



Editorial

Após o estabelecimento dos cursos de Comunicação no Brasil, nos anos 1960, “Cinema” foi incluído como uma habilitação, assim como Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas e Produção Editorial. Um exemplo é o curso de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), um dos primeiros do Brasil a oferecer Cinema como possibilidade de habilitação. Com a criação e o aumento de programas de pós-graduação em Comunicação no Brasil, nada mais natural que estudos relacionados à Cinema também fossem ali contemplados. É preciso salientar que essa situação de Cinema como parte da área de Comunicação e, por extensão, de Ciências Sociais Aplicadas, não é comum ao resto do mundo. Em muitos países, Cinema está ligado às Artes.

Ao longo de várias décadas, foram poucos os cursos de graduação em Cinema e Audiovisual no Brasil; UnB, UFF e USP estão entre as primeiras instituições a oferecer essa formação, mas a pesquisa em pós-graduação era, em sua maioria, feita em áreas correlatas. A situação mudou a partir dos anos 1990, com os primeiros programas de pós-graduação na área. Na primeira década dos anos 2000, um novo cenário levou à ampliação nos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual, em instituições de ensino superior, públicas e particulares. O REUNI (Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, instituído em 2007, pela Presidência da República, e que vigorou até 2012) foi importante neste processo, assim como o estabelecimento das Diretrizes Curriculares para os Cursos Superiores de Cinema e Audiovisual, aprovado em 2006 no MEC. Alguns desses novos cursos estão associados a departamentos de Artes, mas também aos de Comunicação. A já mencionada habilitação em Cinema, da UFF, virou um curso próprio, com sua respectiva pós-graduação.

Esse hibridismo de áreas e campos do saber também marca a formação dos pesquisadores do campo de cinema, como destaca Arthur Autran em seu texto *Panorama da historiografia do cinema brasileiro* (Alceu, v.7, n.14, 2007). E é possível ser percebida na criação da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, a Socine. Foram poucas pessoas que compuseram uma primeira reunião, em final dos



anos 1990, para propor a criação da entidade, a Socine, mas em 28 anos a entidade se tornou uma associação de peso, com mais de 1000 associados e mais de 600 comunicações aprovadas para o próximo evento, que ocorrerá em Belém do Pará, de 30 de setembro a 03 de outubro deste ano. Em recente pesquisa realizada pela Socine sobre o perfil de seus associados, entre os respondentes, cerca de 50% vinham da área da Comunicação.

Porém, no tocante ao lugar do Cinema nos comitês da CAPES e do CNPq, pouca coisa mudou, e sua situação permanece extremamente minoritária e ambígua. A ambiguidade se mostra na existência de uma rubrica “Cinema” dentro da área de “Artes”, porém, a qual não aderem os pesquisadores de Cinema, que julgam os pedidos de bolsa e auxílios para ali endereçados. Trabalhos que têm Cinema como objeto são enviados para a rubrica “Comunicação Visual” (dentro da “Comunicação”), cujo nome pode parecer estranho para quem trabalha com um meio audiovisual, ou seja, onde há som, além de imagens. Recentemente, foi incluído “Cinema” na rubrica, tornando-se “Comunicação Visual e Cinema”. Ainda assim, um pesquisador de Cinema desavisado corre o risco de enviar sua solicitação para a rubrica “Cinema”, que permanece nas Artes. Embora seu projeto seja posteriormente enviado para a Comunicação, como parte de uma combinação (que ao longo de anos vigorou com as Artes), esse trâmite pode implicar um grande atraso na avaliação do projeto.

Não se trata, portanto, apenas de um problema insignificante de burocracia de nomes. Trata-se da dificuldade de entender o lugar do Cinema como um campo específico, com formas de construção de conhecimento específicas, mas que dialoga com outras áreas. E isso se reflete no número menor de concessão de bolsas e auxílios pelas agências de pesquisa. Assim como as Ciências Humanas e Sociais, e as Sociais Aplicadas são vistas como áreas menores, em relação às Exatas ou Biomédicas, por exemplo, algo semelhante acontece com o Cinema dentro da Comunicação, cujos parâmetros utilizados são, talvez, mais aplicáveis a campos como o Jornalismo. Embora a CAPES avalie os cursos, de graduação e pós-graduação, as suas decisões se refletem na avaliação dos pesquisadores feita pelo CNPq. Afinal, os pesquisadores publicam em periódicos científicos que são avaliados pela CAPES, e essa avaliação reverte na pontuação que esse pesquisador terá, caso a revista em que ele publique passe a ser

vista como pertencente a um campo menor, ou com menor número de pesquisadores que possam impactar o índice H.

O resultado é um número expressivamente menor de bolsas e auxílios para pesquisadores de Cinema. Recentemente, vimos em fóruns acadêmicos a manifestação de vários pesquisadores que pleitearam bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) do CNPq, solicitando às entidades responsáveis dados estatísticos sobre a quantidade de pedidos de bolsas PQ relacionadas às pesquisas em Cinema. Embora o pesquisador PQ esteja no topo da carreira, o seu pequeno número dentro do Cinema impacta uma série de outros pesquisadores, como doutores solicitantes de bolsas de pós-doutorado, doutorandos solicitando bolsa-sanduíche no exterior, pesquisadores em geral solicitando auxílios para eventos, o próprio dinheiro destinado aos eventos da Socine. Pesquisadores PQ são pareceristas nas agências e podem compor os Comitês de Assessoramento do CNPq. Havendo poucos destes pesquisadores disponíveis, a chance de termos representantes com entendimento de nossas demandas em Cinema diminui muito.

Tudo isso não impede que a área de Cinema faça uma autocrítica quanto à forma como vem construindo conhecimento. É nossa política, na revista Rebeca, incentivar uma maior pesquisa bibliográfica, com citação das pesquisas existentes, prática importante não só para dar crédito a quem o merece, quanto, num pensamento mais utilitário, para aumentar o índice H, e, conseqüentemente, sermos considerados aptos ao recebimento de auxílios financeiros.

E, nesse sentido, como editores, estamos constantemente revisando nossas formas de ação para que o periódico abrigue, cada vez mais, artigos científicos derivados de pesquisas, mas também análises de filmes, experimentações textuais e imagéticas, e outras formas de publicação que dão a ver essa diversidade de experiências e diálogos próprios do campo do cinema, que é arte, é comunicação e outras coisas mais.

Damos início, assim, a nossa jornada do ano de 2025 com a publicação da Rebeca 27, edição que apresenta 19 artigos originais, distribuídos nas seções *Dossiê* e *Temáticas Livres*, além de quatro textos nas seções: *Entrevistas*; *Resenhas*, *Críticas* e *Traduções*, e na seção *Fora de Quadro*. Textos que, a despeito da heterogeneidade entre si,

demonstram um interesse renovado em compreender as produções audiovisuais como um fenômeno comunicacional, integrado às dinâmicas da sociedade contemporânea, e cuja compreensão vai além de uma análise imanente, da obra em si, pois requer um diálogo com os diferentes elos que compõem o contexto no qual tais obras são produzidas e, acima de tudo, apreciadas.

Nesse sentido, o Dossiê Temático *Olhares para os públicos de cinema na América Latina*, constitui um convite para conhecer de forma ampla esse contexto de apreciação que contorna a cadeia de produção cinematográfica, especialmente no âmbito da América Latina, região que reúne países com uma série de afinidades históricas e culturais, mas que ainda carece de iniciativas que incentivem ações integradoras e a formação de redes de pesquisa. Por entender a importância dessa integração, no final do ano de 2024, a *Socine - Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual* firmou um convênio com a *AsAECA - Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual* em um tratado que visa a estabelecer compromissos de ações conjuntas entre as duas associações, incluindo uma maior integração entre suas respectivas revistas — *Rebeca* e *Imagofagia*. Portanto, a publicação do atual dossiê vai além da abordagem de uma temática, somando-se a esse conjunto de compromissos e a prova de que uma integração com pesquisadores de outros países da América Latina é possível.

Em uma edição bilíngue, com textos em português e espanhol, o atual dossiê é constituído por 11 artigos originais e 01 ensaio fotográfico, na seção *Fora de Quadro*, e foi organizado por pesquisadoras de três países latino-americanos: Ana Rosas Mantecón (Universidade Autônoma Metropolitana, Unidade Iztapalapa, México), Bianca Salles Pires (Universidade Federal Fluminense, Brasil/ Universidade Autônoma Metropolitana, Unidade Iztapalapa, México) e María Paz Peirano (Universidade do Chile/ Universidade da Antuérpia, Bélgica). São textos que discutem o cinema, a partir da experiência com o público, e considerando diferentes épocas e contextos entre Brasil, Argentina, México e Uruguai. Um panorama investigativo diversificado em que a tendência à predominância de abordagens empíricas pode contribuir para a construção de metodologias específicas no estudo de públicos de cinema, mas também para o aperfeiçoamento da elaboração de políticas públicas voltadas para a produção e distribuição cinematográfica na América Latina.

Partindo do cenário brasileiro, o dossiê apresenta artigos que apostam em uma abordagem retrospectiva, ao olhar para experiências de recepção do passado para melhor entender as dinâmicas dos públicos de cinema no presente. Enquanto um dos textos trata da recepção cinematográfica entre os “teuto-brasileiros” (imigrantes germânicos e seus descendentes), no estado de Santa Catarina, entre 1900 e 1938, outro discute a importância de eventos promovidos pela Cinemateca do MAM-Rio para a formação cinéfila entre os anos de 1958 e 1962. É também esse olhar para o passado que nos permite enxergar, através das ruínas, antigos cinemas de rua da cidade do Rio de Janeiro, como ilustra o ensaio fotográfico da seção *Fora de Quadro*. Ainda no contexto do Brasil, há textos que, partindo de um recorte mais contemporâneo, demonstram a necessidade de investigar os públicos de cinema em sua diversidade identitária e etária para, assim, acessar as diferentes formas de engajamento associadas aos filmes. É preciso *conhecer* as dinâmicas de espetatorialidade compartilhadas entre os povos indígenas – como os Mebêngôkre-Kayapó, no Pará – para entender os impactos da recepção na estética cinematográfica, mas também *reconhecer* a relevância da participação do público infantil para a sobrevivência do cinema nacional, especialmente durante a crise dos anos 1990.

Na Argentina, os públicos de cinema são abordados através do mergulho em diferentes tipos de materiais públicos e privados: registros deixados pelo escritor e cinéfilo Manuel Puig e que ajudam a compreender as transformações tecnológicas e culturais do século XX a partir da relação que ele tinha com o cinema; números da revista argentina *Cine & Medios* e o seu papel enquanto guia intelectual na apreciação de obras cinematográficas entre os anos 1960 e 1970; arquivos da Direção de Inteligência da Polícia da Província de Buenos Aires (DIPPBA), resultantes da prática secreta de vigilância do órgão e que buscava potenciais ameaças ideológicas entre os filmes exibidos na década de 1960. Também é partindo de um levantamento de exemplares da revista *Cine Radio Actualidad* que conhecemos um recorte do público de cinema no Uruguai, com um artigo sobre as chamadas “damas de elite”, mulheres da elite de Montevidéu, consideradas com figuras centrais na promoção do cinema local durante a década de 1930.

Em uma mirada ao contexto mexicano, é possível notar a existência de dois cenários em contraste: diversidade cultural e cinematográfica do México difundida em eventos como a Muestra Internacional de Obras Audiovisuales sobre Patrimonio Cultural

Inmaterial, realizada no México com o apoio da UNESCO, em contraste com a grande atração do público mexicano por narrativas seriadas e grandes franquias do “cinema de Hollywood”, num cenário em que a pirataria tende a ser forma de acesso predominante. Também é partindo desse desejo de Hollywood que o dossiê apresenta um artigo que, sem um recorte territorial específico, considera que diante de transformações no cenário geopolítico e o empoderamento de regiões no Sul Global – o que inclui a América Latina – é preciso avaliar em que medida esse desejo por Hollywood tem passado por fissuras, em uma recepção mais crítica de filmes e séries. Um questionamento que também convoca a uma reflexão mais ampla sobre os operadores metodológicos e analíticos já empregados nos estudos de recepção e a necessidade de aperfeiçoamento desses operadores para que estejam mais sensíveis às características e dinâmicas de espectadorialidade próprias a contextos geopolíticos específicos.

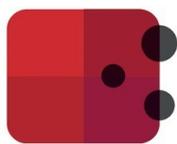
Após um olhar para os públicos de cinema na América Latina, a atual edição reúne artigos originais em Temáticas Livres que, embora não apresentem uma discussão direta sobre o público, demonstram o interesse em compreender os impactos resultantes das diferentes formas de recepção da obra fílmica. O impacto do cinema moderno brasileiro sob o ponto de vista, paradoxal, da geração de modernistas da literatura brasileira; o impacto do neorealismo italiano na produção cinematográfica de países do Sul Global (como Índia e Argentina) em alinhamento com as reivindicações por uma autonomia estética frente à hegemonia estadunidense; o impacto da representação de mulheres africanas para a geração de pessoas negras na diáspora; o impacto do cinema noir na construção de personagens femininas, em projetos de iluminação e, por fim, o impacto do dispositivo no registro de memórias de si e do outro.

No artigo *Modernismo e cinema: o fascínio da sétima arte e o fantasma da cinematografia nacional*, Ivan Francisco Marques parte de textos publicados na *Klaxon* (1922-1923), revista que dá início à crítica de arte periódica no cinema, para trazer à tona o paradoxo entre o modernismo na literatura e o cinema moderno brasileiro. De acordo com o autor, embora modernistas como Mário de Andrade demonstrassem um alinhamento com as vanguardas europeias, por meio das críticas publicadas na revista se torna evidente uma resistência ao cinema moderno brasileiro, o “cinema de arte” que, àquela época apresentava suas primeiras experiências com Humberto Mauro e Mário Peixoto. Ao trazer os detalhes que sustentavam esse paradoxo, o artigo aponta que, na

contramão dos valores do modernismo literário, esta geração valorizava o cinema pela sua função de contar histórias e mimetizar o real, em uma visão mais humanista dessa arte. Uma reflexão que nos parece fundamental para entender não somente por que a geração modernista não se empenhou na defesa do cinema brasileiro, mas para compreender como essa rejeição conduziria, anos depois, a mudanças no cinema nacional em direção às bases estéticas do Cinema Novo.

No artigo seguinte são apresentados movimentos cinematográficos em que o vínculo com real e uma visão humanista do cinema não somente se torna parte de uma escolha estética, mas são defendidos por meio de manifestos. Diante dos problemas estruturais frente ao domínio estadunidense nas salas de cinema, tais cinematografias assumem a precariedade como parte de suas respectivas propostas teóricas de linguagem – Novo Cinema Indiano e Terceiro Cinema – enquanto estratégia de afirmação do cinema nacional. É assim que o artigo *O realismo enquanto enfrentamento anti-hegemônico: manifestos cinematográficos na Índia e na Argentina pós-Segunda Guerra a partir de uma perspectiva global*, de Ivan Araújo Lima, parte da influência no Neorealismo italiano, em diferentes lugares do mundo e de relações transnacionais no pós-Segunda Guerra, para comparar manifestos cinematográficos que nessa época se contrapunham ao cinema hollywoodiano hegemônico. A ênfase do autor é no contexto argentino e no ainda pouco estudado, ao menos em língua portuguesa, contexto indiano.

Nessa edição também há textos que propõem uma perspectiva do feminino a partir do empoderamento de personagens no cinema, seja pelo viés de narrativas afrocentradas ou em filmes de animação. No artigo *A mulher rei: uma análise filmica a partir da perspectiva contracolonial*, de Maylla Monnik Rodrigues de Sousa Chaveiro, Carine Campos Santos, e Ryan Lopes de Freitas, a teoria da pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí serve de embasamento para refletir sobre como o filme *A mulher rei* (Gina Prince-Bythewood, 2022) representa “agodjié”, exército feminino no reino africano de Daomé, como forma de empoderamento da mulher negra no tempo presente. Já no artigo *Estruturas do protagonismo empoderado: uma análise codificada das personagens femininas no cinema de animação contemporâneo*, escrito por Ivan Mussa Tavares Gomes e Lívia Vasconcelos Guedes Rodrigues, a proposta é analisar como filmes de animação estadunidenses, realizados entre 2012 e 2022, constroem suas



personagens femininas e em que medida elas reproduzem características estereotípicas nesse período que marca a suposta virada representativa do gênero no cinema.

Uma outra perspectiva do feminino apresentada nesta edição traz à memória uma construção arquetípica que se tornou comum ao gênero *noir*: a *femme fatale*. Em *A femme fatale em Ela e outras mulheres (2006) de Rubem Fonseca e em O lobo atrás da porta (2013) de Fernando Coimbra*, André Francisco traz uma análise de como as personagens “Belinha”, de um conto do escritor brasileiro Rubem Fonseca, e “Rosa”, do filme *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013), se relacionam com essa figura do *film noir* clássico, mantendo a sua relevância na contemporaneidade. No segundo artigo, a *femme fatale* é parte de um conjunto mais amplo de traços de estilo de um gênero que também se tornou reconhecido por explorar contrastes de iluminação em sua fotografia. É a partir desse elemento que o artigo *Luz, sombra e crime: a relação entre esquemas de iluminação e narrativa em O destino bate à sua porta, de Tay Garnett*, escrito por Thiago Rabelo e Rodrigo Cássio Oliveira, analisa os esquemas de iluminação elaborados por Sydney Wagner, diretor de fotografia do filme *O destino bate à sua porta* (Tay Garnett, 1946), para evidenciar que as variações na utilização de luz nos cenários do filme expressam uma íntima relação entre a cinematografia e a estrutura do roteiro da obra.

O uso de imagens produzidas no âmbito privado, familiar, é um aspecto contemplado em dois artigos, tanto pela (auto)encenação dos sujeitos ao criarem imagens de si, quanto pela forma como esses arquivos domésticos são apropriados e ressignificados em outras narrativas audiovisuais. É assim que no artigo *(Auto)encenação nos filmes domésticos: da pose fotográfica à espetacular*, as autoras Ana Clara Campos dos Santos e Christina Musse realizam uma análise empírica de filmes de família em Super 8, para entender como as pessoas se autorrepresentavam, numa época em que as câmeras não eram tão acessíveis. As autoras apresentam, assim, modos de encenar diante da câmera que variavam conforme a personalidade da pessoa filmada, seu nível de intimidade com o cinegrafista, sua familiaridade com o equipamento cinematográfico e o conhecimento de quem irá assistir aos filmes.

Filmes de família também têm servido de fonte para a composição de narrativas audiovisuais, a exemplo do filme *Elena* (Petra Costa, 2013), no qual a diretora representa

a si mesma para trazer a história de sua irmã que cometeu um suicídio. No artigo *Trajatória de vida em Elena: narrativas filmicas e estratégias discursivas*, as autoras Julia Drumond Cunha e Christanne Luce Gomes analisam o filme a fim de compreender as estratégias discursivas utilizadas pela diretora para narrar o trauma associado à morte da sua irmã, e percebem que, além de arquivos da família, a cineasta também recorre a estratégias de ficção, a exemplo de elementos imagéticos encenados que aproximam Elena de Ofélia – uma famosa personagem de Shakespeare que enlouquece e se suicida.

Essa aproximação entre personagens, a partir de um motivo visual, nos leva para a metodologia de análise proposta por Mariana Souto, pesquisadora que compõe um dos textos da nossa seção *Entrevistas*. Com o título *Conversa com Mariana Souto: métodos comparativos para os estudos filmicos e o trabalho doméstico no cinema*, a entrevista realizada por Ligia Maciel Ferraz permite conhecer detalhes sobre métodos comparados nos estudos filmicos, como o inventário, as constelações filmicas e, especialmente, o motivo visual – atual foco de investigação de Souto – imagem que se apresenta em diferentes obras filmicas e pode se tornar um possível eixo agregador dessas constelações. Métodos que propõem pensar a relação entre os filmes com e através das imagens.

Já a segunda entrevista desta edição transita do método de pensar o filme pelas suas imagens para o método de pensar a obra filmica pelas técnicas envolvidas na sua construção sonora. Em entrevista intitulada *José Luiz Sasso: a restauração do som de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”*, Michel Schettert conversa com José Luiz Sasso, um dos profissionais mais importantes e longevos em pós-produção de som no Brasil, a respeito da restauração do som de outro ícone do cinema brasileiro, o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Sasso apresenta informações valiosas sobre o processo, com a entrevista como um todo destacando a importância do campo da restauração e preservação de filmes.

Assim como o sertão serviu de inspiração para a narrativa de Glauber Rocha, outras produções mais recentes também partem do contexto de precariedade em tais regiões do Brasil para abordar como a carência de políticas públicas tende a ter um impacto ainda mais violento nesses lugares, somando-se a outros problemas estruturais. É assim

que na seção Resenhas, Críticas e Traduções, em que a resenha *Morte e vida de “Uma história Severina”*, de Walisson Oliveira Santos, apresenta uma reflexão sobre o documentário *Uma história Severina* (2005), dirigido por Débora Diniz e Eliane Brum. O documentário aborda a peregrinação de Severina, uma mulher do interior de Pernambuco, para conseguir interromper, em conformidade com a legislação brasileira, a gestação de um feto anencéfalo.

Como mencionado, essa edição robusta da Rebeca é fruto de múltiplos olhares e abordagens, que dão um vislumbre das muitas possibilidades de diálogo entre o campo do cinema e suas várias outras interfaces. Nos últimos anos, temos visto uma tendência de grande aumento na demanda qualificada de artigos para as temáticas livres da revista e agradecemos a confiança em nosso trabalho.

Boa leitura!

Miriam de Souza Rossini – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim – Universidade de São Paulo

Morgana Gama – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Alex Damasceno – Universidade Federal do Pará

Márcio Zanetti Negrini – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul