

MARCAS VISUAIS DO NORDESTE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Raquel Holanda¹

raqueldeholanda@gmail.com

Faculdade do Vale do Ipojuca - FAVIP

ISSN 2316-6479

Resumo

A procura de si leva ao trânsito, seja geográfico ou subjetivo, e possibilita a ocupação de entrelugares na busca por uma estabilidade de sentimentos. Em filmes como 'Amarelo Manga', 'Cidade Baixa', 'Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo', 'O Céu de Suely', 'Árido Movie' e 'Deserto Feliz' essas inconstâncias, conflitos e trânsitos são reveladas. O Nordeste e suas cidades acabam por se revelarem, nestes filmes, como espaços projetados pelos aspectos possíveis da simbólica e imaginária dimensão temporal do desejo de seus habitantes. Os deslocamentos, o fluxo de identidades e suas experiências com as fronteiras desestabilizam os conceitos e valores desses personagens.

Palavras-chave: experiência, trânsito, identidade.

Abstract

The search itself leads to transit, be geographical or subjective, and enables the occupation from in between places the search for a stable feelings. In films like Amarelo Manga, 'Cidade Baixa', 'Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo', 'O Céu de Suely', 'Árido Movie' e 'Deserto Feliz' these inconsistencies, conflicts and transits are revealed. The Northeast and its cities eventually prove to be, in these films, as spaces designed by the possible aspects of symbolic and imaginary time dimension of the desire of its inhabitants. Displacements, the flow of identities and their experiences with the boundaries destabilize the concepts and values of these characters.

Keywords: experience, transit, identity.

A íntima relação da cultura com o cinema data da invenção deste meio, que vai muito além de um mero veículo de informação, sendo tido como aqui um espaço de construção da própria cultura, um lugar de vivência, uma forma de compreender como se dão os fluxos sociais. A forma como o cinema envolve as imagens e é capaz de expandir seus sentidos vai de encontro ao que Mirzoeff (2005) teoriza sobre as imagens, colocando-as além da pura visibilidade e sim representações altamente mediadas.

A encenação do Nordeste como espaços e cenários de muitas das narrativas cinematográficas brasileiras é algo acompanhado ao longo da história

1 Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisadora da linha de mídia e estética, investiga nas produções audiovisuais temas como paisagens urbanas, cultura visual, estética e identidade.

do cinema nacional. No entanto, a evolução desta produção de traços visuais sobre estes espaços e os sentidos produzidos pela filmografia contemporânea é o foco desta pesquisa.

Relembrando que na história da produção cinematográfica brasileira, a partir dos anos 60 a cadeia produtiva, e o país como um todo, sofreram sequentes traumas políticos que representaram um período de retrocesso no fomento à produção cinematográfica no país, como Lúcia Nagib (2002) descreve: “20 anos de ditadura militar; a doença e morte de Tancredo Neves antes de ser empossado presidente; os anos inflacionários do governo Sarney; e, afinal, o desastre obscurantista de Fernando Collor de Melo, primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar em 1990 e logo deposto por *impeachment* em 1992. Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro” (NAGIB, 2002, p.13). Contudo, em 1993 o país começou a caminhar novamente num direcionamento que promovia sua produção cultural, a promulgação da Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, foi um passo importante para a retomada de um ritmo contínuo de produção e distribuição de filmes.

Estamos no início da segunda década do século XXI, em vista da trajetória do cinema no país passou-se pouco tempo desta fase de grandes dificuldades da produção cinematográfica brasileira, mas o *boom* ocorrido na metade dos anos 90 reverberou um movimento intenso entre os produtores e cineastas, além da preocupação em formação de novos cineastas. Dos anos 2000 para cá um notório centro produtor de produtos audiovisual tem sido o Nordeste, fazendo-se reconhecer entre a supremacia da indústria cinematográfica do Sudeste do país, mais especificamente os estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

Em consequência dessa agitação na produção cinematográfica realizada no Nordeste e aclamando o empenho desses profissionais, que constroem uma indústria própria e incitam sua profissionalização e autonomia² no fazer cinema, esta pesquisa detém seu olhar para a produção desta região do país realizada a partir dos anos 2000.

A seleção do *corpus* foi feita seguindo, primeiramente, o critério de ser uma obra realizada por um cineasta nordestino; ademais ser um longa-metragem e

2 Abro uma pausa para explicitar que não coloco o termo ‘autonomia’ como justificativa de um produção de financiamento independente, ou mesmo de isolamento dos demais centros produtivos da área no país e no mundo. Esta pesquisa tem como preocupação dar visibilidade a esta preocupação dos profissionais desta indústria em se qualificarem e terem condições de executarem suas funções habilmente, assim como assinala que há mudanças no mercado fomentador desta produção, a começar pelo estímulo dos governos públicos que a cada ano abre novas possibilidades de incentivo para a concretização destas obras, como também do setor privado que, embora lentamente, igualmente colabora com a melhoria deste segmento.

por fim compreender em sua proposta narrativa uma estória³ situada/localizada na região Nordeste, mesmo que sem ser explícito, numa projeção temporal dos anos 2000 aos dias de hoje. As obras escolhidas para esta análise foram: *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis (2002), *Árido Movie*, de Lírio Ferreira (2005), *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009).

Marcas Visuais

Por se tratar de uma pesquisa que busca em produções cinematográficas realizadas no Nordeste brasileiro elementos que dialoguem com questões acerca da cultura e identidade dos nordestinos e desta região, uma imersão no campo da cultura visual é imprescindível como instrumento de compreensão dos sentidos que são construídos neste *corpus*.

As imagens apreendidas dos filmes citados anteriormente serão tomadas como o ponto focal da análise que diz respeito ao sentido produzido por elas. E o contexto no qual essas imagens são apreendidas, tendo a cultura encenada nas produções como a fomentadora dos processos sociais observados, diante do olhar da presente pesquisadora as análises serão realizadas através da percepção como um produto da experiência.

Dentro de uma concepção das encenações representadas nos filmes como um dos vários sistemas de significação consolidadores da cultura, a necessidade de compreender as imagens mais amplamente leva a expansão da visualidade e, conseqüentemente, da compreensão os sentidos culturais dessas imagens. As imagens serão tomadas como elementos pertencentes a um determinado contexto, considerando tanto o ponto de vista das circunstâncias históricas nas quais elas foram produzidas quanto o sentido potencial que assumem no presente.

Estando os objetos visuais ligados ao sentido no qual foram compreendidos, neste contexto, o caminho traçado permite perceber a variedade de funções sociais e culturais que essas imagens possuem, evidenciando quais símbolos e discursos elas trazem consigo. A abordagem da cultura visual dá continuidade à desconstrução da ideia de um sujeito com uma identidade fixa e estável, estes estudos visuais contemplam as marcas da fragmentação inerentes ao processo construtivo das identidades na contemporaneidade. A realidade cultural dos dias atuais remete a uma pluralidade de impulsos e influências que findam por transformar as antigas identidades cartesianas e modernas em identidades híbridas e instáveis, integrando, simultaneamente, os desejos de uma ligação entre o local e o global.

3 A escolha pela grafia *estória* se deve para ressaltar a designação de uma narrativa ficcional, portanto, esta pesquisa tem como *corpus* apenas longas-metragens de ficção.

As ansiedades identitárias e culturais impulsionam o deslocamento dos objetos visuais, os desejos de perpassar pelo local e conectar-se ao global permitem as visualidades locais serem reformuladas e reintegradas ao sistema de valores comuns ao global. E sem o foco numa identidade fixa, embora sua construção na contemporaneidade mescle elementos tanto da tradição local como de outras culturas que passam a coexistir no seu meio social, a visualidade é pensada a partir das interpelações vivenciadas pelos sujeitos e a imagem gerada em meio a esse processo é a representação dessa experiência. A imagem é tida como um produto imaginário, não sendo uma mera transposição do real, mas uma imagem com marcas do fugaz e do imaterial que se refere às negociações dos muitos reais possíveis, as imagens são, portanto, reflexos não diretamente relacionados à realidade imediata. E ao colocar as imagens de produções cinematográficas como manifestações poéticas e estéticas na qual esta pesquisa concentra-se na análise no sentido desses objetos visuais, e não categoricamente no seu estilo e concepção técnica, e especificamente neste momento a discussão será centrada nas questões referentes ao espaço e a cor.

Entre desertos e horizontes

Com o olhar para os espaços que estas imagens nos mostram, neste momento o primeiro passo a ser dado é observar como os elementos que compõem estas imagens se relacionam. As posições ocupadas por eles os conectam ou os tornam independentes? Com este questionamento começo a pensar o Nordeste e o nordestino sob a ótica do espaço. Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009), o cenário proposto para ser conhecido durante esta viagem prevista para durar 30 dias é toda a extensão por onde um canal de águas irá passar, indo da Região do Xexéu até o Rio das Almas – na ficção o Rio das Almas terá seu curso transportado. O personagem-protagonista que nos apresenta os espaços encenados no filme é *José Renato*, através de seus relatos sobre os lugares por quais passa durante sua viagem nos dá elementos para construirmos as paredes invisíveis que delimitam estes espaços, a maneira como percebemos o sertão percorrido por ele é exatamente edificado no seu discurso, nas suas relações afetivas com esses ambientes.

Como afirma Certeau (2003): “Os relatos poderiam ter igualmente esse belo nome (metáfora): todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços” (CERTEAU, 2003, p.199).

A forma como estes espaços são revelados para o espectador também nos mostram o ritmo no qual este espaço é vivido. Como um típico *road movie*, este filme se passa na estrada, acompanhamos toda a trajetória, ou parte dela, junto com o protagonista. A alternância entre as imagens em movimento, com ele se deslocando na rodovia, e as imagens em planos onde o observador/câmera está parado observando o movimento próprio da estrada nos revela os volumes desses lugares, quais dimensões são construídas a partir do discurso e ritmo do personagem e aquelas que são próprias do lugar. O percurso de *José Renato* molda o limite desses espaços. O espaço visto numa perspectiva de deslocamento, de movimento entre desertos e horizontes.

O protagonista através de monólogos faz seus relatos sobre a viagem, suas impressões e suas análises geológicas. Numa sequência em que o personagem tece um diálogo solitário com a lembrança de sua ex-companheira, que ganhara a conotação de personagem durante o filme, ele faz a primeira menção temporal do filme, revelando que estava no dia 28 de outubro, para enfatizar que enquanto seus colegas de trabalho estavam gozando do feriado ele estava trabalhando, mas não me preocupo agora com o discurso dele, mas com as imagens construídas durante seus relatos. Neste momento, *José Renato* está dirigindo na aurora do dia, percorre a estrada solitário, poucos veículos o cortam, e a sensação que lhe dá é que para o fim da viagem ainda falta uma eternidade. Na sequência seguinte, o personagem se encontra parado na beira da estrada diante de um posto de gasolina, resolve descer e acaba encontrando um cartaz (FIG. 1) na parede com os dizeres: “VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO”, estampado como o próprio personagem diz “num cenário meio rippie”, no qual um casal aparece abraçado num por do sol.



FIGURA 1 – Cartaz com a frase que dá título ao filme

FONTE: VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO (2009)

Os sentidos de espaço construídos a partir dessas imagens e de seus relatos nestes diferentes momentos se cruzam e ressaltam a dimensão do sertão como um espaço de solidão para o personagem. Enquanto está em movimento é o personagem que passa pelo espaço, embora ultrapassando lugares não deixa para trás suas impressões e sentimentos por eles, já em suas observações a partir de um ponto fixo ele se percebe, literalmente, estático, preso a algo que o deixa solitário, sozinho num horizonte no qual ainda que escassamente é perpassado por outros não o torna pertencido a algum lugar. Retomando novamente Certeau, isto constata que “os relatos efetuam, portanto um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares.” (CERTEAU, 2003, p.203).

Nesses espaços construídos em meio ao deslocamento é interessante observar os reempregos dos lugares e dos sistemas impostos aos personagens. Diante de uma relação onde o tempo torna-se primordial, é a partir de sua vivência que o lugar é delineado. O lugar não é, portanto, algo estável, mas algo que veio a ser, um espaço comum construído através da interação social. As práticas dos espaços determinam as maneiras de se frequentá-los, instaurando confiabilidade ou não nas situações vividas neles. Um exemplo disto é a forma como *Deco* e *Naldinho*, protagonistas de *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), utilizam o barco pertencente a eles, ora ele é o meio de transporte e de sustento de ambos, ora a moradia ou ainda o cenário para a execução de negócios desonestos ou mesmo para satisfazer seus prazeres sexuais. Todavia é este mesmo barco que representa a união e a confiabilidade de um no outro, ao ponto que quando esta relação é estremecida a vivência dos dois neste meio também se modifica, tanto que a primeira ideia deles é vender o barco.

Seja por meio de um carro, como em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, ou de um barco, em *Cidade Baixa*, o deslocamento tem seu meio próprio para persuadir o sujeito que o vivencia. Mas quando falo em deslocamento, ou no caso do cinema de *road movie*, não preciso de estradas ou oceanos sendo percorridos para constatar os seus efeitos, o filme *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006) é um exemplo. Um espaço construído em fluxo, em trânsito, em travessia e instabilidade de identidades que garantem ao espaço ocupado pela protagonista *Hermila* sua qualidade de deslocamento. O espaço no filme é construído entrelaçado por discursos de não identificação e pertencimento, o sentimento de desterritorialização que envolve a personagem desloca a questão da subjetividade para a fronteira do espaço, colocando a possibilidade da viagem como um caminho para este possível encontro. Brandão (2008) acrescenta que filmes concebidos nesta proposta de personagens viajantes, a viagem em si

oferece “a via dupla do limiar, que sintetiza o espaço de (des)encontro do próprio e do alheio, intensificando o debate sobre os sujeitos que são produzidos na rede de imagens transculturais de certo cinema contemporâneo” (BRANDÃO, 2008, p.91).

Embora não acompanhem o deslocamento geográfico da personagem, tendo em vista que a cidade de Iguatu é o cenário da narrativa, o deslocamento subjetivo de *Hermila* é algo assistido pelo espectador. Suas lembranças do período de sua saída de Iguatu, seu regresso após uma tentativa frustrada de viver em São Paulo, em seguida as dificuldades enfrentadas pela personagem ao tentar se reestabelecer em sua cidade natal e encontrar pontos de identificação com este espaço e, conseqüentemente, a sensação de pertencimento a ele. E por fim, mais uma viagem, ao fim do filme ela segue para Porto Alegre, em mais uma tentativa de se encontrar. O lugar de passagem que Iguatu assume neste filme assemelha-se ao que Bhabha (2010) chama de entre-lugar. O autor identifica este espaço de entre-lugares, tido como locais para a “elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.” (BHABHA, 2010, p.20).

A partir da experiência de *Hermila*, Iguatu é encenada como um lugar não específico que ela passa a ocupar durante seu deslocamento, a experiência do espaço – enquanto lugar ocupado – se dá conforme a própria subjetividade da personagem, um espaço de identidades fragmentadas, errantes e confusas. Iguatu não é mais um espaço ao qual *Hermila* se sente pertencida, uma vez que a personagem imerge na confusão subjetiva de sua inadequação ao cotidiano da cidade e, desterrada, começa um movimento de viagem contra a estagnação de Iguatu.

O espaço em *O Céu de Suely* é tecido em território subjetivo surgido a partir da desterritorialização que a protagonista assume como movimento a ser percorrido, errante ou não, seus espaços e suas identidades são construídos nesta tentativa. Compartilhando da reflexão de Denilson Lopes, “em *O Céu de Suely* a experiência migratória, sem pretensão alegórica, é tradução afetiva do trânsito entre culturas, em que a vivência íntima é central” (LOPES, Denilson. 2012, p.55).

As cores primárias

Em narrativas que encenam um cotidiano de pessoas sem muitos recursos que transitam por espaços periféricos e desprovidos de abundâncias e luxos, os espaços fílmicos das produções cinematográficas como *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis (2002) e *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005) mostram as regiões marginalizadas do Recife e Salvador, e cidades do interior da Bahia, com

riqueza de detalhes, ressaltando os elementos do uso cotidiano dessas pessoas que ali vivem. *Cidade Baixa* embora tenha seu início no trânsito dos três protagonistas do interior baiano com destino a Salvador, e *Amarelo Manga* seja encenado exclusivamente no Recife, um componente chama a atenção na maneira como estes espaços foram encenados: a exaltação das cores, particularmente a vermelha e a amarela.

A predominância do amarelo no filme *Amarelo Manga*, por exemplo, vai além da referência no título e merece destaque. A cor vai desde as colchas vistas em grande parte dos dormitórios do Texas Hotel (FIG. 2), como também no carro do personagem *Issac*, entra na casa dos personagens *Wellington* e *Kika*, através do refrigerador do casal e ainda está presente cor dos cabelos da personagem *Lígia*, característica que tanto despertam a atenção de seus fregueses. A amarelo também é a cor do mural do Bar Avenida e da cor da manga que seu Bianor come no balcão do hotel. E embora não seja visível, a última cena do filme mostra *Kika* fazendo o pedido a um cabeleireiro para mudar a cor do seu cabelo, a personagem que já tinha mudado de vida, agora queria deixar esta mudança mais nítida, então descreve a tonalidade que gostaria de ter da seguinte forma: “um amarelo meio manga”. A cor amarela como sinônimo de vivacidade e de energia, e que neste filme aparece sempre numa tonalidade intensa e brilhosa, fazendo com que os elementos desta cor ganhem destaque.



FIGURA 2 – A cor amarela em diversos momentos do filme
FONTE: AMARELO MANGA (2003)

Ainda observando *Amarelo Manga* a vermelha é outra cor também ressaltada neste filme, tonalidade que, em geral, representa o sangue, a paixão, a força,

o fogo. Uma cor intensa, de expressão de sentimentos exaltados de impulsos e subjetividade, símbolo de fervor da paixão, do erotismo e da sexualidade. É a cor predominante no abatedouro que *Wellington* trabalha (FIG.3), este mesmo sangue suja a roupa do personagem, acompanhando-o em cenas como a que encontra sua amante *Dayse* e que ele vai ao Texas Hotel fazer entrega de carne e lá é abordado por *Dunga* – homossexual que nutre desejos por ele – e é a cor do batom que *Kika* usa, quando motivada pela raiva ao descobrir que seu marido a traia, no momento em que ultrapassa algumas fronteiras de suas identidades e transgride preceitos éticos seguidos até então. O vermelho, nesta obra, sempre associado aos desejos e impulsos sexuais.



FIGURA 3 – A cor vermelha como destaque na composição fotografia
FONTE: AMARELO MANGA (2003)

Estas duas cores também foram usadas em abundância em *Cidade Baixa*, a tonalidade amarela dá destaque a protagonista, que tingi os cabelos com a cor, além disso, muitas peças que compõem o figurino dos três protagonistas também são nesta tonalidade.

O destaque e a intensidade provocados pelo amarelo acompanham os principais personagens desta história, que junto com o vermelho enaltecem os conflitos das relações subjetivas construídas no filme. O vermelho, assim como em *Amarelo Manga*, também é visto pelo sangue e em componentes do figurino – principalmente em cenas que os desejos dos personagens estão aguçados (FIG. 4).

Em *Cidade Baixa* a cor azul também é bastante representada. A fotografia do filme evidencia o azul nas cenas em que os protagonistas estão a bordo do barco, o figurino também utiliza bastantes peças nesta tonalidade.



FIGURA 4 – A cor vermelha como símbolo do desejo
FONTE: CIDADE BAIXA (2005)

O azul como representação da sonhada liberdade que *Karina* desejava ao passo em que se deslocava. Após sua chegada a Salvador, quando a relação entre ela, *Deco* e *Naldinho* se entrelaçou de tal forma que seu destino ela não conseguia mais controlar, nem mesmo dar vazão aos seus instintos de fuga como forma de tentar uma vida diferente, aqui o azul do céu não era visto com tanta virtude. Quando o cenário no qual a narrativa cinematográfica se desenvolve passa a ser Salvador, o azul é mais perceptível no figurino, as poucas vezes que o mar aparece ele não é o primeiro plano da fotografia, em cenas a noite, por exemplo, a tonalidade não ganha destaque.

Ao falar na construção de sentidos através do uso das cores em filmes feitos no Nordeste, não posso deixar de observar *O Céu de Suely*. No filme a cor acentuada é o azul, lembrado deste o título e que ao longo de toda a trama cinematográfica acompanha a protagonista *Hermila*. Começo minha análise pelas imagens em plano aberto que evidenciam o céu ensolarado e iluminado do sertão cearense (FIG. 5), compondo uma fotografia coerente com a imagem primária que se faz de céu, imaginado como uma imensidão azul, por vezes com nuvens em forma de flocos de algodão brancas vagando no ar. Um azul incandescente que abre caminho para um horizonte sem fronteira, um campo aberto para a liberdade que a personagem tanto busca, que sinestesticamente no meio da narrativa acaba provoca em *Hermila* sensações de sufocamento e angústia, como se representasse um obstáculo que a deixa estagnada e presa a Iguatu, contribuindo ainda mais para o sua impressão de sentir-se perdida, sem destino, parada num lugar no meio do nada.



FIGURA 5 – O azul em *O Céu de Suely*
FONTE: O CÉU DE SUELY (2006)

O céu azul é para *Hermila* o caminho que ela precisa seguir para alcançar seu sonho de ter uma vida diferente, sua fuga da Iguatu para São Paulo, no início do filme, e, ao seu final, para Porto Alegre é a trajetória que a personagem traça em busca deste ideal. O destino poderia ser qualquer um, seguir a imensidão azul é a única certeza que a personagem tem, para onde ele a levará ninguém sabe, mas entre a sensação de vê-lo de um ponto fixo e sentir-se movendo junto com as nuvens que compõe o céu azul-celeste, ela escolhe mover-se, quem sabe alcançar as nuvens e com isso seus sonhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- BRANDÃO, Alessandra. O chão de asfalto de Suely (ou a Anticabíria do Sertão de Aïnouz). In: *Estudos de Cinema 9*. São Paulo. Organização de Ester Hambúrguer; Gustavo Souza; Leandro Mendonça; Tunico Amâncio. São Paulo: Anablume; Fapesp; Socine, 2008. p. 91-98.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- LOPES, Denilson. *Para além da Diáspora in No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LOPES, Luiz P. da M; BASTOS, Liliana C.. *Para além da identidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010

MIRZOEFF, Nicholas (editor). *The Visual Culture Reader*. Londre: Routledge, 2002.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002.

_____ (editor). *The New Brazilian Cinema*. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2003.

Filmografia

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Produção: Paulo Sacramento. Produzido: Olhos de Cão Produções Cinematográficas e Parabólica Brasil. Recife, 2002. 1 DVD (100 min.), son., color. 35 mm.

ÁRIDO MOVIE. Direção: Lírio Ferreira. Produção: Murilo Salles e Lírio Ferreira. Produzido: Cinema Brasil Digital. Recife, 2005. 1 DVD (115 min.), son., color.

CIDADE BAIXA. Direção: Sérgio Machado. Produção: Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Salvador, 2005. 1 DVD (98 min.), son., color., 35 mm.

DESERTO FELIZ. Direção: Paulo Caldas. Produção: Germano Coelho Filho. Produzido: Camará Filmes Ltda. Recife, 2007. 1 DVD (88 min.), son., color., 35 mm.

O CÉU DE SUELY. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Häberle e Peter Rommel. Produzido: VideoFilmes, Celluloid Dreams, Shotgun Pictures e Fado Filmes. Brasil, Alemanha, 2006. 1 DVD (88 min.), son., color., 35mm.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Produção: João Vieira Jr, Daniela Capelato. Produzido: REC Produtores Associados Ltda / Gullane Filmes. Brasil, 2009. 1 DVD (71 min.), son., color.

Minicurrículo

Raquel Holanda é mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisadora da linha de mídia e estética, investiga nas produções audiovisuais temas como paisagens urbanas, cultura visual, estética e identidade. Atualmente é docente da Faculdade do Vale do Ipojuca, onde ministra disciplinas de Produção em Rádio, TV e Cinema I, Telejornalismo, Produção em Rádio e TV, Radiojornalismo e Jornalismo e Novas Tecnologias.