

A PERIFERIA DO CINEMA PERIFÉRICO

Thuanny Vieira Silva¹

Resumo: Como conceito operacional e metodológico, o cinema periférico tem servido para abordar questões e fenômenos muito complexos de escalas diversas. Os multicêntricos cinematográficos sugerem conseqüentemente diversas interpretações, transformações, evoluções ou posições geográficas do Cinema Periférico. Como Stephanie Dennison (2013) reitera, os países, enquanto nacionalidades filmicas, encontram-se na periferia do mercado global, que também possuem suas hegemonias internas, tais como regiões ou cidades que concentram fortemente os meios de produção, relegando a outras regiões e cidades à condição de periferia da periferia. Este trabalho tem como objetivo apresentar as variações dos conceitos de Cinema Periférico desde à sua aplicação na indústria global à periferia da periferia que resultará na análise do documentário *Raimunda – A Quebradeira de Coco*, de Marcelo Silva, produzido no Tocantins, estado que se encontra numa posição de periferia no contexto da cinematografia brasileira. A propósito do vértice produção-distribuição-exibição, e partindo do caso concreto do filme de Marcelo Silva, pretende-se ainda refletir sobre a intervenção do Estado e das suas políticas públicas na democratização do acesso à informação e à cultura.

Palavras-chave: Cinema Periférico; produção cinematográfica; Tocantins, *Raimunda, a Quebradeira*.

Contato: thucavieira@gmail.com

Apresentação

O artigo em questão propõe uma reflexão sobre o conceito de Cinema Periférico e suas variações: Cinema de Sotaque, Cinema de *Brodagem*, Cinema de Bordas e Cinema de Garagem, a partir da análise do filme *Raimunda, a Quebradeira* (2007) de Marcelo Silva, contemplado por um programa nacional o DOCTV. Para uma melhor compreensão é necessário também contextualizar o lugar, os meios de produção – editais e políticas públicas e como estes interferem na conceituação do cinema de um lugar. A metodologia deste trabalho foi construída a partir da revisão bibliográfica e análise fílmica.

Contextualizando: o lugar

Criado em 5 de outubro 1988, no mesmo ano da promulgação da Constituição Brasileira, Tocantins, o estado mais novo da federação, antigo norte de Goiás, teve

¹ Mestranda em Cinema pela Universidade da Beira Interior, com graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Tocantins – Brasil.

Silva, Thuanny Vieira. 2017. “A periferia do cinema periférico”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 11-21. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

sua primeira tentativa de emancipação ainda em 1821. Mas foi em 1960 que os processos de emancipação começaram a resultar. José Wilson Siqueira Campos liderou o movimento de emancipação chegando aos extremos, em 1985, ao fazer greve de fome, que resultou na atenção do Ministério dos Interiores a formar uma Comissão de Redivisão Territorial que consolidou a criação do Estado, conseqüentemente, Siqueira Campos se tornou o primeiro governador do Estado do Tocantins. Paralelo a esses movimentos de emancipação e principalmente de interesses políticos, os conflitos agrários, o descaso do governo de Goiás com a região Norte e a construção da rodovia BR – 153 foram os acontecimentos essenciais para a emancipação do Estado.

Atualmente com 139 municípios, Tocantins ocupa uma área total de 277 720,567 km². No Estado, segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística² em 2016, a população estimava-se em 1.532.902 habitantes, que tem como suas principais receitas a agropecuária, comércios e serviços.

Entretanto, diante da sua situação econômica, política e social do Estado, sua produção fílmica é considerável. Ao longo dos seus 28 anos, tem havido uma produção relevante de curtas e médias-metragens em vista de sua pouca idade e os seus meios de produção. Até abril de 2017 foi possível catalogar 125 filmes, sendo 90 documentários e 35 ficções, dos projetos de ficção dois são de longa-metragens; 15 produtoras audiovisuais e uma distribuidora registrada na Agência Nacional de Cinema - Ancine. A maior parte do seu parque de exibição se concentra na capital, Palmas, com 19 salas cadastradas, sendo 12 do multiplex Cinemark, 5 do Lumière e mais duas salas consideradas independente, a sala Cine Cultura de Palmas da Fundação Cultural de Palmas e o Cine Sesc do Serviço Social do Comércio do Tocantins – SESC TO. Em um Estado com 139 municípios somente mais duas cidades possuem salas de cinema, Araguaína e Gurupi ambas com três salas da rede Mobicine cada. Gurupi também conta com uma sala de cinema independente do SESC TO. Ao todo o Tocantins possui 26 salas de cinema. Já o governo de Palmas foi pioneiro em publicar editais específicos em audiovisual e com um incentivo de mais de 1 milhão de reais.

² Dados retirados do site do IBGE <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?lang=&sigla=to> Acesso em 20 de outubro de 2016.

Cinema Periférico

Stephanie Dennison (2013) compreende a cartografia cinematográfica como multicêntrica, ou seja, países que, enquanto nacionalidades filmicas, acham-se na periferia do mercado global também possuem suas hegemonias internas, tais como regiões ou cidades que concentram fortemente os meios de produção, relegando outras regiões e cidades à condição de periferia da periferia. E na deambulação dos conceitos de periferia dentro do cinema é possível detectar outras características no mesmo centro periférico ou a margem dele, sugerindo novos conceitos.

Dentre as inúmeras classificações que resistem à produção hegemônica, amalgamando os conceitos podemos fazer uso da concepção de Fernando Solanas e Octavio Gentino de “Terceiro Cinema” (Cooke 2013, 14), termo aplicado a partir da década de 60, no intuito de seguir uma concepção libertária tanto geográfica, como político social e cultural dos cânones ocidentais se referindo ao cinema realizado pelos países não desenvolvidos, os ditos países de terceiro mundo e que são feitos em contraposição à estética do cinema que é produzido em Hollywood ou na Europa, países já legitimados como primeiro ou segundo mundo, com uma proposta de retratar o marginalizado. Ou ainda, utilizar a abordagem otimista de Lúcia Nagib de “Cinema Mundial”, definindo-o como um “fenômeno policêntrico com picos de criação em diferentes locais e períodos” (Cooke 2013, 18). Nessa corrente, a autora rejeita as noções de uni centrismo e coloca o cinema feito em qualquer parte do mundo em condições de igualdade, incluindo o filme que é produzido em Hollywood, ao contrário do Terceiro Cinema que se opõe a estética e aos modos de produção dele.

Seguindo essas linhas de conceitos em uma leitura mais tendenciosa e crescente das descobertas de múltiplas formas de se produzir cinema dos países em desenvolvimento, mas com as atenções voltadas para a produção cinematográfica do Tocantins, encontramos o conceito de Cinema Periférico.

Os estudos apontam para essa denominação de Cinema Periférico a partir dos anos 90, já numa segunda pós-modernidade, como ressalta Prysthon (2009). Utilizando a ideia de descentramento que passa a ser aplicada, seja geográfica, de identidade ou cultural, o que é periférico começa a ser consumido pelos grandes centros, as fronteiras são rompidas e os diálogos estabelecidos.

E justamente por causa dessas rupturas, a parte técnica do filme abandona os princípios da “estética da fome”, com recursos técnicos propositadamente limitados, e adota uma produção contemporânea periférica com imagem e som comparáveis às

grandes produções do cinema *mainstream* (Prysthon 2009, 175). Distanciando-o da visão de cinema do Terceiro Mundo nas décadas de 60 e 70, como afirma Prysthon:

“[...] ele se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica, marcando assim uma distância enorme da tradição cinematográfica terceiro-mundista dos anos sessenta.” (Prysthon 2009, 87)

Buscando caracterizar os tipos de produções cinematográficas enquanto estilo, numa tentativa de identificar e não rotular o cinema do Tocantins, trago alguns conceitos que não são excludentes entre si, mas que se comunicam proporcionando uma linguagem e estética híbrida no campo das conceituações de Cinema Periférico, nomeadamente Cinema de Sotaque, Cinema de Brodagem, Cinema de Bordas e Cinema de Garagem, conforme abordadas por diversos autores.

Cinema de Sotaque

Dentro dos estudos sobre Cinema Periférico, o sotaque se torna elemento importante da narrativa fílmica, não só no ponto de vista da linguística, mas também abarca os códigos especificamente audiovisuais como a maneira de filmar, a estruturação da narrativa, a direção de arte e canções que demarcam identidades coletivas e audiovisuais. Segundo Naficy, o Cinema de Sotaque está relacionado com a “impressão de cultura, uma nação, uma etnia particular em uma obra cinematográfica”.

“Os filmes com sotaque enfatizam fetiches visuais da terra natal e do passado (paisagem, monumentos, fotografias, lembranças, cartas) e também marcadores visuais de diferenças e de pertencimento (postura, olhar, estilo de roupa e comportamento). Eles acentuam, de forma equivalente, o oral, o vocal e o musical – ou seja, sotaques, entonações, vozes música e canções que também demarcam identidades coletivas e individuais.” (Naficy 2010, 158)

O autor defende esse conceito sobretudo em relação aos desterritorializados, aplicando conceitos de exílio, diáspora e étnicos para caracterizar e justificar os filmes com sotaques³. De acordo com Naficy, essas tipologias não são excludentes entre si,

³ O cinema de exílio é marcado pelo seu foco no aqui e agora em seu país de origem; o cinema diaspórico, pela relação vertical com seu país de origem e pela relação lateral com as comunidades e

podendo encontrar num mesmo filme todas as características em diferentes níveis (2010, 139).

Considerando a obra filmica como objeto de estudo dessa pesquisa, podemos denominar que a sua população é desterritorializada, refletindo essas características e inconstâncias trazidas de pessoas de várias regiões do país, encontrando em um mesmo filme diversas variações de sotaques.

Como reforça Naficy, o que condiciona essas características como um estilo é a sua “inscrição repetida em um único filme, na obra inteira de cada diretor ou nos trabalhos de vários diretores deslocados independentemente de seu local de origem ou residência” (2010, 154).

Cinema de *Brodagem*

O conceito de Cinema de *Brodagem* apresentado por Amanda Mansur em sua tese de doutorado defende que este cinema está diretamente relacionado aos laços afetivos e jogos de interesse que se articulam em torno de uma cena audiovisual. Este cenário estudado pela autora é o de Pernambuco, uma referência para os realizadores e produtores de cinema do Tocantins.

O termo começou a ser utilizado como uma forma de expressar a forma de produzir algo, seja música, teatro ou cinema na década de 90 no Recife, capital de Pernambuco. A gíria é um aportuguesamento da palavra em inglês *brother*, denominado para caracterizar uma “irmandade (grupo de amigos) ou uma camaradagem (no caso de um favor)” (Nogueira 2014, 33). Aprofundando ainda mais o conceito e sua aplicação Nogueira explica:

“Em Pernambuco, na migração para o campo cultural, a brotherhood se torna brodagem. Dentro do campo cultural, a brodagem se configura como um jogo de interesses dentro de uma forte relação de amizade, de paixões em comum e vontade de fazer cinema.” (Nogueira 2014, 34)

Concordando com Simonard, a autora afirma que os modelos de produções dos filmes pernambucanos se baseiam nas relações afetivas de modo desprezioso, são filmes produzidos entre colegas de faculdades, de pessoas que frequentavam os

experiências da diáspora; e o cinema pós-colonial étnico e de identidade, pelas exigências do aqui e agora no país onde os cineastas residem. (Naficy 2010, 147)

mesmos cinemas, bares e festas. Nogueira ressalta ainda que as obras produzidas em Pernambuco são realizadas em um contexto comum de produção, financiadas por editais públicos, com recursos limitados e com novos conceitos de distribuição, se assemelhando muito aos meios de produção de Tocantins. Com a ressalva à distribuição, em que no caso de Pernambuco há um circuito de festivais e depois seguem para salas de cinemas, enquanto no Tocantins, mal se estreia um filme, tendo ele logo depois seu lugar na Internet, sem nenhuma estratégia de circulação em festivais.

No entanto essa “estratégia” de distribuição do Tocantins via Internet, segundo Nogueira, é o que intensifica o conceito de *brodagem*, transformando-o tanto nas questões das relações, como da representação dos afetos nos filmes (Nogueira 2014, 33).

As descrições de cinema de *brodagem* apontada por Amanda Nogueira se enquadram perfeitamente nos modos de produção e nas relações afetivas e nos interesses dos coletivos não constituídos de realizadores e produtores tocaninenses, embora as experimentações de linguagem ainda seja uma realidade distante.

“São as experiências afetivas coletivas inconscientes, que são a fonte de unidade, tanto para a produção individual autoral, como para a produção de grupo. O que poderia, em certo ponto, evoluir para a formação de uma linguagem de grupo.” (Nogueira 2014, 37)

Cinema de Bordas

Aos filmes que se encontram numa dupla periferia o conceito de Cinema de Bordas proposto por Benardette Lyra e Gelson Santana, afirmam ser produções amadoras e que está muito mais conectada aos gêneros cinematográficos que seus realizadores consomem, produzidas e distribuídas fora de qualquer modelo ou circuito convencional.

Realizadores estes que não são profissionais de cinema, ou sequer detentores de uma formação acadêmica ou técnica, que fazem por paixão e que fora do contexto cinematográfico delegam a sua rotina a exercer as mais variadas profissões: professores, jornalistas, bombeiros, pedreiros, vendedores ambulantes e estudantes que se unem para fazer cinema, com orçamentos zero, falas regionais, com locações que são do seu cotidiano real, e atores amadores. Normalmente esses filmes se referenciam aos gêneros do cinema dominante e da televisão como o terror, humor e *western*.

Apesar da referência ao cinema dominante, ele não se propõe a ser uma paródia, “à medida em que o que se verifica é uma apropriação de elementos midiáticos e de cultura popular que se aproxima mais da bricolagem que da estruturação crítica dos elementos que costuma definir a paródia” (Cánepa 2011, 2).

Como ressalta Lyra, o que diferencia o Cinema de Bordas do Cinema Periférico são as intenções descompromissadas do primeiro, sem a preocupação com os meios de produção, narrativas e estéticas do cinema hegemônico, se baseando nos códigos de entretenimento, enquanto no cinema periférico as preocupações, estéticas e técnicas e as atitudes identificadoras de protestos ou de autoafirmação de segmentos socialmente excluídos ou de comunidades e indivíduos submetidos à violência dos grandes e pequenos centros urbanos (2009, 34) Todavia a marca autoral e a posição geográfica estabelecem uma comunicação entre os conceitos.

Cinema de Garagem

Sendo o conceito de periférico mais abrangente podendo compreender filmes que visivelmente anseiam por ser visto em plataformas hegemônicas, a concepção de Cinema de Garagem defendido por Marcelo Ikeda e Dellani Lima fogem à regra do cinema industrial, desde a captação de recursos, seja por meio de incentivos públicos ou privados, como também do circuito comercial de exibição se relacionando muito mais ao cinema de autor reunindo hibridização de formatos e gêneros, estando muito mais conectado as linguagens e as experimentações (2012, 5).

O Cinema de Garagem é realizado normalmente por jovens cineastas que, segundo Ikeda (2013, 61), não se veem representados nos formatos de filme que são contemplados pelas estruturas oficiais de financiamento e enxergam poucas possibilidades de dirigir seus filmes através dessas estruturas:

“[...] Essa era a forma política possível de uma geração mostrar a sua cara, uma forma política diferente do debate de ‘identidade cultural de um país’ dos anos sessenta, mas, no início desse novo século parecia ser a forma possível de falar do mundo. Um olhar precário, confuso, difuso, entediado, mas de alguma forma era um olhar que mostrava uma pulsão diante de novas possibilidades de encontro que o audiovisual vinha possibilitando.” (Ikeda 2013, 162)

Os estudos de Lima e Ikeda acerca do assunto surgiram a partir das produções dos anos 2000, partindo do advento das tecnologias que flexibilizaram os meios de

“produção e difusão, com a proliferação dos meios digitais e a disseminação da internet” (Ikeda e Lima 2011, 77). Com a produção de filmes digitais, os festivais visualizaram uma nova demanda de exibição e se viam obrigados a alterar os seus formatos de exibição passando a existir circuitos de exibição mais flexíveis, como os cineclubes que, além de ser um espaço de exibição alternativo, cooperava para a formação e trocas de experiências influenciando na narrativa e estética dos filmes.

Para além dos meios de exibições alternativos que surgiram com a demanda de novos tipos de filme, Ikeda via um novo formato de cinema em que os jovens cineastas acreditavam na precariedade como potência e via de processo e não no resultado final, um dos pontos chaves dos novos meios de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e o videoarte, uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, e entre a criação e a vida (Ikeda 2013, 63).

O filme *Raimunda, a Quebradeira*

Raimunda, conhecida popularmente como *Dona Raimunda, a Quebradeira*, hoje com 76 anos, continua a ser uma trabalhadora rural, líder comunitária e ativista política. Nasceu em Novo Jardim (MA), filha de agricultores pobres, em uma família de 10 irmãos. Casou-se aos 18 anos, mas, em meio a uma relação difícil, decidiu abandonar o marido 14 anos depois e criar sozinha os seis filhos, trabalhando como lavradora. Na sua constante migração à procura de serviço, chegou ao Bico do Papagaio, região desassistida onde moravam 52 famílias. Para levar trabalho comunitário à região e proteger os moradores das ameaças de grileiros, começou a mobilizar a criação de sindicatos rurais. Em sua trajetória, foi responsável pela Secretaria da Mulher Trabalhadora Rural Extrativista do Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) e uma das fundadoras da Associação das Mulheres Trabalhadoras Rurais do Bico do Papagaio (Asmubip).

A trajetória da história de Dona Raimunda foi contada em 2007 no documentário do publicitário e cineasta Marcelo Silva, com a duração de 52 minutos, o filme *Raimunda, a Quebradeira* retrata o cotidiano de milhares de mulheres e o confronto delas com os latifundiários pela posse de terras, tendo como o centro dessa narrativa, Dona Raimunda. A repercussão do filme ganhou os principais festivais de cinema do país, chegando a ganhar telas internacionais sendo exibido na França e

Estados Unidos. Além de alcançar as principais janelas, o filme alcançou em todo Estado mais de 80 mil espectadores.

O filme foi contemplado pelo Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, na intenção de fomentar a produção regional de documentários e garantir a teledifusão em rede pública de televisão através da articulação das emissoras componentes da RPTV – Rede Pública de Televisão e suas afiliadas de modo a incentivar a criação de mercados para o documentário brasileiro, via Carteiras Especiais DOCTV⁴. O programa é uma realização da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/Minc), da ABEPEC – Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, Fundação Padre Anchieta-TV Cultura, Empresa Brasil de Comunicação – TV Brasil, com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas – ABD Nacional.

Desde 2003, o Programa atua no Tocantins e premiou 6 filmes. *Raimunda, a Quebradeira* foi contemplado na terceira edição do DOCTV, com o prêmio de 110 mil reais, embora o custo total do filme soma-se em 300 mil reais e foi distribuído e exibido pelas televisões públicas brasileiras. O filme ganhou repercussão nos principais festivais de cinema do país, chegando a ganhar telas internacionais sendo exibido na França e Estados Unidos. Além de alcançar as principais janelas, o filme alcançou em todo estado mais de 80 mil espectadores.

Reflexões

Quando Dennison se refere aos multicêntricos, ela afirma que na cartografia mundial, cada nacionalidade tem os seus centros: assim como a produção cinematográfica do Brasil, está para Hollywood, o cinema que é produzido no Tocantins está para o polo cinematográfico brasileiro o eixo Rio/São Paulo. Portanto os filmes que são realizados à margem desses centros cinematográficos eles podem ser conceituados como periférico.

No que tange ainda à sua posição geográfica, o Tocantins está situado na região Norte do país, a mais pobre, confirmando a sua condição de periferia, já que os seus meios de produção são escassos. Para combater essa escassez os realizadores se apoiam em editais públicos, é o principal meio de financiamento para se produzir um

⁴As Carteiras Especiais DOCTV são um modelo de negócio que consiste na articulação de recursos financeiros pelas TVs Públicas e Associações Brasileiras de Documentaristas junto à iniciativa privada e à administração pública de seus estados para a viabilização da produção de mais documentários que os selecionados diretamente pelo programa nacional nos Concursos Estaduais DOCTV. Disponível em: <https://goo.gl/uQGNLf>

filme e ser remunerado, fora isso, é necessário muita paixão e vontade de fazer cinema. O número de documentários em relação ao de ficção também atestam essa condição, já que é muito superior ao de ficção, por ser um tipo de filme de menor custo e que exige uma equipe menor, é o formato mais recorrido.

As características dos conceitos expostos aqui podem ser exploradas e relegadas à produção cinematográfica do Tocantins, aqui, no filme *Raimunda, a Quebradeira*. O conceito de sotaque é predominante no filme, a forma de falar das quebradeiras entrevistadas no filme é diferente, assim como o sotaque das pessoas que vivem na capital. Isso se justifica, por que as quebradeiras são oriundas de outros estados que fazem fronteira com o Tocantins e há uma miscigenação de línguas, o realizador Marcelo Silva é do Sul do país e a outra entrevistadora Daniella Flores é do Centro-Oeste. Nesse contexto, a diáspora e o exílio se fazem presente no filme desde o sotaque representado através da língua no filme, como a trilha sonora original e as paisagens exibidas no filme, caracterizando o lugar.

O conceito de *Brodagem*, definitivamente, é o que mais se enquadra nas produções cinematográficas do Tocantins. Apesar de o filme ter um orçamento de 110 mil reais, o custo total dele foi de 300 mil. Esse custo não foi somado por meio de dinheiro em espécie, mas sim através de equipamentos e recursos humanos, que por meio da *brodagem*, outras produtoras e pessoas emprestavam o equipamento ou se disponibilizavam para atender a equipe de produção, e essa disponibilidade se baseou nas relações afetivas construídas antes do filme.

Apesar de o conceito de Bordas se referir a uma produção amadora, com referências no cinema hegemônico, características essas que não estão presente no filme, a condição de dupla periferia por ser gravado a mais de 500 km da capital permite ainda, mesmo que na borda, a aplicação deste conceito.

Por fim, o Cinema de Garagem não se enquadra neste filme, apesar de ele estar situado em uma condição de periferia, o seu edital prever uma distribuição comercial, o afasta de imediato deste conceito. Os elementos de experimentação e hibridização de linguagens estéticas também não estão presentes nesse filme.

O *Raimunda, a Quebradeira*, é um exemplo do tipo de produções cinematográficas que são realizadas no Tocantins, obviamente que cada filme traz a sua particularidade, mas em termos de iniciar uma construção da identidade da produção cinematográfica local, *Raimunda, a Quebradeira* cumpre essa função.

BIBLIOGRAFIA

- Cánepa, Laura. 2011. “O cinema de Bordas e a Estética Trash”. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Recife: Intercom.
Disponível: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0364-1.pdf>>. Consultado em 31 de maio de 2017.
- Cooke, Paul. 2013. “A importância de um ‘S’: o Leeds Centre for World Cinemas, Transnacionalismo, Policentrismo e o Desafio de Hollywood”, in *World Cinema*. Campinas. Papyrus, 13-34.
- Dennison, Stephannie. 2013. *World Cinema: as Novas Cartografias do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus.
- Ikeda, Marcelo; Lima, Dellani. 2012. *Cinema de Garagem: Panorama da Produção Brasileira Independente do Novo Século*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- Ikeda, Marcelo. 2013. “Novas Tendências do Cinema Contemporâneo Brasileiro e o Coletivo Alumbramento”, in *Cinema(s) Independente(s)*. Suppia, Alfredo (ed.). Juiz de Fora: Editora UFJF, 159-176.
- Ikeda, Marcelo.; Lima, Dellani. 2011. *Cinema de Garagem: Um Inventário Afetivo Sobre o Jovem Cinema Brasileiro do Século XXI*. Brasil: Creative Commons.
- Lyra, Bernadette. 2009. “Cinema Periférico de Bordas”. *Comunicação, Mídia e Consumo, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo ESPM*, vol. 6, n.º 15. São Paulo: ESPM, 31-47.
- Middents, Jeffrey. 2013. “The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American Cinema: notes on discussing a sense of place in contemporary cinema”, *Transnational Cinemas*. 4.2 (October), 147-164.
- Naficy, Hamid. 2010. “Situando o Cinema com Sotaque.” In França, A. Lopes, D. *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó: Argos. 137-161.
- Nogueira, Amanda M. C. 2014. *A Brodagem no Cinema em Pernambuco*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Prysthon, Ângela. 2009. “Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico: Estéticas Contemporâneas e Cultura Mundial”. *Periferia*. 1 (1), 79-89.
- Soares, Sérgio R; Silva, Thuanny. 2016. “Sotaque e identidade no cinema periférico brasileiro”, in Lopes, F.; Cunha, P. & Penafria, M. (eds.). IX Jornadas Cinema em Português. Disponível em < http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201702021503-201623_cinemaportugues_ix_jornadas.pdf>. Acedido em 20 de maio de 2017.
- Soares, Sérgio R.; Coelho, Amélia. & Souza, Anderson. 2012. “Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo brasileiro”. In Martins, M. L.; Cabecinhas, R. & Macedo, L. (eds.). *Anuário internacional de comunicação lusófona 2011: lusofonia e cultura mundo*. Braga: CECS, Grácio Editor, 193-210.

FILMOGRAFIA

- Silva, Marcelo. 2013. *Raimunda, a Quebradeira*.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m26P_NZx1C4>.