioria dos discursos sobre Limoeiro do Norte surgiram na segunda metade do século XX e na primeira do século XXI, através da produção dos memorialistas, dos poetas e de outros artistas. Mas, o ponto de flexão, a brecha, a fenda, a fissura ou o abismo que aumenta a distância entre o tempo do que é narrado/figurado (que aparece como passado) e o tempo dos narradores (que equivale ao momento da feitura de cada discurso) começou na década de 1960. A estratégia encontrada foi tentar tapar as brechas, esconder as fendas, diminuir as fissuras, vencer os abismos, construir uma ponte entre as duas margens (ou ordens) do tempo (interligando as partes que ficam antes e depois da década de 1960). Mas, também podemos entender o contrário, que foram eles que amplificaram o sentido dessa rachadura, criando o problema e a solução através das estratégias narrativas.

Como a cidade é cercada por rios, correndo o risco de ser inundada em época de cheia, surgiu a ideia de que Limoeiro do Norte é uma ilha e que a ponte é uma maneira concreta de manter relações com o mundo. Não é por acaso que um dos marcos temporais que aparece nas memórias é 1965, o ano em que foi inaugurada a ponte sobre o Rio Jaguaribe (Ponte Senador Fernandes Távora). Não é por coincidência que Rufino Maia e Silva escreveu uma poesia com um título: “A Ponte que ligou Limoeiro ao Mundo” (SILVA, apud VIDAL, 1997, p. 231).

Mas, quando falo de ponte não estou me referindo, única e exclusivamente, a que foi inaugurada por Castelo Branco, estou lembrando das pontes que foram construídas entre passado, presente e futuro. A ponte, portanto, não é (apenas) a estrutura física que interliga as margens do Rio Jaguaribe, é uma metáfora, ela representa a ligação entre as duas “ordens do tempo” (antes e depois da década de 1960). Ao contrário do que muitos imaginam, a ponte não destruiu a ilha ou o “Limoeiro D’Antanho”, pelo contrário, ela simboliza uma época de transição, que serve como marco para que surjam outros acontecimentos que ajudaram a criar a ilha e o “Limoeiro D’Antanho” (através dos discursos). Foram essas pontes, construídas através dos coronéis e do bispo Dom Aureliano Matos; ou dos poetas, dos memorialistas e de outros artistas, que possibilitaram, em menos de cinquenta anos (entre 1965 e 2010), a invenção/produção da “ilha-pátria”, da “terra de Parapuã”, da Mesopotâmia Tupiniquim” e d’

“O Limoeiro de Dom Aureliano Matos”.

Essas pontes, como veremos ao longo da dissertação, surgiram em momentos diferentes, de acordo com as necessidades e com as circunstâncias de cada período. Mas, a década de 1960 é muito importante para entender como surgiram as fissuras e as conexões temporais, é uma espécie de manancial de lembranças e/ou de sonhos, uma fonte de abismos e de pontes, de onde brotam memórias e temporalidades. Quando a Faculdade de Educação (sediada em Limoeiro do Norte) recebeu o nome do bispo Dom Aureliano Matos, por exemplo, surgiu uma ponte entre passado, presente e futuro. Foi através dessa ponte que o bispo “deixou a necrópole” para “ganhar as ruas da cidade”. Foi através desse “portal” que ele “ressuscitou” e “manteve-se vivo”, com nomes, corpo e rosto. Mas, a metáfora do “morto” que se mantém vivo só ganha sentido quando é agenciada pelos dizeres da memória.

É por isso que a pintora Márcia Maia Mendonça foi convidada para construir a imagem de Dom Aureliano Matos (quadro oficial – 1970). Mas, não bastava fazer uma pintura do bispo, era necessário colocá-lo em um espaço estratégico, onde as pessoas da faculdade pudessem vê-lo, como se o próprio Dom Aureliano Matos olhasse no olho das pessoas que olhavam pra ele. Não bastava ter uma pintura ou colocá-la em um lugar especial, era preciso ter um corpo. A escultora Márcia Maia Mendonça, que havia construído a escultura da Deusa Olímpica (1969), foi convidada para fazer a estátua de Dom Aureliano Matos (1980). Mas, não bastava fazer um corpo, era preciso colocá-lo em um espaço público, onde todos(as) pudessem vê-lo (VITAL, 2007).

A estátua do bispo foi fixada na Avenida Central de Limoeiro do Norte, perto da igreja Matriz e das ruas mais antigas da cidade, como se o bispo vigiasse a Avenida que ganhou seu nome (Avenida Dom Aureliano Matos). Mas, o bispo não saiu da Igreja, de Itapipoca (CE), onde foi sepultado, para vigiar a cidade onde ele morou por vinte e sete anos. Foram os vivos, através dos seus dizeres, que criaram essa sensação de presentificação do passado. O quadro e a estátua de Dom Aureliano Matos (1970 e 1980), foram construídos, respectivamente, três e treze anos após a morte do bispo (†1967), representam a imagem de alguém com mais de cinquenta anos, possivelmente sexagenário ou septuagenário. Ao contrário das representações da maioria dos memorialistas, que petrificaram a imagem de Dom Aureliano Matos ou do Limoeiro de Dom Aureliano Matos com base nas décadas de 1940 e 1950, a artista Márcia Maia Mendonça pintou e esculpiu o bispo com base nas imagens do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, o período que equivale, mais ou menos, ao intervalo entre a quarta e a sexta carta pastoral (1955 e 1965), podendo se estender até a sua morte (1967).

Coincidentemente, ou não, essa época equivale as memórias que Márcia Maia Mendonça guarda da infância e adolescência, quando conheceu pessoalmente o bispo.

As duas obras de arte podem ser entendidas como homenagens póstumas, por que são representações pós-morte. Mas, por outro lado, podemos compreendê-las como alusão ao trigênio (1940-1970) e ao quadragenário (1940-1980) da “sagração” de Dom Aureliano Matos como bispo da Diocese de Limoeiro do Norte (1940). As duas artes, portanto, representam os rituais de nascimento e de morte do bispo. Por mais que ele tenha nascido, enquanto pessoa, no final do século XIX (1889), ele “renasceu” (1940) e morreu (1967) como líder da Diocese de Limoeiro do Norte. Mas, o inverso também é verdadeiro, a morte antecedeu o nascimento (1967-2010), não da pessoa, mas do mito. O quadro e a estátua, portanto, fazem parte desse processo de fecundação e de gestação de uma mitologia.

Mas, uma coisa é fazer o parto de uma pessoa (1889) ou de um bispo (1940), outra coisa, totalmente diferente, é fazer o nascimento de um mito. É por isso que não existe uma data de origem, um local de parto ou uma parteira específica, o que existem são várias datas, vários locais e várias parteiras, responsáveis por essas (a)parições. A mesma observação vale para “O Limoeiro de Dom Aureliano Matos”, não existe uma data (única) da fecundação ou da gestação, é fruto de muitos orgasmos intelectuais e artísticos, que vão da década de 1960 aos dias atuais.

Uma das instituições, que serviu de maternidade para o mito de Dom Aureliano Matos e para a mitologia d’ “O Limoeiro de Dom Aureliano Matos” foi, sem sombra de dúvida, a Faculdade de Educação que, estrategicamente, ganhou seu nome. O “médico” oficial desse “parto” foi Padre Misael Alves de Sousa, o mesmo que ajudou a “parir” o Educandário Padre Anchieta (1938) e o Liceu de Artes e Ofícios (1952). Mas, uma das parteiras foi, sem dúvida, Márcia Maia Mendonça. Não é por acaso que parte das suas pinturas encontram-se na referida instituição. Mas, a FAFIDAM, como é conhecida, não serviu de “Incubadora Neonatal” apenas para o mito, ela foi responsável pelo nascimento dos outros pais e mães da mitologia, ela serviu de berço para parte dos padres, dos poetas e dos memorialistas, que estudaram ou trabalharam nesse espaço<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> A Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos é uma mistura de tradição e de modernidade, de mudanças e de permanências. Mas, independentemente das contradições, ela representa, pelo menos parcialmente, o projeto de onde veio seu nome. Em outras palavras: se o bispo ajudou a criar a Faculdade, foi exatamente ela, ou algumas pessoas dela, que ajudou a criar a memória do bispo e da cidade. Ou seja, a FAFIDAM contou com a ajuda dos padres do Projeto Diocesano e com as professoras da Escola Normal Rural para colocar em prática esse projeto. Uma parte dessas pessoas, que se sentiam (ou se sentem) herdeiras da Diocese, alimentaram a mitologia do bispo Dom Aureliano Matos e d’ “O Limoeiro de Dom Aureliano Matos”.

Maria Florinda De França, por exemplo, foi aluna e professora da Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte e da Faculdade de Educação. Nas últimas décadas do século XX e na primeira do século XXI ela se tornou integrante do Rotary Clube e da Academia Limoeirense de Letras<sup>5</sup>. Mas, algumas décadas antes (1974), ela escreveu “A Resenha Histórica da Educação em Limoeiro”, que tinha como objetivo “levar ao conhecimento dos habitantes da Princesa do Vale a sua realidade educacional”<sup>6</sup>.

O objetivo da Resenha Histórica, como ela mesma explica, era mostrar a evolução de Limoeiro do Norte no campo educacional. Mas, fica visível a intensão de associar o termo “Princesa do Vale” ao pioneirismo na área da educação, projetando, de maneira anacrônica, o título de princesa para um passado distante, criando um sentido essencialista e a-histórico, como se a cidade já estivesse pré-determinada a ser o centro educacional da região do Vale do Jaguaribe.

A “princesa” aparece como uma espécie de borboleta, que já existiria desde a concepção, dentro do ovo, transformando-se em larva e posteriormente em lagarta (século XIX), esperando a construção do seu casulo (nas primeiras décadas do século XX), até conseguir a sua beleza natural de borboleta (nas décadas de 1940 e 1950). O povoado de Limoeiro, que até o início do século XIX, não tinha sequer uma capela de barro ou escolas de 1º ou 2º grau, estaria predeterminado a se transformar em um castelo.

A “Gata Borracheira”, portanto, estaria predestinada a se transformar na “Princesa do Vale”, em uma personagem encantada que possuiria o sangue da nobreza, o corpo dos atletas e a mente das musas. Essas expressões não são nativas das fontes, a autora não fala, diretamente, em contos de fadas, ela usa uma linguagem científica. Mas, o objetivo era contar as aventuras da “Princesa”. É nesse sentido que ciência, pedagogia e mitologia se encontram, criando uma história que não é histórica, porque o roteiro já estaria escrito antes mesmo da história começar. O objetivo não era interpretar os rastros da vida para fazer a escrita, era

---

<sup>5</sup> Instituições que também serviram de “incubadoras” para o mito de Dom Aureliano Matos e a mitologia d’ “O Limoeiro de Dom Aureliano Matos”

<sup>6</sup> O que chama atenção, nesse caso, é que se trata de um projeto de pesquisa desenvolvido na mesma Faculdade que ajudou a criar o mito da cidade com mente de musa, na instituição onde foram expostos os quadros de Dom Aureliano Matos (1970) e da “Coruja” (1973), analisados anteriormente. O quadro da Coruja, que simboliza a sabedoria, foi pintado na mesma época em que Maria De França estava terminando a sua resenha histórica (1973). Não é por acaso que ela começou o texto dedicando a pesquisa aos “habitantes da Princesa do Vale”, o termo, como vimos, foi criado na década anterior, por ocasião das olimpíadas estudantis jaguaribanas. Mas, essa mitologia já foi analisada anteriormente, o interessante, agora, é perceber como o imaginário da cidade com “sangue de nobreza”, “corpo de atleta” e “mente de musa” está presente no texto de Maria De França. Como a mitologia de Dom Aureliano Matos, ou d’ “o Limoeiro de Dom Aureliano Matos” começa a ganhar contornos através da autora. FRANÇA, Maria Florinda de. Resenha Histórica da Educação em Limoeiro. Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, 1974. O texto não foi publicado. Pag.1.

encontrar o texto primordial, que já estaria escrito (por Deus) antes das pessoas ou das cidades existirem.

A “Resenha Histórica da Educação em Limoeiro” está dividida em “cinco etapas” (FRANÇA, 1974):

ETAPAS	PERÍODO	DESCRIÇÃO
<b>Primeira</b>	1880 a 1918	“escolas primárias particulares”; que aparecem de maneira sequencial e evolutiva.
<b>Segunda</b>	1919-1937	“primeiras escolas de 1º grau e outras particulares”
<b>Terceira</b>	1939-1948	“escolas de 1º e 2º grau”
<b>Quarta</b>	1953-1967	“Escola para o trabalho e outras escolas de 1º e 2º grau”
<b>Quinta</b>	1968	“Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos”

Nas duas primeiras etapas, que correspondem a quase quatro décadas, a vila e a cidade de Limoeiro aparecem como uma princesa ainda criança, engatinhando, aprendendo a andar, a falar, a ler, a escrever e a contar, desenvolvendo-se lentamente e crescendo aos poucos, entrando na adolescência. As outras três etapas correspondem ao vigor da juventude e da vida adulta, estão relacionadas com a atuação de Pe. Misael Alves de Sousa e de Franklin Gondim Chaves, que ajudaram a criar o Educandário Padre Anchieta e a Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte (1938). Mas, equivale, também, ao período de atuação do Bispo Dom Aureliano Matos (1940-1967), que ajudou a criar o Ginásio Diocesano Padre Anchieta (1942), o Patronato Santo Antônio dos Pobres (1947), o Seminário Cura D’Ars (1948), o Liceu de Artes e ofícios (1953) e a Faculdade de Educação (1968). Na última etapa percebemos a imagem de uma princesa adquirindo experiência, entrando na “terceira idade” (FRANÇA, 1974).

A maioria das etapas, como podemos perceber, estão em consonância com os mitos que foram reforçados posteriormente, não são acontecimentos “pré-mitos”, são partes importantes da própria mitologia. A autora reitera, várias vezes, o mito da “Princesa do Vale”, associando o termo a época de Dom Aureliano Matos, projetando o bispo e a “princesa” no tempo. Mas, não existia essa ideia de “princesa” na década de 1940, foi a autora que deslocou a mitologia, adequando-a ao “período áureo” da Diocese, alimentando o imaginário social em torno do bispo, catalogando as suas conquistas na área da educação, organizando os primeiros esboços de uma “epopeia” que será narrada dezenas de vezes por poetas e memorialistas nas décadas seguintes.

Através dos “miradouros” dos anos setenta ela “observa o que acredita ser as paisagens do passado” (século XIX e início do século XX), procurando as possibilidades de

futuro. De França “olhava” para as décadas anteriores pensando nas décadas posteriores. Era “hora de construir”, de aproveitar a riqueza do Vale, “para que o LIMOEIRO no Futuro”, pudesse “se colocar entre as cidades desenvolvidas” (FRANÇA, 1974, p. 1). Nessa passagem ela deixa “uma dúvida no ar”: não é desenvolvida em relação a quem? Dependendo da resposta a Princesa do Vale aparece como possibilidade de futuro, como algo que ainda está em construção. Ou seja, ela pode ter falado (sem querer) o contrário de tudo que havia dito antes.

A Princesa do Vale, fazendo uma analogia, não era adulta ou idosa nos anos sessenta ou setenta, ela estava nascendo e engatinhando naquele período. Por mais que ela tenha contado a história de uma “princesa experiente” a sua prática (enquanto pedagoga), o seu lugar social e parte da sua escrita disseram o oposto, foi ela própria (através desse e de outros textos) quem ajudou a fazer o parto da princesa<sup>7</sup>. A (a)parição de um mito, como expliquei anteriormente, é diferente da parição de uma pessoa, pode levar décadas para nascer, até hoje continua nascendo e renascendo. As máquinas de datilografar, as máquinas fotográficas e os equipamentos radiofônicos, por exemplo, registraram vários rituais de batismo. Mas, esses aparelhos não foram usados apenas para registrar a realidade, eles serviram para criar o que chamamos de real, não são apenas ferramentas de reprodução ou de representação da vida, são máquinas de produção e apresentação de sentidos.

A educadora Maria Florinda de França, assim como a pintora, escultora e pianista Márcia Maia Mendonça, conseguiu dar à luz a um modelo de formalização da existência que aparecerá, nas décadas seguintes, em várias fontes, alimentando essa mitologia. Ela fez, ainda na década de 1970, o que parte dos pesquisadores, dos poetas, dos padres, dos bispos, dos memorialistas e dos artistas fizeram nas décadas seguintes, um inventário com as contribuições da Diocese e do bispo Dom Aureliano Matos no campo da educação. Os outros escritores, que surgiram décadas depois, repetiram essas mesmas ideias com palavras ou linguagens diferentes, mudaram alguns detalhes, acrescentaram outros, mas, mantiveram o núcleo central da mitologia.

Esses autores/memorialistas/religiosos construíram (e se construíram através de) versões do passado e do futuro, são produtores de experiências e de expectativas, são “co-autores” da imaginação social da “idade de ouro” e das utopias te(le)ológicas, que se

---

<sup>7</sup> Ao invés de resgatar a história de uma realeza, ela ajudou a construir essa ideia de nobreza. Ela construiu uma maneira específica de pensar a cidade, tomando como referência o seu próprio “espaço de experiência”, que tem como base a Escola Normal, a Diocese de Limoeiro do Norte e a Faculdade de Educação.

manifestam “em qualquer domínio onde a imaginação pode, através de formas-esboços, extrair do presente, sempre provisório e instável, aquilo que ele contém de futuro”. Mas, se as utopias são “um apelo permanente” do futuro”, elas podem ser, também, “um avatar da nostalgia das origens, um desejo de encontrar de novo uma história primordial, um começo absoluto” (BACZKO, 1985).

As utopias limoeirenses se projetam em direção ao futuro e, principalmente, ao passado. Elas se baseiam em elementos de outrora, que supostamente fazem parte da infância ou da memória de seus ancestrais. Essa forma de utopia, que foi estudada por Girardet (1987), pode ser chamada de “imaginação social da idade de ouro”. Esse conceito, que se refere ao “tempo de antes”, está ligado a ideia de propriedade, à autoridade patriarcal (ideia de herança) e a simbologia da natureza (estações, lavouras, semeadura, colheitas). No caso específico de Limoeiro do Norte está relacionado à história/memória dos ancestrais, aos coronéis, aos padres, aos bispos, as escolas/internatos, as estruturas urbanas da diocese, aos rios, aos carnaubais, aos cata-ventos, aos pomares, a ideia de um paraíso natural e sagrado. Como observa Girardet (1987):

“São imagens de um passado tornado lenda, visões de um presente e de um futuro definidos em função do que foi ou do que se supõe ter sido” (...) “Alguns desses 'tempos de antes' foram efetivamente vividos antes de ter sido sonhados; sua imagem não fez mais que sofrer o habitual trabalho de inflexão, de seleção ou de transmutação, que é o da lembrança. Outros, certamente os mais numerosos, escapam a memória individual, por já não pertencer senão à da história, ou do que passa por ser a memória da história. O passado ao qual se referem nunca foi diretamente conhecido; seu poder evocador é o de um modelo, de um arquétipo, modelo e arquétipo a que a emergência fora do tempo decorrido parece por definição dar um valor suplementar de exemplaridade (...) (em oposição) a imagem de um presente sentido e descrito como de tristeza e de decadência, ergue-se o absoluto de um passado de plenitude e de luz. Resultado quase inevitável: cristalizando ao seu redor todos os impulsos, todos os poderes do sonho, a representação do 'tempo de antes' tornou-se mito. E mito no sentido mais completo do termo: ao mesmo tempo ficção, sistema de explicação e mensagem mobilizadora”

A “idade de ouro” limoeirense abarca todas estas questões, os memorialistas, os poetas e parte dos artistas se baseiam nas memórias de infância e nas histórias dos ancestrais; a mitologia dos “bons tempos” e das “belas épocas” foi construída em oposição aos temores do presente. Mas, também podemos encontrar em Limoeiro do Norte “o terceiro patamar da construção mítica: o da não-história”.

“A noção de 'antes' torna-se uma espécie de absoluto, liberto de toda dependência com relação à sucessão dos séculos e dos milênios. A visão da Idade de Ouro confunde-se irredutivelmente com a de um tempo não datado, não mensurável, não

contabilizável, do qual se sabe apenas que se situa no começo da aventura humana e que foi da inocência e da felicidade” (GIRARDÉ, 1987).

Nessa dimensão a história se transforma em contos de fada, perdendo a noção de historicidade, ganhando elementos da mitologia, explicando a história das pessoas, das paisagens, das instituições e das cidades a partir do mito de origem. Ao fazer a sua “Arqueologia do Saber” o filósofo/historiador Michel Foucault (2013) também denuncia essa mitologia que remete aos ditos e não ditos de outrora.

“Há sempre uma origem secreta – tão secreta e tão originária que dela jamais poderemos nos reapoderar inteiramente. Desta forma, seríamos fatalmente reconduzidos, através da ingenuidade das cronologias, a um ponto indefinidamente recuado, jamais presente em qualquer história” (...) A esse tema se liga um outro, segundo o qual todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito, e que esse já dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “jamais-dito”, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio do seu próprio rastro.

Essa maneira específica de ver a história “se dispõe a memorizar os monumentos do passado”, a legitimar a suposta verdade dos discursos, a trabalhar com os grandes períodos”, com “os equilíbrios estáveis e difíceis de serem rompidos”, com “as continuidades seculares”, com “as saturações lentas”, com “as grandes bases imóveis e mudas” da História. Uma parte dos pesquisadores, segundo Foucault, “identificam, descrevem e analisam estruturas”, sem jamais se perguntarem: “Estamos deixando escapar a vida, frágil e (a) fremente história”? Estamos matando as histórias e os espaços em nome das “verdades” da história e do espaço? É por isso que ele decidiu estudar as “formações discursivas”, para perceber como a dispersão dos discursos foi ordenada por uma rede de saberes e poderes, como o estudo desse ordenamento, através da escavação dos dizeres (arqueologia do saber) pode denunciar a mitologia da identidade fixa, a dependência com relação aos “já-ditos” e aos “jamais-ditos” (FOUCAULT, 2013).

Fazendo um paralelo entre as idealizações do tempo no filme “Meia Noite em Paris” e as representações espaciotemporais de Limoeiro do Norte, é possível dizer que os memorialistas, os poetas e os outros artistas também criaram caricaturas do tempo e do espaço. Eles(as) construíram (e se construíram através de) memórias e de poesias, usaram letras, tintas e sonhos para pintar o passado, o presente e o futuro (através de uma nova moldura existencial). Foi assim que surgiram, por exemplo, as fotografias dos filmes, os filmes das fotografias e as “exposições de imagens” (quadros de pintura, capas dos livros, objetos museógrafos, símbolos, animação, etc). A identidade de Limoeiro do Norte não está

dissociado 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 da segunda metade do século XX e início do século XXI.

## REFERÊNCIA CINEMATOGRAFICA

Meia Noite em Paris. Direção Woody Allen. Produção: Gravier Productions, MediaPro Pictures e Versátil Cinema Distribuidor brasileiro (Lançamento) PARIS FILMES. 2011.

## REFERÊNCIAS

BACZKO, Bronislaw. **A Imaginação Social In: Leach, Edmund ET Alii. Anthropo-Homem.** Lisboa. Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In.: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

FOUCAULT, **Arqueologia do Saber.** 8º edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FRANÇA, Maria Florinda de. **Resenha Histórica da Educação em Limoeiro.** Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, 1974. O texto não foi publicado.

GIRARDÊ, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas.** São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

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.

OLIVEIRA, Lenira; VIDAL FREITAS, Maria das Dores. **Limoeiro em Fatos e Fotos.** Fortaleza – CE: Prêmio, 1997.

PESAVENTO, S. J. **A cidade como palimpsesto. Esboços.** Esboços (UFSC), Florianópolis, v. 1, n. 11, p. 25-30, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: a questão do outro.** 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pag. 19 a 46.

VITAL, Marcise Mendonça e MENDONÇA, Francisca Maia. **A arte em dois Mundos.** Recife. EDUFRPE, 2007.