

Entre mangues e condomínios: as estruturas de sentimentos do cinema contemporâneo de Pernambuco*

MÁRCIA MALCHER**

Marcadamente presente na obra de Raymond Williams, é notável a coerência da categoria *estrutura de sentimento* com a sua teoria mais ampla, baseada na defesa da associação fundamental entre *Cultura e sociedade*, entre o material e o sensível. A própria semântica do termo expressa isso. Nela, *sentimentos*, que se referem a uma dada consciência prática ou “pensamento tal como sentido e sentimento tal como pensado”, são definidos como uma “estrutura” composta por relações internas específicas “ao mesmo tempo engrenadas e em tensão” (Williams, 1979, p.134). Isso significa que o conceito deve ser empregado para analisar processos, com frequência ainda considerados privados e não reconhecidos como sociais, em um período ou geração determinada a partir dos seus dinamismos históricos e aberturas à agência dos sujeitos sentir-pensantes. Tanto por isso Williams designa *estrutura de sentimento* como uma hipótese cultural “derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações” (Williams, 1979, p.135), o que permite, a nosso ver, empregá-la para pensar um amplo espectro de experiências sociais de um tipo presente, desde formações culturais, intelectuais

* Este artigo é um momento integrante adaptado do desenvolvimento de minha tese de doutorado: Santos, Márcia Vanessa Malcher dos. *O cinema contemporâneo de Pernambuco*. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. Link permanente: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-29102019-174428/pt-br.php>>.

** Professora do Departamento de Fundamentos da Educação (DFE) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCH) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: marciamalcher9@gmail.com

e políticas até instituições sociais mais amplas como a memória (Cf. Williams, 1989, p.399). Essa dinamicidade e abertura às diferentes soluções das quais dependem as análises específicas talvez explique por que Williams evitou defini-las de maneira acabada.

Mas, é claro, não basta compreendê-las como um método de reconhecimento da variabilidade dos processos desconsiderando o seu conteúdo marxista, afinal, embora seja “verdadeiro que qualquer sociedade é um todo complexo [...], é também verdade que toda sociedade tem uma organização e uma estrutura específicas”, as quais se relacionam diretamente “a certas intenções sociais [...] que em toda a nossa experiência têm sido do domínio de uma determinada classe” (Williams, 2005, p.215). Nesse sentido, para ser capaz de mapear as diferentes estruturas de sentimento é necessário partir da totalidade do processo social, reconhecendo, primeiramente, a hegemonia que exerce controle direto sobre as pessoas e satura seus hábitos e crenças beneficiando a classe dominante, mas também contra a qual, ainda que fortemente pressionadas em diferentes níveis e em constante contradição, formam-se elaborações e práticas contra-hegemônicas.

Desse modo, o método analítico williamsiano possibilita identificar as estruturas de sentimento presentes nas diferentes classes sociais, esclarecer suas “características emergentes, mediadoras e dominantes”¹ e também detectar em que medida elas podem estar relacionadas à ascensão de uma dada classe ou em contradição, quebra, mutação no interior de uma mesma classe. Na análise do círculo de Bloomsbury, por exemplo, Williams conclui que a “consciência social” dos seus membros era “uma revolta contra a classe, mas para a classe” (Williams, 2011, p.216), identificando-os como uma fração destacada da classe dominante inglesa cujas práticas moviam-se no sentido de reformá-la e não contestá-la efetivamente. Assim, é possível perceber que para apontar os significados sociais *implícitos* e alcançar o *fundo* do conceito, *estrutura de sentimento* pressupõe que se assuma o horizonte da classe trabalhadora desde a perspectiva marxista de transformação social.

Williams utilizou a categoria principalmente para analisar o significado das práticas de grupos artísticos, casos em que ela é especialmente produtiva dada a especificidade das formações culturais, fortemente marcadas por organizações relativamente informais. Ao abordar esse tipo de configuração, deve-se atentar para um aspecto fundamental: Williams se refere às práticas, tanto do universo *formal* das obras – o que demanda conhecimentos estéticos específicos – quanto às *extraestéticas*, que podem abarcar um número expressivo de variáveis a depender do grupo estudado, por exemplo, trajetória social, regime das filiações políticas, configurações de afinidade, formação educacional/profissional, instituciona-

1 Tradução nossa do original “*emergent, connecting, and dominant characteristics*” (Williams, 1977, p.132).

lizações específicas, posicionamentos declarados e não declarados, dinâmicas econômicas e históricas relacionadas etc.

Acredita-se que essa característica somada ao compromisso de classe, além de uma correlação irreduzível entre ética e estética, também confere à *estrutura de sentimento* uma efetiva dialética entre *diagnóstico* e *crítica*. Por conta disso, ao empregá-la, supõe-se fundamental considerar que uma leitura apenas crítica das práticas estéticas ou que secundarize a importância dos dados extraestéticos corre o risco de assumir conclusões precipitadas e imprecisas em torno dos sentidos implícitos; ao passo que uma leitura apenas diagnóstica das práticas extraestéticas ou que secundarize a importância das formas estéticas corre o risco de elaborar conclusões instrumentais e não alcançar o *fundo* do conceito.

Considerando esse princípio de integração, não é casual que *estrutura de sentimento* tenha sido empregada pela primeira vez em *Preface to Film* (1954). Preocupado com a qualidade dos filmes considerados por ele uma “expressão total”,² Williams propõe que a produção fílmica se volte à fértil tradição dramática, sugerindo uma convenção narrativa que não vise apenas à descrição, mas também à análise e ao comentário, ou seja, cuja voz faça parte da ação e tenha uma relação necessária com a composição fílmica na sua integralidade – fala, música, movimento e fotografia (apud Mackenzie, 2014). Aqui, tendo como base pesquisa prévia (Santos, 2019), também se pretende abordar o cinema. Diferentemente de *Os romances industriais* (Williams, 2001), no qual a estrutura de sentimentos de uma geração de escritores do século XIX é apresentada por meio de seis obras, analisaremos duas gerações da cena de cinema recente de Pernambuco (1996-2016) seguindo trilha semelhante à do ensaio sobre o círculo de Bloomsbury, priorizando, assim, as suas formações como grupo e fração.

Formação

A experiência vivida por Lírío Ferreira, Paulo Caldas, Adelina Pontual, Hilton Lacerda, Cláudio Assis e Marcelo Gomes, que culminou no lançamento de *Baile perfumado* (Lírío Ferreira; Paulo Caldas) em 1996, primeiro longa-metragem de Pernambuco após duas décadas, germinou a cena cinematográfica que adquiriu prestígio e legitimação desde então. Esse grupo começou a realizar filmes nos anos 1990, sendo responsável por consolidar as bases encontradas pela segunda geração, que passou a se organizar a partir dos anos 2000 e cujos principais integrantes foram Marcelo Pedroso, Daniel Bandeira, Juliano Dornelles e Gabriel Mascaro, Leonardo Lacca, Tião, Marcelo Lordello, Camilo Cavalcante e Kleber

2 “[...] qualquer filme é uma dramatização total, não apenas no sentido de que é inseparável da obra que está sendo dramatizada (como, essencialmente, a meu ver, o melhor drama deve ser inseparável), mas também no sentido de que cada elemento em sua dramatização está, ou é capaz de estar, sob o controle direto da concepção original [...] o fato de um filme ser uma dramatização acabada – gravada e final – talvez seja o fator mais importante” (Williams apud Mackenzie, 2014, p.611, tradução nossa).

Mendonça Filho. Nesses dois últimos são perceptíveis traços bastante singulares e aspectos intermediários: Kleber foi centralmente participante da geração mais jovem, ao passo que Camilo esteve mais próximo dos valores do grupo pioneiro.

No geral, as declarações em torno do pertencimento afetivo a Recife ou ao Nordeste, da diversidade estilística, do pacto de discordância em relação ao cinema hegemônico e da amizade declarada como elo da paixão compartilhada pelo cinema compõem as concepções características de como ambos os grupos são reconhecidos e também da forma como nomeiam a si mesmos. Apesar dessas representações manifestas, prevalece a ênfase na afinidade subjetiva como o único ponto de convergência dos seus membros. De fato, a amizade foi fundamental para atar os laços dos dois grupos em suas fases iniciais e continuou a ser vivida ativamente, acompanhando-os à medida que as suas configurações de trabalho foram se modificando. Mas, como afirma Williams (2011, p.203), é preciso buscar o significado social e cultural de formações desse tipo, que se iniciam e se desenvolvem como “um grupo de amigos”, perguntando quais ideias e atividades conformaram essa amizade, sedimentaram as suas bases e a distinguiram de outros grupos.

Ao lançar essas questões ao cinema de Pernambuco, chegou-se a uma multiplicidade formativa muito rica e complexa. As duas gerações se ligam a uma longa série histórica de convenções passadas e presentes vindas tanto do campo cultural nacional, em específico do cinema do eixo Rio-São Paulo (historicamente dominante em termos econômicos e simbólicos), como do campo cultural e intelectual pernambucano, especialmente das dinâmicas da própria cinematografia do Estado desde os anos 1920, em relação às quais se posicionaram, aderindo, negando, assimilando e sublimando múltiplos elementos e formas. Além disso, as amizades, suas motivações e as *oportunidades* encontradas por seus respectivos membros (ou a falta delas) foram firmadas em contextos específicos da política nacional mais ampla, do campo do cinema brasileiro e das políticas públicas estaduais voltadas à cultura. Por mais que não seja possível descrever essas cadeias extremamente relacionais, faz-se necessário aclarar alguns aspectos formativos centrais.

Embora a maioria dos membros da primeira geração tenha se conhecido por conta do ambiente universitário, as experiências para além desse espaço foram ainda mais significativas para a sua composição, especialmente aquelas compartilhadas com outra turma contemporânea a eles, a dos músicos do Movimento Manguebeat. Todos testemunharam, na Recife dos anos 1980, a convivente convivência de sérias mazelas sociais com as promessas de uma modernização acelerada, as quais também chegavam por meio dos signos da chamada globalização e daqueles da Indústria Cultural já consolidada no país. Assim, frustrações e desânimos diante do quadro de miséria e exploração social foram acompanhados da empolgação com o punk, a tecnologia, os cliques da MTV, a cultura pop, o reggae, a ficção científica, os experimentos de Arrigo Barnabé, os filmes “fora do circuito” etc. Não à toa a mistura das alfaias com a guitarra proposta por Chico Science, principal idealiza-

dor do Mangubeat, ter sido ritmada pela crítica política e desenvoltura rebelde. Disposições essas também presentes no grupo do cinema, cujos valores vividos e compartilhados foram formados em muitas conversas nos bares de Recife, nas sessões cineclubistas, nas trocas de conhecimento e afeto, nos encontros amorosos e nas reuniões do Vanretrô,³ que também rendiam passeios para a praia de Gaibu – onde nadavam pelados.

Mas, apesar da injeção de ânimo vinda da cena musical, diante do cenário de paralisação das políticas voltadas ao cinema nacional no governo Collor, o sinal estava fechado para eles. Muitos saíram de Recife em busca de formação ou colocação profissional retornando apenas quando o roteiro de *Baile perfumado* foi contemplado pelo edital *Prêmio Regaste do Cinema Brasileiro* que distribuiu os recursos da extinta Embrafilme. O filme, que conta a história de Benjamin Abrahão, o libanês que gravou as únicas imagens de Lampião e seu bando nos anos 1930, materializou as vontades, paixões e disposições dessa talentosa geração. Como Abrahão, o grupo também se aventurou no desafio de provar que era possível realizar um cinema de alcance nacional em Pernambuco:

Estava todo mundo aprendendo, apesar da gente já ter feito os curtas [...]. Então, foi um aprendizado, muita loucura. Muito quebra-cabeça. Muita briga. Muita confusão mesmo. Mas também muito amor. Era briga, mas daqui a pouco estava todo mundo junto. [...] A gente realmente, com toda a loucura, a gente conseguiu fazer uma coisa maravilhosa. (Adelina Pontual apud Santos, 2019, p.111)

Ainda que não isenta de contradições, foi esse tipo de relação que concretizou a chamada “brodagem”, uma “lógica de associação” de trabalho que abarca toda a cena de cinema de Pernambuco e se ampara em princípios de oposição ao modelo do cinema industrial. Trata-se de um modo de fazer colaborativo no qual um ajuda e deseja ver realizado o filme do outro. É perpassada pelo afeto e vai além dos motivos exclusivamente profissionais. Se a primeira geração a viveu intensamente no início da carreira e depois passou a lhe conferir um sentido mais profissional, a segunda a experimentou de forma mais radical e continuada, buscando preservar o seu intuito inicial em diferentes intensidades, inclusive revezando a participação nos editais, caso da Trincheira Filmes (cf. Santos, 2019, p.200). Talvez a nova configuração do mercado cinematográfico a partir de 2002 – mais consolidado em termos regulatórios institucionais e em recursos disponíveis – tenha contribuído com a disposição dos mais jovens para realizar filmes de maior liberdade estética. Tanto por isso, essa geração desenvolveu a carreira centrada nos circuitos independentes de lançamento e divulgação no Brasil e no exterior, especialmente nos festivais.

3 Ou Vanguarda Retrógrada, grupo que reunia dez estudantes da UFPe interessados por cinema, entre eles Adelina, Cláudio e Lírio.

Essa geração, para a qual a experiência universitária também foi decisiva, ainda que não tenha tido que fundar a própria existência como fizeram os pioneiros, também precisou provar a si mesma. Em grande medida igualmente autodidata, buscou informações para as produções, então facilitadas pelo digital, em fóruns especializados da internet, em uma cinefilia ativa e em cursos de formação esporádicos – um importante deles, o *Olhar crítico*, foi ministrado por Kleber Mendonça, ocasião em que este último se aproximou dos mais jovens. Tudo foi permeado por muitos encontros e debates sobre cinema regados por outro amor compartilhado, o café. Por isso, o *Café Castigliani*, aberto em 2007 por Leonardo Lacca, tornou-se um importante espaço de encontro para as pessoas da cena especialmente vinculadas a essa geração, cujos valores foram emblematicamente traduzidos em *Amigos de risco* (Daniel Bandeira, 2007), primeiro longa do grupo que também reuniu a maioria dos seus membros na equipe. O enredo conta a história do reencontro e acerto de contas entre os amigos Nelsão, Benito e Joca durante uma madrugada e várias desventuras. Filmado com uma verba de curta-metragem, o longa não deixou de expressar as dificuldades e o sentimento de desafio partilhado por eles da busca em conseguir viver exclusivamente da atividade cinematográfica.

Iniciada a carreira, os dois grupos continuaram a exercitar o seu próprio modelo de *brodagem*, sempre mantendo a assinatura individual nos filmes lançados e cuidando para preservar a autoralidade na representação de si. Não é surpresa, portanto, que tenham se recusado a assumir um manifesto ou designação comum que pudesse se tornar um elemento restritivo dos valores democráticos expressos na defesa da liberdade de estilo. São mesmo extremamente ricas e variadas as opções estéticas assumidas por cada um dos membros das duas gerações. No caso da primeira, por exemplo, a fotografia naturalista e a força das personagens de *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003) contrastam largamente com o ritmo ao rés do chão do encontro do sertanejo com o alemão em *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005) o qual, por sua vez, distancia-se das cores e da paisagem alucinógena de *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006). Já na segunda são notáveis as diferenças entre, a título de exemplo, as alegorias de *Animal político* (Tião, 2016), que conta a história de uma vaca em crise existencial, o dia a dia de diferentes trabalhadoras domésticas a partir do olhar dos padrões adolescentes de *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) e a interpretação singular do cinema de gênero de *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012).

Frações

Com toda certeza, os dois grupos tiveram em vista a efetivação de um ideal moderno de cidadania em que pobres e subalternos pudessem se tornar cidadãos portadores de direitos concretos e não meramente formais. Daí os valores democráticos das suas práticas – acompanhadas da crítica às desigualdades e injustiças, à hipocrisia, ao militarismo, ao conservadorismo, ao autoritarismo, à discriminação, às iniquidades e aos abusos de poder – como possibilidade e prova da possibilidade

de realizar filmes em condições econômicas e sociais adversas. Mas embora essa consciência social e política seja um traço comum, ainda é preciso se ater à forma específica como ela se manifesta nas duas gerações.

É emblemática a associação do destino de Lampião ao de Benjamin Abrahão em *Baile perfumado* (ambos assassinados), tanto quanto é emblemático o final do filme que termina com a chegada do libanês ao país afirmando para o espectador: “os inquietos vão mudar o mundo”. Isso porque tanto Abrahão quanto a personagem de Lampião, que, apesar de gostar de uísque, usar perfume francês e firmar pactos com alguns coronéis da região, continua a sintetizar a genuína revolta das classes populares, representam a estrutura de sentimentos da primeira geração, que, ao buscar estabelecer os meios para se fazer cinema profissional em Pernambuco, tentando conciliar rebeldia estética e comunicação, institucionalização e liberdade, continuou ligada às convicções de origem, preservando a solidariedade com as classes subalternas às quais se sentia intimamente atrelada. Isso se deveu em parte ao fato de que tiveram de superar o improvável (material e subjetivamente), já que não dispunham de capital social, cultural e econômico para se tornarem cineastas; e em parte porque, como jovens vindos ou vinculados a frações inferiores da classe média, conviveram de perto com as agruras dos desvalidos. Essa alteridade, todavia, foi de um tipo específico, pautado na cautela dessa geração em representar o “outro”, ao evitar a complacência paternalista e ao problematizar a troca, a relação. Daí os muitos encontros e jornadas compartilhados entre personagens de universos sociais distintos nos seus filmes.

Sem dúvida, essa pulsação reverbera os princípios formativos partilhados com a turma do Manguabeat, de buscar mostrar o oculto da cidade; por isso são as vielas e becos sem asfalto, as feiras populares, o sertão, o interior, as habitações populares e os bairros periféricos, frequentados pela população pobre e marginal, os principais espaços da cinematografia da maior parte das produções. É nesses termos que, implicitamente, a estrutura de sentimentos dessa geração moveu-se pelo princípio da *denúncia*, procurando “ir ao encontro do outro” de modo a enfatizar a igualdade apesar das diferenças. Tratou-se de profissionais em ascensão, vindos na sua maioria de setores relativamente subalternizados da classe média baixa e intermediária, que passaram a compor uma parte específica da *intelligentsia* brasileira, a qual se contrapôs (e sabia disso) à hegemonia dominante também presente e reproduzida pelas ideias e instituições de sua própria classe em geral, tentando trazer às claras as desigualdades latentes. Mas ainda assim se nota a absorção do conflito tanto na ênfase do encontro de sentido humanista, como na tendência de filmar o “outro” de forma isolada, em um universo apartado, quase autônomo (e muitas vezes apenas regressivo). Ao se voltarem para as *consequências*, na maioria das vezes, percebe-se que as suas práticas materializaram as formas conservadoras de dominação e exploração sem atribuir responsabilidades, de modo que o tom genérico de uma mudança moral termina por ser enfatizado, corrobora-

rando assim com a percepção da pobreza como um dado da natureza, da fatalidade ou mesmo da perversidade humana.

Já a segunda geração, que passou a acessar o cinema mundial com a rapidez trazida pela internet, foi marcada sobretudo pela experiência urbana, como jovens que viveram intensamente a sociabilidade de condomínio em um Nordeste cuja economia ganhou impulso a partir dos anos 2000. Fato que, se, por um lado, ajudou a amenizar os efeitos da miséria extrema via políticas públicas, por outro, expandiu os ganhos das elites locais que passaram a construir e habitar os arranha-céus e condomínios-fortalezas de Recife. A percepção e vivência da segregação urbana e social proveniente dessa experiência demarcaram os sentidos, os afetos e as convicções do grupo composto por membros vindos de setores intermediários e elevados da classe média recifense, cujos pais, na maioria das vezes, possuíam formação universitária e uma situação financeira relativamente estável. Essa geração também correu riscos ao optar por realizar filmes mais experimentais e ao inverter a intenção da geração anterior, pois, em vez de buscar o “outro”, passou a narrar a si mesma, a própria classe, em um contexto de maior disponibilidade de editais públicos e recursos, mas também de elevada competitividade no mercado cinematográfico brasileiro – agora altamente controlado pelas distribuidoras e exibidores estrangeiros, pela lógica multiplex dos cinemas de shopping e pelos *blockbusters* nacionais da Globo Filmes. É exemplar da estrutura de sentimento dessa geração a abertura de *O som ao redor*, citação de uma famosa cena de *O iluminado* (Kubrick, 1980) em que a câmera acompanha uma menina de patins entre os pilares da garagem de um prédio até que ela chegue à quadra onde babás uniformizadas vigiam a brincadeira das crianças numa composição muito semelhante ao banho de sol de detentos nas prisões.

No entanto, os seus membros não falaram meramente de “si mesmos”, mas “a partir de si”, ou seja, ao mesmo tempo que assumiram a postura de problematizar os hábitos e rotinas da própria classe, criticando especialmente as frações que aderem aos valores da casa-grande na ilusão de ascensão social, também enfatizaram os espaços de contato e tensão abertos entre as diferentes classes. Implicitamente, a estrutura de sentimentos do grupo, informada centralmente pela *negação* de um modo de vida privatizado, racionalizado, consumista, e por uma forte crítica ao mercado e às grandes corporações que destroem a memória, humanizam máquinas e desumanizam pessoas, volta-se para as *causas* das desigualdades, elucidando mais claramente o conflito e apontando para um “acerto de contas” necessário, especialmente no âmbito da própria classe. No entanto, o ponto de vista particular que refrata a tentativa de alcançar o “outro”, representando-o geralmente como coadjuvante – empregados, guardadores de automóveis, porteiros, ambulantes e seguranças, por exemplo – desde a perspectiva ou dos espaços frequentados por essa fração, não deixa de funcionar como um escape do potencial de conflito sugerido.

Contribuição

Por fim, é preciso ressaltar que a predominância das características mediadoras nas duas gerações não pode obscurecer e nem minimizar a importância dos seus traços emergentes. Isso porque se, por um lado, a amortização do conflito lhes conferiu certa aquiescência e uma função específica de aperfeiçoamento da própria classe – o que por si só é uma contribuição crucial para a construção de saídas alternativas na realidade brasileira, dado o caráter pendular da classe média e o papel decisivo que ela desempenha na legitimação da ordem no país –, por outro, é também verdade que as suas práticas, não filiadas às soluções pragmáticas de ascensão social ou aos signos da passividade correntemente atribuídos aos subalternos, parecem escapar das crenças liberais da *intelligentsia* brasileira dominante.

Decerto, a formação social específica constituída por experiências comuns desde Pernambuco, estado de forte tradição crítica à modernidade capitalista (em diferentes vertentes de pensamento) e localizado na periferia do país, contribuiu para a composição dessa mescla, da qual emergiram cenas verdadeiramente contestatórias, como as do desfecho de *O som ao redor* e de *Cinema, aspirinas e urubus*, nas quais há, respectivamente, a cobrança de uma dívida de alta relevância histórica para a classe trabalhadora brasileira, a da expropriação da terra, e a sugestão da necessidade de os de baixo seguirem seu próprio caminho (como faz Ranulpho ao dirigir o caminhão que pertencia ao alemão já sem os *slogans* e após se recusar a acompanhá-lo para a Amazônia). Nesse sentido, não se pode deixar de frisar uma última hipótese ou aposta: talvez uma nova estrutura de sentimentos, síntese das práticas dessas duas gerações, que seja capaz de conectar as consequências às causas, o encontro ao conflito, o público ao privado, possa vir a ser perigosamente explosiva na realidade brasileira.

Referências bibliográficas

- AMARELO manga. Direção de Cláudio Assis. Recife: Riofilme, 2003, fic., color.
- AMIGOS de risco. Direção de Daniel Bandeira. Recife: Símio Filmes, 2007, fic., color.
- ANIMAL político. Direção de Tião. Recife: Vitrine Filmes, 2016, fic., color.
- ÁRIDO Movie. Direção de Lírio Ferreira. Recife: Europa Filmes, MA Marcondes, 2006, fic., color.
- BAILE perfumado. Direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Recife: Riofilme e Saci Filmes, 1996, fic., color.
- CINEMA, aspirinas e urubus. Direção de Marcelo Gomes. Recife: REC, 2005, fic., color.
- DOMÉSTICA. Direção de Gabriel Mascaro. Recife: Vitrine Filmes, 2012, doc., color.
- O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Recife: Cinemascópio, 2012, fic., color.
- SANTOS, M. V. M. *O cinema contemporâneo de Pernambuco*. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH, USP, SP, 2019.
- WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, n.65, mar./maio, 2005, p.210-224.

- _____. From Preface to Film (UK, 1954). In: MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: a Critical Anthology*, 2014, p.607-613.
- _____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. O Círculo de Bloomsbury. In: _____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. Las novelas industriales. In: _____. *Cultura y sociedad. 1780-1950*. De Coleridge a Orwell. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001, p.85-102.
- _____. *Marxism and Literature*. Oxford University Press, 1977.
- _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Resumo

Este artigo analisa a estrutura de sentimentos do cinema contemporâneo de Pernambuco a partir da formação de duas gerações de diretores. O objetivo é demonstrar uma possibilidade de emprego dessa categoria que é uma importante contribuição de Raymond Williams para a crítica materialista da cultura.

Palavras-chave: estrutura de sentimento; cinema; pernambuco; geração.

Abstract

This article analyzes the structure of feelings of contemporary cinema from Pernambuco based on the formation of two generations of directors. The objective is to demonstrate a possibility of using this category that is an important contribution by Raymond Williams to the materialist critique of culture.

Keywords: structure of feeling; cinema; pernambuco; generation.