



## O Sertão Líquido de Lírio Ferreira: Trajetórias do Cinema Jovem de Pernambuco – anos 1990/2000<sup>1</sup>

Carlos Pereira Gonçalves<sup>2</sup>

Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica – PUC - SP

### Resumo

Este texto analisa os dois primeiros longas-metragens do diretor pernambucano Lírio Ferreira, *Baile perfumado* (1996) e *Árido movie* (2006), um dos expoentes do Novo Cinema Brasileiro (anos 1990 e 2000) por meio de três abordagens: o gênero *road movie* ou filme de estrada, a trilha sonora baseada na música do movimento recifense *manguebeat* e uma leitura da figura metafórica *água*. Esses enfoques têm por objetivo esclarecer sobre as noções de *identidade cultural*, *juventude* e *geração*, que estão expressas nos temas sociais e nos valores etnográficos apropriados por esses filmes, na perspectiva do entendimento da dimensão histórica do espaço no qual esse cinema é produzido. Serão tratadas, ainda, questões teóricas emergentes nos estudos das ciências sociais e da comunicação como *modernidade*, *pós-modernidade* e *globalização*.

### Palavras-chave

Cinema brasileiro; identidade cultural; juventude; modernidade; globalização.

*...Da extrema aridez à exuberância extrema...  
...Passaram um, dois, seis meses venturosos, derivados da exuberância da terra,  
até que surdamente, imperceptivelmente, num ritmo maldito, se despeguem,  
pouco a pouco, e caíam, as folhas e as flores, e a seca se desenhe outra vez...  
Euclides da Cunha, Os sertões, 1902*

*Eu apresento a página branca. Contra:  
...água onde não há seca, água onde não há sede,  
água em abundância, água em excesso, água em palavra...  
Arnaldo Antunes, Tudos, 1990*

Os personagens dos filmes de ficção de Lírio Ferreira estão sempre em trânsito: circulando entre a paisagem litorânea do Recife e o ambiente árido do sertão, o moderno e o arcaico, o popular e a cultura de massa, o regional e o planetário. *Estrada*, *música* e *água* são os elementos condutores privilegiados em suas narrativas e que trafegam pelas ambigüidades da questão da *identidade cultural* dos dias de hoje.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do VII Encontro Nacional dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

<sup>2</sup> Doutorando em Ciências Sociais pela PUC-SP, com pesquisa na área de Comunicação/Cinema, especificamente desenvolve tese sobre a identidade cultural e a filmografia brasileira contemporânea, anos 1990-2000. Mestre em Ciências Sociais, mesma instituição/ unidade, com dissertação voltada aos estudos de recepção e consumo cultural. Professor dos cursos de Propaganda e Publicidade e Rádio e Televisão da Universidade de Santo Amaro – UNISA - há sete anos.



Em 1996, Lício lança seu primeiro longa-metragem, *Baile perfumado*, realizado em co-direção com Paulo Caldas. Ambos frequentaram o curso de jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco, onde conheceram a produção dos cineastas pernambucanos que os antecederam (anos 1970), responsável pela realização de 150 filmes em formato super-8, e participaram ativamente da chamada *primavera dos curtas*, importante fase da filmografia nacional criada para este formato durante a década de 1980 e início de 1990 (NAGIB, 2002).

Dez anos depois, Ferreira consegue estreiar seu segundo longa-metragem no circuito exibidor nacional, desta vez sem dividir a autoria na direção, intitulado *Árido movie* (2006). O filme é um retrato contemporâneo da sociedade pernambucana e confirma uma tendência de o seu cinema de ficção<sup>3</sup>, já frontalmente colocado em *Baile perfumado*, em abordar temas regionais do estado de origem e, ao mesmo tempo, salientar os traços sociais *híbridos* e contraditórios dessa cultura, sobretudo decorrentes da questão da modernidade que emerge numa sociedade marcadamente tradicional:

*Tanto eu quanto o Paulo – que somos oriundos da cultura popular pernambucana, que engloba uma diversidade muito grande --, querendo ou não, acabamos influenciados por tudo isso, música, artes plásticas. Na cultura pernambucana, há uma base sólida interagindo com as coisas modernas, contemporâneas, que existem não só no Brasil, mas no mundo. Este diálogo, esse modo de cruzar o regional e o moderno resultou em Baile Perfumado, que reflete um pouco a realidade que se está vivendo hoje (NAGIB, 2002: 238).*

Este primeiro longa-metragem de Lício Ferreira retrata a vida do jovem libanês Benjamin Abrahão (Duda Mamberti), radicado no nordeste, que realizou a proeza de filmar o cangaceiro Lampião (Luís Carlos Vasconcelos) e seu bando, na década de 1930. Amigo íntimo do padre Cícero (Jofre Soares), acreditava que esse registro de imagens do temido cangaceiro pudesse mudar por completo sua situação financeira de mascate.

O filme nos leva a conhecer essa engenhosa aventura do estrangeiro de origem libanesa desde a fase preparatória no Recife, onde Abrahão consegue dinheiro emprestado para a compra da câmera de filmagem, e também por intermédio de seu percurso itinerante pelos difíceis caminhos do sertão nordestino, incluindo contatos diretos com a rede de

---

<sup>3</sup> Em 2007, Lício Ferreira lançou no mercado seu terceiro longa-metragem, o documentário *Cartola – música para os olhos*, que tem co-direção de Hilton Lacerda.



poder dos coronéis da região, até localizar e convencer o famoso cangaceiro de seu projeto.

*Baile perfumado* intercala cenas reais, estas feitas originalmente em preto-e-branco, à parte ficcional, em que são definidas características marcantes do cotidiano do bando de cangaceiros de Lampião; uma visão de extremos: o cuidado destes com as vestimentas, que se aproxima do requinte, por exemplo, ou, num outro plano, as atitudes de cruel violência com as suas vítimas ou com os seus adversários. Ao término, vemos que o sonho de Abrahão é frustrado de sua glória, pois o filme tem sua exibição proibida e a apreensão decretada pela polícia e pela ditadura do governo de Getúlio Vargas durante o Estado Novo.

O segundo longa-metragem do diretor pernambucano conta a trajetória de Jonas (Guilherme Weber), o personagem principal de *Árido movie* (2006). Nascido no fictício município de Rocha, terra natal da família de seu pai (Paulo César Pereio), após a separação conjugal deste, ele vai morar com a mãe (Renata Sorrah) no Recife. No início de sua fase adulta, muda-se para São Paulo, onde trabalha atualmente como apresentador de previsões do tempo num canal de televisão.

Obrigado a voltar a Rocha por causa do assassinato do seu pai, Jonas inicia uma longa viagem de retorno às origens (paralelamente, esta situação ocorre com o cineasta Lírio Ferreira, tendo em vista os ambientes selecionados de locação<sup>4</sup>) passando pela capital pernambucana, onde reencontra sua mãe e três colegas de escola - Vera (Marina Lima), Falcão (Gustavo Falcão) e Bob (Selton Mello), e segue pelas estradas que cortam as amplas paisagens da região da caatinga, filmadas no vale do Catimbau, próximo ao município de Buíque (PE), acompanhado posteriormente pelo trio de amigos.

Lá é acolhido por sua avó, dona Carmo (Maria de Jesus Bacarelli), que está decidida a convencê-lo a vingar a morte de seu pai, lavando assim a honra da família. Depois de ter-se colocado refratário ao intento, Jonas reencontra os colegas de escola do Recife num bar à beira de estrada, e fica amigo de seu proprietário, Zé Elétrico (José Dumont), mestiço, de origem indígena e branca, que o faz conhecer pormenores da geografia,

---

<sup>4</sup> Ver BEZERRA, Júlio. Pernambuco Pop. Revista de Cinema, São Paulo, n. 64, p. 28-30, mar. 2006.



história e cultura dos arredores, numa incursão efetuada em boa parte do tempo sob efeito de drogas alucinógenas.

### **Grande Sertão: Estradas**

Como se pode apreender na trama de *Árido movie*, há características narrativas em comum ao denominado gênero cinematográfico *road movie* ou *filme de estrada*, que foi desenhado de forma contemporânea em *Sem destino* (1969), do diretor norte-americano Dennis Hoper, e que estabeleceu um diálogo intenso com a contracultura da época, tornando-se um dos filmes ícone do movimento *hippie* (HILL, 2000).

A narrativa também se notabilizou mundialmente, a partir dos anos 1970, por meio da obra do cineasta alemão Win Wenders, como pode ser percebido em *Alice nas cidades* (1974) ou num dos seus filmes mais conhecidos *Paris, Texas*, prêmio Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1984. Em ambos, a geografia física e humana dos Estados Unidos é percorrida pelo olhar estrangeiro em busca de um território familiar.

No Novo Cinema Brasileiro, anos 1990-2000, essa narrativa pode ser encontrada em filmes como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), do também pernambucano Marcelo Gomes; *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1997) e *Diários de motocicleta* (2003), os três, longas-metragens de Walter Salles (o primeiro realizado em conjunto com Daniela Thomas) e *O caminho das nuvens* (2003), de Vicente Amorim. O nordeste está na paisagem e na estrada do imaginário da maioria desses filmes e cineastas.

No gênero *road movie*<sup>5</sup>, os motivos pelas quais os protagonistas se lançam na estrada podem advir de demandas diversas, ora de ordem econômica ora de natureza pessoal como o vivenciado por Jonas em *Árido movie*. Mas o que esses filmes têm em comum é que os seus protagonistas, ao atingirem o término da jornada, estão profundamente modificados pelo aprendizado social e cultural do percurso, refletido em novos sentidos e significados que seus destinos adquirem no processo.

---

<sup>5</sup> Para conhecimento das características estilísticas e temáticas do gênero *road movie* ver, principalmente, a significativa coletânea de ensaios sobre o assunto, reunida por COHAM, Steven e HARK, Ina Rae in *The road movie book*. Nova York: Routledge, 1997.



Pode-se afirmar, na perspectiva de uma análise antropológica sobre as relações comunicativas entre as matrizes culturais tradicionais e a produção do cinema, conforme efetuou, por exemplo, Edgar Morin (1990) ao estudar os gêneros cinematográficos e as estrelas de Hollywood do seu período auge – décadas de 1940-60, ao recolher elementos de construção mitológica, que a composição do gênero *road movie* possui características modelares que se assemelham a essa narrativa tradicional.

Dentro dessa perspectiva, os gêneros fundamentam uma ponte entre o mundo arcaico e o moderno ao gerar novas mitologias, na qual a cultura de massa é uma de suas fontes privilegiadas, que se compõem e se atualizam nas diversas formas de produção artística em que são acionados – literatura, cinema e televisão. No caso do modelo *road movie* há um modo especificamente cinematográfico de construção do gênero em que imagens, sons, canções e texto se alinham para efetividade de sua expressão estética e social, bem como evocação das narrativas milenares de viagem.

Nos filmes de estrada, o herói ou anti-herói se lança numa trajetória de caminhos incertos, acolhido por um destino inexplicável, apesar de certa explicitação dos acontecimentos cruciais vivenciados ao longo do percurso, criando assim uma fabulação de jogo oscilante entre a razão e o imponderável. Uma narrativa que pode ser comparada a um rito de passagem, herdeira da tradição das histórias de iniciação, ressoando remotamente à *Odisséia* de Homero.

Combina, ao mesmo tempo, esse caráter mítico das narrativas de viagem, o que essa revela ao herói sobre si mesmo e do lugar onde transcorre a jornada, com os valores da *cultura de mobilidade individual* dos tempos atuais, acarretada pelo intenso desenvolvimento dos meios de transporte, e sob o contexto social do capitalismo tardio ou, mais recentemente, do chamado período de *globalização*, sua conexão histórica.

Desse modo, como afirma Sílvia Borelli (1996:183) numa mesma linha teórica de perspectiva metodológica interdisciplinar sobre o entendimento das *narratividades ficcionais*, que os gêneros podem ser analisados tanto como “estratégias de comunicabilidade” quanto “fato cultural e modelos, articulados às dimensões históricas do espaço em que são produzidos e apropriados”.



## A Música Pop Pernambucana *Manguebeat*

Resgatando outros elementos de análise etnográfica dos filmes pesquisados, pode-se verificar que tanto em *Baile perfumado* (1996) como em *Árido movie* (2006), a música elaborada pela geração pernambucana conhecida como *manguebeat*, durante os anos 1990, e cujo componente mais eloqüente foi o cantor e compositor Chico Science, é fundamental para o entendimento do universo cultural, social e *geracional* em que se cria o imaginário fílmico de Lírio Ferreira.

O *manguebeat* é um movimento musical surgido no Recife, no início da década de 1990, e se tornou referência nacional para música jovem feita a partir de então com uma concepção de hibridismo de elementos regionais característicos de Pernambuco com gêneros marcadamente internacionais como rock, pop e eletrônico, numa proposta de “fusão seletiva” de aspectos constituintes da tradição e da modernidade musical.

O sucesso em termos de reconhecimento da crítica especializada e de certa medida na formação de público de grupos como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. extrapolou a cena musical e repercutiu em outras esferas da produção artística e cultural da cidade em que vivia então o cineasta:

[...] *As pessoas que moravam em Recife estavam sentindo uma necessidade muito grande de renovar a cultura da cidade. Quando surgiu o manguebeat, elas abraçaram a nossa causa. A gente ganhou amigos. Os produtores de vídeo, o pessoal da fotografia, das artes plásticas, do teatro foram aceitando a idéia, trabalhando conosco, e isto permitiu que o movimento estourasse fora da cidade* (Depoimento de Chico Science ao jornal *Folha de S. Paulo*, 1996, apud TELES, 2000, p.329).

O movimento possui um manifesto escrito por Fred 4, cantor, compositor e líder do grupo Mundo Livre, cuja publicação foi registrada no encarte do primeiro trabalho de Chico Science de 1993, *Da lama ao caos*. O autor apresenta o movimento como um conjunto de idéias ou uma cooperativa cultural que propunha levar *a cultura de Pernambuco para o mundo*. Justifica o uso do nome mangue como metáfora do ecossistema, considerado um dos mais ricos do planeta em termos de número de espécie e, por extensão, a contemplar um caráter múltiplo de organização.



A trilha sonora de *Baile perfumado* (1996) foi feita totalmente com integrantes da formação *manguebeat* como Chico Science, Fred 4, Siba, Lúcio Maia e Paulo Rafael, no auge desse movimento. O segundo longa-metragem de Ferreira, *Árido movie* (2006), teve nas mãos do cantor e compositor Otto a responsabilidade da criação musical do filme, ex-integrante dos dois grupos, que são os mais significativos do movimento, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A.

Essa trama de relações sociais que se estabelece entre música e cinema da análise dos filmes de Lúcio Ferreira tende a refletir tanto referências regionais como o debate crítico e de anseios específicos de caráter *geracional*, de formação de grupo (Williams, 1980), dos produtores culturais da cidade do Recife na década de 1990, cujo movimento *manguebeat* é sua expressão coletiva mais conhecida, traz também um perceptível tema onipresente: *a identidade cultural*.

Aqui é necessário resgatar algumas das importantes abordagens teóricas sobre o tema que, a meu ver, dizem respeito a um conceito-chave para a compreensão das sociedades contemporâneas. E, para discutir este, *a identidade cultural*, não se pode deixar de mencionar de partida o emergente desenvolvimento do sistema econômico, social e cultural de alcance planetário comumente denominado de *globalização*, que se consolida nas últimas décadas do século XX e início do novo milênio, e que posiciona o referido conceito em novas concepções, bem como estabelece uma continuidade de características já delineadas no período anterior.

Stuart Hall (2000) argumenta que a modernidade tardia da segunda metade do século XX acelerou a formação de novas identidades, criadas com base em mudanças estruturais profundas nas sociedades contemporâneas. O sistema de representação cultural chamado identidade nacional está em crise, num mundo em que a *cultura transnacional* conquista um espaço que se pretende hegemônico, amparado pela força da nova economia de trocas amplamente mundiais.

Este importante teórico dos Estudos Culturais Ingleses afirma que as diversas transformações em andamento estabelecem um novo tipo de sujeito e identidade: o *sujeito pós-moderno*, definido sem uma *identidade fixa, essencial ou permanente*. Há



um duplo movimento de deslocamento na noção de indivíduo: *de si mesmo* e *do lugar de pertença* no mundo social e cultural (HALL, 2000: 12-13).

Octávio Ianni (1992) propõe a tese de que o mundo assiste à formação da sociedade global, atingindo diretamente a autonomia das sociedades nacionais. Mas esse mundo onde as nações ricas e poderosas incutem suas características e impõem seus interesses políticos e econômicos transforma-se de maneira contraditória e complexa, articulando ao mesmo tempo processos de homogeneização e diversificação, integração e descentralização.

Nota-se que há uma tendência do mundo contemporâneo na separação entre soberania nacional e territorialidade, potencializada também pelo expressivo aumento dos fluxos migratórios transnacionais ao longo do século XX. São agrupamentos que tentam manter elos de identidade com a cultura de origem, pois ainda se constituem de *comunidades imaginadas*, conforme conceito de Benedict Anderson (1989) sobre nação:

*Ela é “imaginada” porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão...*  
(ANDERSON, 1989:14)

Assim sendo, pode-se dizer que a *identidade cultural* nos dias de hoje torna-se muito mais pluralizada, fragmentada e deslocada de um núcleo duro de identificação, este sintetizado no sistema de representação da identidade nacional – a noção moderna de nação, porém, sem que haja necessariamente a extinção da hegemonia desta. Esse novo modo de identificação abarca, de forma sincrônica e conflitante, valores e representações culturais tanto de ordem coletiva tradicional: étnica, lingüística, religiosa e de classe, como de grupos e de movimentos sociais de constituição mais recente: feminismo, ecologia, culturas jovens etc.

Desse conjunto de mediações sociais de identidades engendradas contemporaneamente, desejo refletir a seguir sobre *culturas jovens*, pois essa abordagem certamente nos ajuda a entender o universo social mais específico dos filmes de Lírio Ferreira e que dizem respeito diretamente às formas e formações culturais discutidos anteriormente: o gênero *road movie* ou filme de estrada e o movimento musical *manguebeat*.



Morin (1990) afirma que os grandes temas de identificação da cultura de massa são o amor, a felicidade, os valores privados e o individualismo, e que estes são vivenciados de forma mais intensa na *juventude*. Nessa fase de vida, esses aspectos da cultura são apropriados com uma identificação variante entre o ceticismo e sua afirmação mais intensa. Idade de *rebeldia*, de potente vontade de transformar a linha da existência traçada pela ordem de classe, da tradição, da família.

Ainda segundo o autor, o tema da *juventude* está relacionado à chamada fase de *adolescência* e “esta surge como classe de idade na civilização do século XX” (MORIN, 1990: 153). Nas sociedades arcaicas, a passagem, os ritos de iniciação entre a infância e a idade adulta ocorrem sempre de maneira brutal, com o objetivo de delinear o contraste entre ambas. No mundo moderno, esse transcurso se torna cada vez mais *suave, elástico e fluido*. A juventude, que decorre dessa fase de adolescência e atinge parte da vida adulta, torna-se, assim, uma categoria de difícil definição e delimitação.

O cinema de *Hollywood* a partir da segunda metade do XX, desde a construção da figura ícone do jovem rebelde James Dean, ou mesmo em outras filmografias contemporâneas menos populares como o cinema da *nouvelle vague* francesa, como em *Acosado* (1959), de Jean-Luc Godard ou em *Os incompreendidos* (do mesmo ano), de François Truffaut, por exemplo, são fundamentais na disseminação do tema e dos valores de juventude.

Paralelamente, em termos temporais, o rock, por meio dos seus primeiros representantes como Elvis Presley e Chuck Berry, e todo o movimento do período de maturação do gênero ao longo dos anos 1960 e 1970 exemplificados por grupos musicais como Beatles e Rolling Stones, torna-se a música *jovem e rebelde* por excelência, condição que se mantém em boa medida até hoje.

No filme *Sem destino*, de 1969, matriz do atual modelo road movie, esses dois universos específicos de produção cultural, o rock e o cinema de temática jovem, vão se encontrar de forma visceral. Esse então novo gênero musical será executado em boa parte do filme como na seqüência em que a guitarra estridente e em alto volume de Jimi Hendrix é tocada durante o percurso de moto dos três protagonistas - Billy (Dennis Hopper), Wyatt (Peter Fonda) e George Hanson (Jack Nicholson) -, pelas estradas da

conservadora Região Sul dos Estados Unidos, em busca de liberdade, autenticidade e felicidade, de acordo com os valores da época, da contracultura, do movimento *hippie*.

### **Passagens das Águas: Diluição e Fertilidade**

Essa combinação de música e cinema que potencializa o tema *juventude* também é nitidamente percebida nos filmes de Lírio Ferreira. Em *Baile perfumado*, numas das seqüências iniciais, antes de mergulharmos no sertão e seu universo social rudimentar em que se encontra Lampião e seu bando, há uma tomada bastante impressionante de imagens aéreas e grandiosas das águas do rio São Francisco e suas falésias, contornadas ao som *manguebeat* de Chico Science e Nação Zumbi, que evidencia a guitarra e os tambores de ritmos pernambucanos.

A cena condensa imagetivamente o encontro ou conflito entre a tradição e a modernidade, a localidade e o internacionalismo, que o filme quer realçar da história real do estrangeiro de origem libanesa Benjamin Abrahão que adentra o sertão com sua câmera de filmagem em busca do famoso cangaceiro. Esse cenário torna-se metáfora de fertilidade com o registro da música *manguebeat* e as águas do São Francisco que se transformam em elementos de renovação.

O território árido transmuta-se em *sertão líquido* como denominou o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio (2003:133) ao sintetizar o filme:

*Um dos aspectos notáveis de “Baile perfumado” é o retrato que faz do sertão. Esse Lampião que se sustenta da fama e do capital acumulados anteriormente vive próximo dos rios, cercado por uma vegetação luxuriante. Seu sertão parece próspero, fértil, feliz. Como se o litoral (de onde vêm os diretores do filme) abraçasse a terra seca e a fertilizasse. Realizando, assim, sem querer, e por outros meios, a profecia do beato Sebastião, de “Deus e o diabo na terra do sol”, fazendo o sertão virar mar.*

Essa imagem construída ao longo de toda a narrativa de *Baile perfumado* de um *sertão líquido* (próspero, fértil e feliz) pode ser traduzida no sentido de uma vontade de mudança do estado das coisas e de renovação estética do cineasta e do movimento de jovens produtores culturais de Pernambuco durante a década de 1990. Mas essa imagem se distancia tanto do significado alegórico e histórico de transformação social e redenção do sebastianismo de Antônio Conselheiro, com seu registro literário no



clássico *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, a qual o personagem religioso mencionado acima faz alusão, como do discurso revolucionário de influência marxista que fundamenta o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1967), de Glauber Rocha.

Uma abordagem deslocada da visão recorrente de carências do sertão nordestino que também pode ser encontrada no segundo longa-metragem realizado por Lírio Ferreira, *Árido movie*, que apresenta uma leitura ainda mais nuançada sobre a região. Na seqüência inicial do filme temos uma longa tomada aérea da cidade litorânea do Recife, do mar para a costa, compondo um cenário simbólico de proximidade dos universos sociais de contraste a ser explorado no filme - o árido interior nordestino e o fértil litoral, numa remissão à frase comumente atribuída a Antônio Conselheiro, *o sertão iria virar praia e a praia, sertão*.

A conhecida região nordestina das secas revela-se, em *Árido movie*, uma geografia física e humana *múltipla, mítica* e repleta de *identidades contraditórias*. É um território rudimentar e de restrita mobilidade social, e, ao mesmo tempo, acolhedor e culturalmente diverso. O que se pode salientar é que há um deslocamento de um ponto de vista extremamente *flexível* sobre os papéis e práticas sociais no filme *Baile perfumado*, sobretudo no enfoque de Lampião e seu grupo de cangaceiros, para uma perspectiva mais crítica, acirrada, na abordagem política sobre a realidade social retratada no outro de longa-metragem de Lírio Ferreira.

Para aprofundar um pouco mais essa análise, torna-se necessário comentar adiante dois conceitos fundamentais para entendimento de contexto dos filmes e, por extensão, da atual sociedade brasileira, apoiando assim a explicitação da transmutação dos significados da reiterada metáfora água: *culturas híbridas* ou *hibridismo* sistematizado por Néstor García Canclini (1990), e *modernidade líquida*, discussão central dos últimos livros de Zygmunt Bauman (2001) para tratar da emergente *sociedade global*.

García Canclini discute o conceito *culturas híbridas* no livro homônimo para caracterizar as sociedades latino-americanas como tais, não somente em função da evidente abordagem à mestiçagem étnica que diz respeito às matrizes africanas, ameríndias e européias, mas também devido às condições sociais e econômicas



específicas de formação dessas nações, que engendraram uma modernização *diversa e desigual*.

Nessa parte do continente americano, a *cultura erudita* desenvolveu-se do ponto de vista da vida social de forma pouco distinta, definindo-se assim muito mais pelos seus aspectos estéticos do que da produção e apropriação de um extrato numericamente relevante, uma vez que a população letrada é absolutamente infama nessa região até meados nos século XX.

Por sua vez, a *cultura massiva* ocupa um espaço de comunicação amplo - produção, circulação e recepção, um dos principais responsáveis pela constituição das *identidades nacionais* nos países latino-americanos ao longo do século passado. Essa produção irá borrar fronteiras entre o popular e o erudito pela própria dinâmica intrínseca de *mediação* que os meios de comunicação de massa realizam em todas as esferas sociais, com o aprofundamento desse processo de *hibridismo de matrizes* especialmente com a consolidação da Indústria Cultural (pós-década de 1960), com destaque para a popularização do consumo do audiovisual televisivo.

Esse conceito desqualifica qualquer análise sobre a *identidade* da América Latina por parte de García Canclini, que seja *essencialista*, concepção esta que propõe o isolamento das tradições, mas aponta para uma perspectiva que enfatiza a leitura da diversidade de sentidos e as especificidades das transformações históricas da cultura, e essas se tornam muito mais complexas à medida que se caminha para uma *globalização da vida urbana*, com seus modos muitas vezes descontínuos e multitemporais de produção da materialidade social:

[...] Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar essa heterogeneidade, é útil a reflexão antievolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra anterior. Sua crítica aos relatos onicompreensivos sobre a história pode servir para detectar as pretensões fundamentalistas do tradicionalismo, do etnocentrismo e do nacionalismo, para entender as derivações autoritárias do liberalismo e do socialismo (GARCÍA CANCLINI, 1990: 188).

Essa provocação do autor atesta a tentativa de uma visão crítica e concomitantemente aberta aos novos tempos, tendo como foco a globalização e o entendimento das



diferentes transformações sociais que estão em curso. Porém, como esse processo é muito recente, estamos no *olho do furacão*, essa análise pendular que ora se coloca como uma abordagem afirmativa ora assume uma posição de crítica negativa, tende a apresentar um tom mais incisivo, ao ressaltar os aspectos de desigualdade e conflito que ainda definem a realidade do continente americano de colonização ibérica e que pode ser percebido nos trabalhos mais recentes de García Canclini (2003). Dada a extensão deste texto, não será possível investigar essa nova literatura do autor argentino/latino-americano, mas parte dessa nova abordagem pode ser compreendida na leitura que o sociólogo polonês/europeu Bauman faz do mesmo período histórico, com base no conceito de *modernidade líquida* a ser comentado adiante.

Ressalte-se que essa mudança de perspectiva de García Canclini, uma retomada do discurso político de caráter contundente sobre a realidade latino-americana, sob o processo em curso da globalização, da produção acadêmica dos anos 1980/90 aos anos 2000, também é observada nos filmes de Lírio Ferreira, com ênfase deste às diferenças sociais que persistem, especialmente, no nordeste brasileiro. Nesse sentido, podemos notar uma transição na significação da reiterada figura metafórica *água* que está presente nos dois filmes e que acompanha a crítica do cineasta ao seu território de origem e aos tempos atuais: da materialidade visual de fertilidade, excesso e fluidez (*Baile perfumado*, 1996) para as imagens de essencialidade, transformação e poder (*Árido Movie*, 2006).

Zygmunt Bauman (2001) faz uma ampla análise da contemporaneidade, que para muitos autores é denominada pós-modernidade, caracterizada pela marcante fragmentação da vida social, com sua proposta do termo-conceito *modernidade líquida*. Vislumbra assim uma radical mudança do *estado das coisas*, entre a primeira modernidade, a consolidação do capitalismo industrial até meados do século XX, e o recente período histórico, também chamado de globalização, em que a riqueza se alavanca principalmente por meio do terceiro setor econômico, na profusão da base tecnológica e numa cadeia mundial produtiva plenamente descentralizada. E, para tanto, utiliza-se de expressões metafóricas contrastantes, que definem essas duas modernidades: do *sólido e pesado* para o *leve e líquido*.



Na *modernidade líquida*, o tempo tende ao veloz, instantâneo e descontínuo e o espaço ao extraterritorial, à virtualidade, ao não-lugar. Mas como ficam as comunidades contemporâneas, os laços afetivos comuns e os costumes compartilhados (a condição de pertença social), nesse cenário que esgarça tradições e a *história coletiva*? Bauman dirá que

*[...] em termos sociológicos, o comunitarismo é uma reação esperável à acelerada “liquefação” da vida moderna, uma reação antes e acima de tudo ao aspecto da vida sentido como a mais aborrecida e incômoda entre suas numerosas conseqüências penosas – o crescente desequilíbrio entre a liberdade e as garantias individuais (BAUMAN, 2001: 195).*

Nessa concepção, a *identidade cultural* ganha um aspecto fortemente político, pois sinaliza para a revisão de caminhos adotados na *modernidade líquida*, na qual a prioridade exclusivista pela *liberdade* e o progresso econômico propagados por certo liberalismo corrente distancia-se de outras duas prerrogativas fundamentais das revoluções e dos movimentos de emancipação gerados na *modernidade sólida*: a *igualdade* e a *fraternidade*. A ideologia da globalização escamoteia assim tanto as diferenças sociais de classe como as relações desiguais de poder e riqueza entre nações ao oferecer uma falsa liberdade sem fronteiras e limites. Por isso, a importância da produção cultural quando ela volta a abrigar as diferenças que as tradições fundamentam contra a extinção dos valores humanistas e da estética de padronização dominante.

Esta difícil equação entre as tradições e a modernidade global talvez encontre no continente latino-americano exemplo de uma possível superação de parte dessa condição de diluição/liquidez quando afirma sua identidade coletiva desde sua formação por meio do *hibridismo cultural* – a identidade com base na pluralidade social. Como na filmografia de Lírio Ferreira, tanto as referências da história e das matrizes populares do seu território de origem – Recife/Pernambuco como a música e o cinema jovem internacional, expressam uma pertença a valores sociais e culturais heterogêneos, convergindo assim conflitos e encontros do local, do nacional e do mundial, uma articulação complexa de tradições e modernidades, e que potencializa uma visão crítica sobre os dilemas da cultura contemporânea.



## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEZERRA, Júlio. Pernambuco Pop. *Revista de Cinema*, São Paulo, n. 64, p. 28-30, mar. 2006.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996.
- COHAM, Steven e HARK, Ina Rae. In: *The road movie book*. Nova York: Routledge, 1997.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HILL, Lee, *Sem destino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- IANNI, Octávio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- STUART HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- TELLES, José. *Do frevo ao maguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1980.