

Movimento multicultural dos direitos humanos: cinema brasileiro de retomada, pluralismo jurídico e os estereótipos da violência

Multicultural human rights movement: Brazilian comeback cinema, legal pluralism and the stereotypes of violence

Samene Batista Pereira Santana¹

¹ Universidade do Estado da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: samenebatista@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7648-9266>.

Adriana Fresquet²

² Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: adrianafresquet@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4223-8204>.

Sheila Marta Carregosa Rocha³

³ Universidade do Estado da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. E-mail: sheila.carregosa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2964-3707>.

Artigo recebido em 30/06/2022 e aceito em 21/07/2022.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Resumo

O presente artigo tem como escopo identificar as relações entre a concepção multicultural dos Direitos Humanos e a enunciação audiovisual no Cinema de retomada no Brasil. Por meio de uma análise metodológica descritiva e exploratória dos recursos fílmicos e bibliográficos percebemos, no trabalho, que o discurso jurídico se destaca nas diversas narrativas audiovisuais brasileiras, sobretudo no que diz respeito aos problemas de efetivação dos direitos humanos nas periferias. Para afirmar tal hipótese, o suporte teórico está ligado a dois eixos principais do trabalho: a análise crítica cinematográfica pautada, especialmente, nas reflexões de Ivana Bentes, Esther Hamburger e Fernão Pessoa Ramos; e a observação do movimento multicultural dos direitos humanos e o pluralismo jurídico nos espaços periféricos brasileiros, pelo olhar de Boaventura de Sousa Santos, Antônio Carlos Wolkmer e Joaquim Herrera Flores. A partir da análise dos regimes de visualidade - as condições históricas, técnicas e estéticas de existência de alguns filmes representativos dos anos 1990 - 2010 - e os processos de enunciação ou discursivização dos direitos humanos nas narrativas, observamos diferentes cenários de solidariedade, luta por cidadania e sociabilidade de um lado, e, de outro, exclusão social, estereótipos da violência e pluralismo jurídico nas periferias brasileiras enunciadas nas imagens em movimento, as quais irrompem a realidade.

Palavras-chave: Direitos humanos; Audiovisual; Pluralismo jurídico.

Abstract

The present article aims to identify the relations between the multicultural conception of Human Rights and the audiovisual enunciation in the Cinema of repossession in Brazil. Through a descriptive and exploratory methodological analysis of filmic and bibliographic resources we realize, in the work, that the legal discourse stands out in the various Brazilian audiovisual narratives, especially with regard to the problems of effectiveness of human rights in the peripheries. In order to affirm this hypothesis, the theoretical support is linked to two main axes of the work: the critical analysis of cinema, based especially on the reflections of Ivana Bentes, Esther Hamburger and Fernão Pessoa Ramos; and the observation of the multicultural movement of human rights and legal pluralism in the Brazilian peripheral spaces, through the eyes of Boaventura de Sousa Santos, Antônio Carlos Wolkmer and Joaquim Herrera Flores. From the analysis of the regimes of visuality



- the historical, technical and aesthetic conditions of existence of some representative films of the years 1990 - 2010 - and the processes of enunciation or discursivization of human rights in the narratives, we observe different scenarios of solidarity, struggle for citizenship and sociability on the one hand, and, on the other, social exclusion, stereotypes of violence and legal pluralism in the Brazilian peripheries enunciated in the moving images, which erupt reality.

Keywords: Human rights; Audiovisual; Legal pluralism.



Introdução

No presente trabalho, tomamos como objeto empírico as narrativas de três longas metragem: *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002) e *Notícias de uma guerra particular* (1999). Tais filmes - ficcionais e documentais - foram selecionados a partir de um recorte do corpus fílmico da tese de doutorado intitulada: “Campo de memória e regimes de visualidade da violência”, apresentada no ano de 2019 ao Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/Brasil, cuja seleção priorizou produções da era de retomada com maior visibilidade e relevância mercadológica. Desta forma, o presente ensaio reconhece a importância de outros filmes que marcaram a discursividade em torno das questões relativas às identidades brasileiras.

Como exemplo, os anos entre 1955 e 1970, no Brasil, foram marcados por diversas manifestações que se opunham ao mercado artístico internacional. Nesse período, o Brasil vivenciou um momento único na música, nas artes plásticas e principalmente no cinema. Quando Nelson Pereira dos Santos produziu o filme *Rio 40 Graus* (1955), começava um ciclo de produções cinematográficas contrárias às produções nacionais que tinham no cinema hollywoodiano, em especial, um ideal de cinematografia. Os cineastas dessa nova fase do cinema brasileiro faziam seu cinema gozando de uma maior liberdade criativa e improvisação nas produções, marcando, assim, o futuro do Cinema Novo. Há, inclusive, um grande mérito em *Rio 40 graus*, no momento em que enuncia, com muita leveza, a desigualdade social e a formação de espaços periféricos numa chave de solidariedade e construção de cidadania (LEITE, 2005).

Já o chamado “cinema de retomada” é a expressão usada para designar o cinema feito no Brasil nas décadas de 1990 à 2010, quando, após um período de quase estagnação, a estruturação de um sistema de incentivos fiscais favorece uma nova fase de fomento à produção cinematográfica. Outros exemplos, contemporâneos à retomada, estão nos filmes da “trilogia” da cineasta Maria Augusta Ramos: *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *O Processo* (2018), que também foram de grande importância na consolidação de narrativas identitárias: definidas neste trabalho como o cinema que identifica a cultura, a formação social, e os problemas socioeconômicos em determinado contexto histórico, tendo como base as relações de saber-poder entre Estado jurisdicional e os sujeitos envolvidos no processo judicial.



A partir deste recorte, enfatizamos que o Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo. O Cinema da Retomada se refere a um ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90 do século XX, condições essas viabilizadas por meio de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor. Desta forma, trabalhamos neste ensaio sob dois eixos teóricos-metodológicos: o cinema brasileiro de retomada e sua importância na formação de discursividades sobre os sujeitos de direito nas periferias, bem como o movimento multicultural dos Direitos humanos a partir da enunciação fílmica.

Compreendemos, em primeiro lugar, que o Direito está atravessado por ficções, apesar de inúmeras teses jurídicas associando-o exclusivamente ao plano da realidade. Na esfera da teoria narrativista do Direito, Calvo González afirma que nossos sistemas jurídicos são instalações ficcionais e, por vezes, hiper ficcionais: “o direito é uma forma linguística ficcional de um mundo puramente textual. Ele habita nos discursos narrativos e, portanto, não está imune aos efeitos da ficcionalidade” (GONZÁLEZ, 2013, p.52).

Em segundo lugar, para além da narratividade linguística e literária, o presente artigo tem como objetivo secundário mostrar um direito como práxis audiovisual. A audiovisualidade possibilita uma investigação prática dos sentidos, cores, formatos, silenciamentos, acontecimentos e expressões do direito. E por isso, perguntamos: como o sujeito de direito das periferias brasileiras se constitui por meio da imagem em movimento? Como os regimes de visualidade engendram uma relação de enunciação sobre os Direitos Humanos e o pluralismo jurídico no Brasil e no mundo?

Partimos então da premissa de que no Brasil, os fundamentos da Carta Constituinte da República Federativa de 1988 estão fincados, historicamente, nos processos de redemocratização pós-ditadura militar, bem como após a 2ª guerra mundial, que redefiniu as diretrizes dos Direitos Humanos em todo o mundo. Nasce assim, o princípio da dignidade da pessoa humana (inciso III do art. 1º da Constituição Federal), cujo objetivo é proteger o ser humano, mantendo e garantindo o viver com dignidade (SARLET, 2007). Este princípio constitucional contemporâneo atinge toda a humanidade,



é axioma jurídico e princípio base do século XX. A sua adoção no sistema jurídico estabelece uma nova forma de pensar e se relacionar com os Direitos Humanos, e no século XXI torna-se uma garantia contra todas as formas de abjeção humana.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, já em seu art. 1º, põe em destaque os dois pilares da dignidade humana: “Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos”. São dotadas de razão e consciência e devem agir em relação umas às outras com espírito de fraternidade.” No mesmo sentido, Liberdade, Igualdade e Fraternidade - elementos ligados à Declaração do homem e do cidadão - são cruciais para os processos de subjetivação cidadã e detenção de direitos.

A Convenção Americana sobre Direitos Humanos, de 1969, estabelece, em seu art. 11, § 1º, que “Toda pessoa humana tem direito ao respeito de sua honra e ao reconhecimento de sua dignidade”. Foi com o Iluminismo que a noção de dignidade da pessoa humana ganhou uma dimensão mais racional e passou a irradiar efeitos jurídicos, sobretudo por influência do pensamento de Immanuel Kant. O homem, então, passa a ser compreendido por sua natureza racional e com capacidade de autodeterminação (CASTANHO DE CARVALHO, 2014).

Ademais, ainda num conceito mais amplo, por dignidade da pessoa humana entende-se a qualidade intrínseca e distintiva de cada ser humano que o faz merecedor do mesmo respeito e consideração por parte do Estado e da comunidade, implicando, neste sentido, um complexo de direitos e deveres fundamentais que assegurem a pessoa tanto contra todo e qualquer ato de cunho degradante e desumano, como venham a lhe garantir as condições existenciais mínimas para uma vida saudável, além de propiciar e promover sua participação ativa e corresponsável nos destinos da própria existência e da vida em comunhão com os demais seres humanos (SARLET, 2004).

Trata-se, portanto, de um dos valores mais caros da existência humana, um princípio fundamental da carta constitucional brasileira e de tantas outras no globo, que deve permear a validade e a efetividade de toda e qualquer norma infraconstitucional. Como já dito, a dignidade humana é o valor supremo a ser buscado pelo ordenamento jurídico, é o princípio fundamental a partir do qual decorrem todos os demais direitos – norma fundante, orientadora e condicional – não só para a criação, interpretação e aplicação, mas para a própria existência do direito.

Compreender a construção, a dinâmica, e a eficácia dos Direitos humanos no Brasil e no mundo é extremamente valioso para a construção do saber jurídico. Deste



modo, o presente ensaio defende que por meio da linguagem cinematográfica, os regimes de visualidade e de visibilidade – especialmente da era de Retomada da produção audiovisual no Brasil – consolidam a experiência do mundo visível com o mundo normativo-linguístico, ou seja, a linguagem jurídica e a linguagem audiovisual mantêm uma relação de enunciação. Essa premissa nasce da afirmação de que o cinema foi, ao longo de sua história, essencial para a construção, reafirmação e divisão de conceitos, pré-conceitos, narrativas históricas, difusão de ideias e consolidação de saberes. Um valioso exemplo sobre o poder enunciativo e formador de discursividade da audiovisualidade no mundo contemporâneo está na longa metragem mais lucrativa da história do cinema mundial representado por *O nascimento de uma nação/The Birth of a Nation* (1915), um filme estadunidense que mudou substancialmente a visão americana sobre a Guerra Civil (1861-1865), já que creditou aos sulistas norte-americanos a verdadeira “versão” da Guerra, o retorno do movimento *Ku Klux Klan*, e o enfraquecimento do movimento de integração dos Estados Unidos por mais cem anos.

A seguir, tratamos sobre as correntes universalista e relativista dos direitos humanos, para então chegar à proposta multiculturalista de abordagem e sua relação com diversas obras cinematográficas que marcaram o chamado Cinema de retomada, ou também conhecido como Cinema identitário brasileiro.

Cinema brasileiro de retomada: regimes de visualidade

Especialmente após o filme brasileiro *Cidade de Deus* (2002), o espaço das periferias e as favelas receberam uma acentuada visibilidade no Brasil e no mundo, dada a prospecção mercadológica do longa. Além de *Cidade de Deus*, outros filmes como *Orpheu* (1999), *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite* (2007), *Tropa de Elite 2* (2010), ou documentários como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Ônibus 174* (2002), *Falcão, meninos do tráfico* (2006) fazem parte de uma vertente do chamado Cinema de Retomada, que abordam a realidade do Brasil a partir da denúncia à desigualdade social em situações urbanas de violência endêmica (HAMBURGER, 2007 e 2008). Esses filmes rompem com um padrão de invisibilidade estética, no qual a periferia quase não aparecia nas produções nacionais e a violência urbana não fazia parte da ampla produção audiovisual. Nos anos 70 e 80 do século XX, quando a televisão atinge efetivamente as camadas populares da sociedade



brasileira, principalmente numa esfera comercial, o que se plantava era uma imagem de Brasil em desenvolvimento, um lugar paradisíaco. Tentava-se vender a ideia de um Brasil urbano, moderno, liberal, veloz, branco e afluente (VIEIRA, 2011).

Os filmes com essa chave acabaram servindo para travar importantes discussões sobre a violência, o tráfico de drogas, a segregação espacial, as políticas públicas de educação, moradia e combate ao crime organizado. Além disso, as narrativas do cinema de retomada trouxeram subtextos importantíssimos: o dilaceramento do tecido social por contradições e conflitos resultantes de um modelo de crescimento econômico e expansão urbana dos grandes centros, os reclamos por ordem e segurança como garantia dos direitos e liberdades individuais, o fortalecimento cívico por meio da solidariedade e a construção da cidadania pelos vieses do pluralismo jurídico.

Sem dúvida, a produção de filmes (ficção e documentários) sobre a vida nas periferias brasileiras, sobretudo nas favelas, contribuiu para o aumento da discussão pública sobre a desigualdade social e os modos de subjetivação dos sujeitos de direito que ali habitam. A disposição para participar do universo do espetáculo televisivo e cinematográfico, presente no cenário de efervescência que caracteriza a periferia hoje, pode ser interpretada como uma disposição por participar da disputa em torno do controle de quem representa o quê, como e onde (HAMBURGER, 2007).

Há de se destacar que os espaços periféricos, rurais e de favela sempre foram um “outro Brasil”, um lugar de miséria, um não-lugar que, a partir dos anos 90 do século XX, passa a ser mostrada pelo cinema brasileiro sob o discurso do exotismo, enfocando personagens como o policial e o traficante. Especialmente o território da favela exerce sobre as pessoas um fascínio, em virtude do seu exotismo e, para muitos, por ser um território desconhecido e até mesmo perigoso – dentro de uma percepção estereotipada –, ele combina esse fascínio – que atrai – com o medo e o horror (BENTES, 2007). Embora tal fascínio, na visão de Bentes, tenha sido objeto de exploração mercadológica dos *favela-movies* (possível gênero cinematográfico pensado a partir de especulações midiáticas do início dos anos 2000), é necessário colocar em pauta que assim como o cinema novo, o cinema da retomada tratou profundamente de questões sociais e políticas, convergindo olhares e políticas públicas para os espaços periféricos dos grandes centros do país. A ascensão desse cinema que intervém na vida pública, como no caso de Cidade de Deus, “na forma de um cinema de resultados” (HAMBURGER, 2007, p. 559),



denuncia o enfraquecimento das instituições democráticas na medida em que faz aparecer nas telas as situações de desigualdade no país.

Cidade de Deus, tomado aqui como uma amostra do movimento cultural de retomada cinematográfica no Brasil inscreve no rol imagético novas imagens de favela, viabilizando outras percepções do que até então era possível compreender como favela brasileira e proporcionando outro regime de visualidade. Como escreve Brasil *et. al.* (2013), para compreender um regime de visualidade é preciso identificar quais formas estão sendo deixadas para trás e quais linhas de continuidade e descontinuidade permitem relacionar a visualidade contemporânea aos modos anteriores de organização do visível. Tratar desta questão significa, para o autor, em primeiro lugar, articular os problemas da representação visual às práticas sociais e discursivas, às transformações dos saberes e aos dispositivos engendrados por estes saberes. Nesse sentido, a visualidade – um regime – diz respeito não apenas à imagem (a seus elementos formais e expressivos), mas também a um olhar (historicamente constituído e singularmente situado). Ressalta-se assim, uma “concepção pragmática da imagem, a relação entre a sua construção e os seus modos de observação, ou seja, a gênese imagética e os efeitos de real que são produzidos pelos modos de fruição e consumo” (BRASIL *et. al.*, 2013, p. 560). Portanto, quando assistimos um filme ou qualquer produção audiovisual, a enunciação da narrativa leva em conta não só o mundo visível representado na tela, mas a forma, o tempo e o lugar que ocupamos como sujeitos-espectadores.

O que o cinema brasileiro de retomada enuncia? Resistência periférica e estereótipos sobre a violência na audiovisualidade

A forma de se produzir cinema no Brasil nos anos 1990 – no movimento da Retomada cinematográfica – foi baseada em leis de incentivo e renúncia fiscal que se desenvolveram no âmbito Municipal, Estadual e Federal. Nesse sentido, a Lei Rouanet foi sancionada em 1992 sobre o número 8401, e em 1993, o então presidente Itamar Franco promulga a lei 8685/93. A lei Rouanet foi o principal mecanismo de fomento à cultura no Brasil, e permitiu que empresas e pessoas físicas destinassem a projetos culturais, parte do Imposto de Renda (IR) devido. Para pessoas físicas, o limite da dedução é de 6% do IR a pagar; para pessoas jurídicas, 4%. A partir dessa estrutura legal criada para captação de



isenções fiscais, foram produzidos, entre 1994 e 2000, o maior número de longas-metragens do cinema brasileiro.

O ano de 1994 marca claramente uma retomada da produção cinematográfica no Brasil após o auge do eclipse no início da década. Assim, entendemos o cinema de retomada como um conjunto de produções cinematográficas que possuem algumas características comuns, que se afirmam no primeiro período que, grosso modo, irá de 1994 até 1999, e outro que, dentro do mesmo fôlego, mas com elementos diferenciais, se estende até 2003 interagindo no recorte pontual com algumas obras tardias, como por exemplo, *Tropa de Elite* em meados da primeira década dos anos 2000. No cinema de retomada é também marcante o amplo leque de filmes que são adaptações de obras literárias. A relação forte entre cinema e literatura surge em diversos períodos da nossa cinematografia, mas possui na retomada um momento privilegiado. Peças, contos e romances são, ao lado da história, a principal matéria prima para produzir cinema no Brasil da década de 1990 e seguintes anos.

Há ainda, na Retomada, crítica ao chamado “docudrama” em três vieses: a primeira crítica supõe uma historicidade objetiva e translúcida daquilo que aconteceu a qual o filme deve adequar-se sob pena de traí-la (realismo). A segunda aceita como necessária a interpretação e a dramaturgia, mas traz embutida a possibilidade de uma versão única, certa. A terceira defende a liberdade dramatúrgica da versão narrativa numa espécie de similaridade com o universo da ficção pura (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018).

As três correntes subsistiram, e a enunciação do popular como “outro” no cinema brasileiro contemporâneo de retomada é acompanhada por uma visão negativa do país, espécie de retorno crítico sobre si mesmo. Ficam de lado dos “holofotes”, os subtextos das narrativas que sobressaltam o sujeito de direito da periferia e a construção árdua de sua cidadania a partir de diversas dimensões de solidariedade, movimentos culturais e pluralismos. O nacional-popular dos anos 1960, quando a cultura popular era vista como correlata à afirmação nacional, passa a ser, na retomada, contraponto à representação da nação “perdida”, “inviável” (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 428).

Assim, o cinema da retomada tem preocupação em reciclar o imaginário do cinema popular e do cinema novo – das décadas de 50, 60 do século XX – buscando estabelecer veredas com o cinema brasileiro que lhe antecedeu, e assim, mostrar as mazelas do Brasil em torno da desigualdade social.



Para exemplificar os regimes de visualidade do cinema brasileiro de retomada, comentamos, a seguir, três narrativas fílmicas de grande circulação midiática e relevância econômica – mercadológica no Brasil e no mundo. Começamos com *Cidade de Deus*: filme brasileiro produzido em 2002 e dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, cujo roteiro foi adaptado a partir do livro de mesmo nome. Trata-se de um filme singular na estética, produção e narrativa, já que a maioria do elenco se constituiu de moradores da favela, artisticamente preparados para um hiper-realismo próprio do cinema identitário e de retomada no Brasil. A primeira parte da narrativa fílmica compreende os anos 60 do século XX, em que a favela se formava com a evasão de pessoas dos pontos centrais da zona urbana para lá. Já na segunda parte do filme, que compreende os anos 70, mostra a formação da favela e o problema de concentração populacional, aumento da violência e conflitos sobre posse e propriedade de imóveis em estado de precariedade. Ademais, a favela mostrada pelo filme *Cidade de Deus* nem sempre foi um emaranhado de barracos, mas nasceu como um complexo habitacional criado para alojar pessoas que não interessavam aos pontos turísticos do Rio de Janeiro. A segregação espacial e a luta pelo direito fundamental à moradia são fatores históricos da formação de muitas favelas no Brasil (VIEIRA, 2011).

Cidade de Deus marca um criticismo generalizado em torno da favela, por mais que tenhamos outras produções fílmicas com esse tema anteriores ao lançamento do longa. Ainda que os fatos narrados no filme sejam datados das décadas de 60 e 70 do século XX, as condições de existência e produção da imagem no início do século XXI convergiram para a vida na favela. O filme altera o padrão por meio do qual o cinema brasileiro vinha tratando a desigualdade social, e a produção rompe a convenção difundida na cultura brasileira, que trata a malandragem do morro em chave positiva, além de trazer uma ruptura também estética (HAMBURGER, 2008).

A visualidade da favela anti-romântica trazida por *Cidade de Deus* enfatiza a história da mudança de qualidade no crime carioca: da malandragem simpática, e em certo sentido comunitária, que inspirou outros filmes que lidam com o assunto, para o padrão profissional implacável e cruel das redes do tráfico. A partir do filme em análise, de um lado, colocamos o espaço segregado de pobreza na pauta de políticas públicas de educação e inclusão, de outro, fixamos estereótipos sobre a vida na favela.

No filme, não há um outro Brasil sendo mostrado, que não o da violência na favela, com uma ressalva para uma ou duas cenas que se passam na praia, ou as poucas



cenar que acontecem no ambiente de trabalho do jornal, que não possibilitam uma identificação com o Brasil. O estabelecimento de uma relação entre violência e pobreza com as elites, a classe empresarial e a classe média não aparecem. O filme não relaciona a violência e o tráfico de drogas com espaços fora da favela. Não é estabelecida nenhuma relação entre o crime organizado da favela Cidade de Deus com outros espaços fora dela. Assim, a descontextualização da violência no longa com outros discursos, reforça os estereótipos e cria um campo de memória da violência e do tráfico determinista às condições de produção das favelas. Não há, no longa, senão no subtexto da narrativa, focalização nos processos de formação cidadã, cultural e pluralista da solidariedade entre os indivíduos que ali habitam (VIEIRA, 2011).

O deslocamento que efetua Cidade de Deus incide sobre uma tradição fortemente realista que possui seu combustível em dilemas sociais agudos, como a distribuição de renda, e a disposição da sociedade brasileira em classes estanques, marcada por extremos no tipo de educação oferecida e na concessão de oportunidades. “A singularidade tarantinesca pós-moderna de Cidade de Deus choca, pois é afirmativa no horror, e ao mesmo tempo fria” (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018, p. 456).

A natureza e função das imagens fílmicas dão a ver seus modos de pertencimento a um dado regime de visualidade na medida em que desempenham um papel relevante na vida social na contemporaneidade. As imagens em movimento produzem efeitos de identificação com a realidade, e não de realismo, “pois existe no cinema um espaço de subjetividade – como o enquadre, por exemplo – mas a realidade fica por conta do espectador, e é da ordem do psicológico, do social e da história” (BAZIN, 1991, p. 96). Nesse sentido, o cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu e ensinou um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidades contínuas de duração (JULLIER e MARIE, 2009). Tal significação em Cidade de Deus reverbera as referências das mais latentes que temos hoje no cinema brasileiro sobre a favela e outros espaços segregados do Brasil, constituindo-os um “outro lugar”, um lugar culturalmente diferente, dotado de pluralismo e formação particular.

O segundo filme que marca o cinema de retomada é *Ônibus 174* (2002). Em primeiro lugar, o gênero da película é o documentário, que foi produzido por José Padilha e Marcos Prado, com a direção do primeiro, fotografia a cargo de César Moraes e Marcelo Guru e com edição de Felipe Lacerda. O documentário exhibe o sequestro ocorrido no dia 12 de junho do ano 2000, realizado por Sandro Rosa do Nascimento (21 anos), que, no



meio daquela tarde, tomou os passageiros de um ônibus da linha 174 (central - Gávea, Rio de Janeiro) como reféns. Paralelamente ao sequestro, a história de vida do sequestrador é mostrada na película. Filho de pai desconhecido, ainda criança, com apenas 6 anos de idade, ele vai para as ruas depois de presenciar o cruel assassinato da mãe. Por meio de depoimentos de alguns meninos em situação de rua, parentes ou conhecidos de Sandro, alinhavados por comentários do antropólogo Luís Eduardo Soares, o documentário narra a triste e curta história do jovem. O autor do crime, Sandro, era um quase indigente, relegado à margem da sociedade. Além da morte de sua mãe, em 1993, sobreviveu à chacina da Candelária, quando assistiu companheiros serem mortos por policiais militares.

Em *Ônibus 174*, o personagem de Sandro possui a espessura para identificação positiva do espectador pela compaixão, inclusive por sua trajetória trágica resultando da inoperância dos mecanismos assistenciais do Estado do Rio de Janeiro. A nação inviável que vemos apontando nos filmes do período se delinea espontaneamente, sem necessidade de forçar sua interpretação: surge na intervenção desastrosa da polícia e seu esquadrão de elite na tentativa de encerrar o sequestro do ônibus. Aparece igualmente pela exposição da tragédia da Candelária, e na apresentação do sistema institucional de tratamento de menores infratores: mas a constatação da inoperância não basta para as imagens cruéis. Estas precisam carregar nos traços realistas estampando cenas de miséria e tortura nas instituições prisionais e correccionais brasileiras. São procedimentos estéticos próprios à enunciação de um Brasil inviável e multicultural (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018).

No decorrer da narrativa, a transmissão do sequestro, “novelizou” os fatos. Sandro foi claramente estereotipado como o bandido padrão, o vilão. Visto nesse panorama, o ato de Sandro não teria nenhuma outra motivação além da maldade pura. Distribuem-se os papéis e posições para os sujeitos frente às relações de poder: os policiais são a representação do biopoder; da luta pela manutenção da vida dos reféns, das “vítimas”, posto que é conduta criminosa sequestrar e matar; e de outro lado Sandro representa a resistência ao biopoder.

No final do documentário, é mostrada a morte de Sandro, que acabou sendo, para a sociedade à época, um desfecho aceitável e até mesmo desejável para a desconfortante exposição das consequências da exclusão social. O documentário *Ônibus 174* torna visível ações violentas - os tiros, o anúncio da morte, e a própria morte - e invisível a violência do



Estado, já que a Constituição Brasileira estabelece no artigo 6º que são direitos sociais a educação, a saúde, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados. No filme documental, fica claro que tais direitos nunca foram oportunizados à Sandro, e a omissão Estatal destaca-se pelas razões da própria conduta criminosa. Salienta-se, portanto, um regime de visualidade ligado à violência e ao ideal de justiça, estabelecendo-se entre eles um paradoxo no qual a violência é justificada pela justiça.

Ônibus 174 é um dos filmes que nos faz compreender como e porque o olhar do espectador brasileiro convergiu para os espaços de segregação espacial no país, e como a violência foi delimitada em novas discursividades. A tematização da violência urbana ligada ao tráfico de drogas e aos espaços de segregação espacial pode ser destacada em quase todas as produções fílmicas brasileiras da retomada. A enunciação fílmica das favelas e periferias, das ruas das grandes cidades brasileiras e dos presídios mostra uma visão complexa do contexto social, econômico e político vivido no Brasil ao final do século XX e primeiros anos do século XXI. Novamente, ressaltamos que os espaços segregados enunciados pelos filmes da retomada cinematográfica brasileira não se alinham – em termos de isonomia – à ideia de universalização, nem à relativização dos Direitos Humanos.

Seguindo a amostragem da retomada cinematográfica brasileira, deve-se mencionar o papel fundamental que Notícias de uma guerra particular (1999) de João Moreira Salles possui para formação do imaginário do popular que estamos chamando de “criminalizado” característico do período. Filme originalmente exibido na televisão a cabo, Notícias trouxe para tela de modo pioneiro e chocante um campo imagético que marcou época e influenciou claramente outra obra nuclear da retomada: Cidade de Deus, estendendo a influência até Tropa de Elite primeiro e segundo.

Em Notícias de uma guerra particular, é abordado o panorama bélico mantido pelo Estado e o narcotráfico na cidade do Rio de Janeiro, evidenciando-se um importante registro sobre a relação entre traficantes e a polícia no Brasil. A narrativa do documentário contém depoimentos de policiais, traficantes, moradores da favela e do ex-chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, Hélio Luz.

O final do documentário é marcante. Além da morte de um policial e de um morador, a narrativa dá ênfase ao crescimento da violência: na tela, inscrições mortuárias aparecem ocupando todo o espaço, numa lápide que ao final está completamente



tomada pelos nomes que não são mais legíveis, restando somente a tela preta. João Moreira Salles informa que os nomes não foram inventados, nem quando não havia mais nenhuma possibilidade de o espectador identificá-los.

Filmes como Notícias de uma guerra particular compõem uma sorte de painel sobre a contemporaneidade, já que conformam uma certa etnografia audiovisual da violência urbana brasileira, vista como um campo complexo de relações articuladas a esse contexto histórico específico. Tais relações apontam para o rompimento da invisibilidade das camadas sociais que vivem nos espaços de exclusão brasileiros; e sua presença na mídia, especialmente no cinema, forma, então, um conjunto significativo acerca do momento histórico vivenciado no Brasil no início do século XXI, e permite identificar diferentes estratégias utilizadas para que o filme retrate essa realidade histórica. Constitui-se assim, um regime de visualidade sobre a forma como a violência no Brasil é mostrada e discutida no campo fílmico e audiovisual, qual seja, de forma estereotipada e determinista (COLUCCI, 2007).

Neste sentido, Colucci (2007, p.6) diz que quatro modos de discursivizar a violência em filmes documentais se destacam: (1) as relações com o contexto histórico, que evidenciam a violência urbana brasileira no período; (2) o tipo de negociações entre os “sujeitos” documentaristas e documentados, suas implicações e determinações, o discurso construído e sua articulação na estrutura da narrativa; (3) as passagens entre imagens que permitem níveis diferenciados de recepção do tema e remetem às relações midiáticas inseridas no imaginário contemporâneo; e (4) a superação de modelos e a renovação na linguagem, que manifestam fragmentação, hibridismo e reflexividade, marcas do cinema contemporâneo.

Há, no cinema contemporâneo, desde o início da retomada, uma disputa pelo controle da visualidade da pobreza e da violência, que estão no centro dessas elaborações, e constituem um regime de visualidade para o final do século XX e início do século XXI. Valoriza-se, muito mais, a enunciação de um Brasil violento e segmentado a partir da periferia, do que a pluralidade cultural, as dimensões de solidariedade, e a construção da cidadania nas favelas.

O cinema documental, característico do cinema de retomada/contemporâneo, marca um padrão de enunciação da violência diferente do mostrado no cinema novo/moderno. Neste, a violência ainda era romantizada, enquanto naquele, a discussão em torno da violência ganha um criticismo e um efeito de realidade mais intensos. Em



determinadas condições de possibilidade, as produções fílmicas, televisivas e audiovisuais sobre as favelas, redundaram em narrativas exclusivamente sobre a violência no Brasil, escancarando o problema de uma “guerra que não é civil, mas é particular” – entre traficantes da favela e a polícia – nas palavras do capitão Pimentel, em Notícias de uma guerra particular. O olhar do espectador, por conseguinte, torna-se determinista e determinado a acreditar na falsa premissa do mito da origem da violência no Brasil.

A partir da análise narrativa dos três longa-metragem acima, discutimos no próximo tópico, a concepção multiculturalista dos Direitos humanos nos cenários periféricos brasileiros, enunciados por uma geração de filmes que constituíram a Retomada. Por meio dessa enunciação, é possível analisar a formação do sujeito de direito em uma sociedade desigual, plural e multicultural.

Direitos humanos e emancipação: concepção multicultural e a enunciação audiovisual

A concepção multicultural dos Direitos Humanos está ligada à proposta de Boaventura de Souza Santos como uma alternativa à teoria universalista e à teoria relativista para efetivação destes direitos. A grosso modo, o movimento multiculturalista valoriza a diversidade enquanto uma forma de interação entre culturas diferentes e a operacionalização dos direitos humanos por meio de políticas públicas de reconhecimento da diferença.

Como ressaltamos na introdução do trabalho, os episódios trágicos durante a Primeira e Segunda Guerra Mundial foram condição de possibilidade para a criação, em 1945, da Organização das Nações Unidas — ONU — pelos países vencedores da guerra, com o objetivo de evitar que uma terceira guerra mundial viesse a ocorrer e de facilitar o diálogo entre os países. Três anos após sua criação, em 1948, foi elaborada a Declaração Universal dos Direitos Humanos, em que foram estipulados direitos fundamentais para todos os indivíduos. Tais direitos são marcados por duas características principais: a universalidade e a indivisibilidade. Universalidade porque o simples fato de ter a condição humana faz com que todo ser humano seja titular desses direitos baseado na ideia de dignidade intrínseca a cada um. Já a indivisibilidade diz respeito à impossibilidade de permanente exclusão de uns por outros, visto que a garantia de cada direito depende da observância dos demais.



A garantia e a efetivação desses direitos passam a ser estudadas como uma questão que concerne a toda comunidade internacional, e não mais a cada Estado/país. Assim, a soberania estatal, até então vista como ilimitada e inviolável, é restringida em prol da igualdade e da dignidade de todos os seres humanos. Cria-se, portanto, um sistema de proteção dos direitos humanos que alcança, além do sistema global, os sistemas regionais, cuja coexistência opera para tutelar da forma mais efetiva possível esses direitos.

A Declaração de Direitos Humanos de Viena de 1993 ratifica os direitos garantidos na Declaração Universal dos Direitos Humanos e reconhece a relação de interdependência entre a democracia, o desenvolvimento e os direitos humanos. Destacamos que grande parte da doutrina sobre direitos humanos considera a democracia como o regime que mais se aproxima da sua completa implementação. O autor Amartya Sen ao analisar esta questão em seu artigo *Asian Values and Human Rights* afirma que muitos dos países com regime autoritário na Ásia usam como justificativa que este modelo é mais compatível com o sucesso da economia, proporcionando maior desenvolvimento, direito que também deve ser garantido. Entretanto, o autor alega que não há nenhum estudo que comprove que existe um conflito entre o desenvolvimento econômico e a garantia de direitos políticos (SEN, 1997). Ademais, o Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos de 1966 garante que os países possam fazer esse tipo de escolha, em seu art. 1º: “Todos os povos têm direito à autodeterminação. Em virtude desse direito, determinam livremente seu estatuto político e asseguram livremente seu desenvolvimento econômico, social e cultural.”

Forma-se, assim, um embate. Por um lado, a concepção dos direitos humanos universais que garantem a todos os indivíduos direitos políticos, independentemente de qualquer condição. De outra esfera, há o direito à autodeterminação, que garante a soberania a cada Estado e o poder de fazer suas próprias opções políticas, econômicas e sociais. Tal divergência é pauta para o necessário debate acerca do universalismo e o relativismo cultural, um dos maiores desafios encontrados para a implementação dos direitos humanos atualmente (DONNELLY, 1984).

As correntes universalista e relativista retomam, portanto, um dilema caro à compreensão dos fundamentos dos direitos humanos: As normas de direitos humanos podem ter um sentido universal ou são culturalmente relativas?



A corrente universalista entende que há um mínimo ético inalienável e irredutível, um conjunto de direitos que devem ser considerados por todos os indivíduos, independentemente de sua cultura. Enfatiza, assim, que a cultura de um povo não pode servir de parâmetro para relativizar certos direitos, como direito à vida ou direito à liberdade. De outro lado, para a corrente relativista, a concepção de direitos universais pode ser consequência de uma prevalência imperialista cultural ocidental, cujo resultado seria determinar direitos de acordo com as crenças e princípios da sociedade ocidental de modo a propagar a cultura do ocidente como padrão de conduta a ser seguido por todas as sociedades. Essa corrente entende que cada sociedade pode ter sua própria concepção, limites e formas de efetivação dos direitos humanos, de acordo com o sistema político, social, econômico e cultural no seu entorno. Deste modo, os relativistas sustentam a ideia de que a cultura deve ser fonte importante de direito e regras morais (DONNELLY, 1984).

Partindo destes debates, destaca-se a visão de Boaventura de Souza Santos em defesa de uma concepção multicultural dos direitos humanos a partir de um movimento emancipatório e uma hermenêutica diatópica. Para chegarmos à noção multicultural proposta pelo autor, implica retornarmos às condições de possibilidade históricas de tal concepção: as condições do “sistema mundo ocidental” estariam pautadas no fenômeno da globalização ou pelo localismo globalizado. Qual seja, o discurso científico hegemônico tende a privilegiar a história do mundo na versão dos vencedores (globalização contra hegemônica) (SOUSA SANTOS, 1997, p. 6).

Ademais, as condições culturais através das quais os direitos humanos podem ser concebidos, na opinião do autor, não são nem universalizados, nem relativizados. Sua tese é a de que enquanto forem concebidos como direitos humanos universais, tenderão a operar como localismo globalizado (de cima para baixo), ou seja, uma imposição, um instrumento de choque de civilizações “mais importantes” sobre as “menos importantes” (SOUSA SANTOS, 1997, p. 19).

Em defesa de sua concepção multiculturalista, o autor enumera premissas. A primeira premissa é a de que é preciso superar o debate entre universalismo e relativismo cultural. Trata-se de um debate intrinsecamente falso, cujos conceitos polarizados são igualmente prejudiciais para uma concepção emancipatória de direitos humanos. Se todas as culturas são relativas, bem como possuem aspirações e valores universais, a polarização, enquanto atitude filosófica, é incorreta, na visão de Souza Santos. A segunda



premissa é a de que “todas as culturas possuem concepções de dignidade humana, mas nem todas elas concebem em termos de direitos humanos” (SOUSA SANTOS, 1997, p. 22). Torna-se, por isso, importante identificar preocupações singulares para a tutela dos direitos em diferentes culturas.

A terceira premissa é a de que todas as culturas são incompletas e problemáticas nas suas concepções de dignidade humana. Para Souza Santos (1997), a incompletude é proveniente da própria existência de uma pluralidade de culturas. Assim, aumentar a consciência de incompletude cultural até o seu máximo possível seria uma das tarefas mais cruciais para uma concepção multicultural. A quarta premissa é a de que todas as culturas têm “versões” diferentes de dignidade humana, algumas mais amplas do que outras, algumas com círculo de reciprocidade mais largo, e algumas mais abertas a outras culturas. E por fim, a quinta premissa é a de que todas as culturas tendem a distribuir as pessoas e os grupos sociais entre dois princípios competitivos de pertença hierárquica: o princípio da igualdade e o princípio da diferença. Enquanto um homogeneiza, o outro separa. Neste sentido, os dois princípios não se sobrepõem, já que nem todas as igualdades são idênticas e nem todas as diferenças são desiguais.

Essas premissas, para Souza Santos, servem como ponto de partida para um diálogo intercultural sobre a dignidade humana, que pode levar, eventualmente, a uma concepção “mestiça” de direitos humanos: que no lugar de recorrer a falsos universalismos, se organiza como uma “constelação de sentidos locais, mutuamente inteligíveis”, situado em “redes de referências normativas capacitantes” (SOUSA SANTOS, 1997, p. 23).

Como contraponto, Joaquim Herrera Flores aponta uma alternativa, que é um universalismo de confluência, ou seja, um universalismo de ponto de chegada e não de ponto de partida:

Nossa visão complexa dos direitos baseia-se em uma racionalidade de resistência. Uma racionalidade que não nega que é possível chegar a uma síntese universal das diferentes opções relativas a direitos. (...) O que negamos é considerar o universal como um ponto de partida ou um campo de desencontros. Ao universal há que se chegar – universalismo de chegada ou de confluência – depois (não antes de) um processo conflitivo, discursivo de diálogo (...). Falamos de entrecruzamento e não de uma mera superposição de propostas (FLORES, 2009, p. 7).



Deste modo, a partir de um universalismo de confluência, seria possível vislumbrar a abertura do diálogo entre as culturas, com respeito à diversidade e o reconhecimento do outro ser humano como pleno em direitos e dignidade.

Ademais, Flores (2009) propõe uma prática que não é universalista nem multicultural, mas sim intercultural. Para o autor, toda prática cultural é, em primeiro lugar, um sistema de superposições entrelaçadas, não meramente sobrepostas. Esse entrecruzamento nos conduziria, em primeiro lugar, a uma prática dos direitos que estão inseridos em seus contextos, vinculados aos espaços e às possibilidades de luta pela hegemonia e em estreita conexão com outras formas culturais, de vida, de ação etc. Em segundo lugar, nos induz a uma prática social nômade que não procura impor “pontos finais” ao extenso e plural conjunto de interpretações e narrações humanas. Uma prática que nos discipline na atitude de mobilidade intelectual absolutamente necessária em uma época de institucionalização, arregimentação e cooptação globais. Por último, caminharíamos para uma prática social híbrida. Neste sentido, o único universalismo válido consiste, então, no respeito e na criação de condições sociais, econômicas e culturais que permitam e potencializem a luta pela dignidade ou, em outras palavras, na generalização do valor da liberdade, entendida esta como a “propriedade” dos que nunca contaram na construção das hegemonias (FLORES, 2009, p.165).

Apesar da divergência estrutural e conceitual entre o universalismo de confluência e a concepção multiculturalista dos direitos humanos, há de se celebrar toda forma de diálogo intercultural para que a dignidade humana seja contemplada em uníssono. No entanto, nos parece coerente continuar tomando a proposta do multiculturalismo de Souza Santos (1997) como objeto teórico, para então discutir a eficácia dos direitos humanos por meio do que o autor chamou de hermenêutica diatópica.

A hermenêutica diatópica – método de interpretação das normas jurídicas e dos contextos culturais globais – baseia-se, na visão do autor, na ideia de que os *topoi* de uma dada cultura, por mais fortes que sejam, são tão incompletos quanto a própria cultura a que pertencem (SOUZA SANTOS, 1997). Entende-se por *topoi* como sendo, a partir da noção grega, o ponto de partida da argumentação. Nesse aspecto, cada país tem seus próprios *topoi* culturais, ou seja, um conjunto de normas culturais que formam o agir de um povo. Ademais, os *topoi* de determinada cultura são sempre imperfeitos e



incompletos, mas tal incompletude nunca é visível de dentro da cultura, e, sim, a partir de um olhar de fora.

A partir desse “olhar de fora”, a concepção ocidental dos direitos humanos está contaminada por uma simetria muito simplista e mecanicista entre direitos e deveres. Apenas há garantia de direitos humanos àqueles a quem se pode exigir deveres (SOUZA SANTOS, 1997, p. 24). E aqui, Souza Santos toca num ponto fundamental para nossa discussão: quais direitos são garantidos à população periférica das favelas, enunciadas no cinema brasileiro de retomada? Existe diálogo intercultural, combate à violência policial e políticas públicas suficientes, voltadas ao desenvolvimento econômico e social em funcionamento nas narrativas apresentadas? Consideramos tais questionamentos como retóricos, na medida em que a composição das condições humanas nos três filmes evocados não possui “final feliz”. A própria exigência de deveres pelo Estado no interior desses cenários torna-se uma missão policial pautada em violência, repressão excessiva e necropolítica racial, pois a maioria das favelas brasileiras dos grandes centros se formaram em torno de conjuntos habitacionais afastados da região central e com grande contingente populacional, e conseqüentemente uma grande disputa de terras (posse e propriedade irregulares), além de problemas ambientais, problemas de saneamento básico, problemas de distribuição de energia elétrica e incidência massiva do tráfico de drogas, já que a localização afastada do centro da cidade favorece a falta de fiscalização policial.

Consideramos os espaços da favela – espaços narrativos “protagonistas” do cinema brasileiro de retomada – não somente o cenário dos grupos vulneráveis e dos focos de desigualdade social, mas espaços culturais peculiares no Brasil. Afinal, o multiculturalismo é um conceito amplo que inclui a diversidade de grupos sociais, que na sociedade democrática vivem relações de conflito, oposição e consenso. Estes grupos sociais lutam por reconhecimento social, afirmando suas particularidades com fundamento na pluralidade de valores, pluralismo jurídico e diversidade cultural (WOLKMER, 2001).

Podemos visualizar um exemplo na própria narrativa do filme Cidade de Deus, comentado no tópico anterior. A existência das “leis da favela” em Cidade de Deus, fazem parte de um arquétipo de normas paraestatais que funcionam naquela coletividade. A confluência de sistemas jurídicos – do Estado e da favela – em simultânea (co)existência, cada um com sua eficácia, num mesmo ambiente espaço-temporal é denominado



pluralismo jurídico, conceito que também coexiste à ideia de multiculturalismo (BATISTA e GUSMÃO, 2019).

Souza Santos também elaborou uma pesquisa empírica, analisando o discurso jurídico de uma comunidade periférica do Rio de Janeiro na década de 70 do século XX, denominada por ele de Pasárgada (favela do Jacarezinho). Em sua tese de doutoramento em Sociologia na Universidade de Yale, em 1973, “Notas sobre a História Jurídico-Social de Pasárgada”, o autor esclarece que a “vigência” de mais de uma ordem jurídica no mesmo espaço geopolítico pode ter, entre outros, fundamentos de ordem rática, profissional e econômica (SOUZA SANTOS, 1999). Tanto quanto em Cidade de Deus, a favela do Jacarezinho também se ergueu em razão de problemas territoriais e de segregação espacial no Rio de Janeiro nos anos de 1960, que mais tarde cresceu desorganizadamente, sob práticas do tráfico e da violência. A inacessibilidade aos meios jurídicos formais e o receio de serem punidos pela ilegalidade da ocupação, que poderia ser questionada judicialmente, impeliu a comunidade a tentar alternativas que satisfizessem seus conflitos dentro da própria favela.

No filme Cidade de Deus, o personagem chamado Zé Pequeno prepara o terreno para ser o líder da comunidade e impõe regras de “convivência” para manter a ordem e a “justiça” na favela. Em primeiro lugar, Zé Pequeno impõe normas para evitar roubos/furtos/assaltos dentro da favela, o que a priori parecia salutar. O propósito desta decisão era a de não chamar atenção da polícia para a favela, e assim não criar problemas para o bom andamento do tráfico de drogas. A penalidade para a quebra dessa regra é mostrada numa cena em que Zé Pequeno atira no pé de uma das crianças do bando de Paraíba (rival). Outros exemplos de regras são percebidas no filme, tal como a morte de um parceiro de bando, punida com a morte de um dos homens do bando rival; ou a limitação da zona do tráfico criada por Zé Pequeno em razão da amizade de outros dois personagens: Bené e Paraíba, que coordenava uma “boca do tráfico” sem intervenção dos rivais. A própria distribuição espacial e a separação das moradias e das “bocas” do tráfico são regras estratégicas para manutenção da ordem e mínima intervenção do Estado.

No estudo de Souza Santos (1999), os habitantes esquecidos que ocupavam aquela comunidade do Jacarezinho eram desprotegidos do direito oficial que os considerava ilegais, semelhante à narrativa de Cidade de Deus. Nesse contexto, surge a autorregulação dos conflitos de habitação, do tráfico e de outros crimes realizada pela própria comunidade, paralelamente ao Estado. Ou seja, os moradores, por meio da



associação, resolviam e organizavam seus conflitos. O autor traz a ideia de um novo direito, oriundo das classes marginais, o qual se emancipa tornando-se efetivo e legítimo, contrapondo-se à burocracia do processo legislador formal estatal.

Os estudos de Souza Santos sobre o direito em Pasárgada, sendo este um micro espaço de segregação geográfica, econômica e social, direciona-nos aos regimes de visualidade outrora traçados, cujo enfoque são os cenários de pobreza e violência. Neles, o sujeito do crime ocupa um lugar marginalizado, mas ao mesmo tempo destacado, já que, de acordo com a teoria do pluralismo jurídico de Souza Santos (1999), o Direito está também nas periferias. Compreender a justiça periférica como paraestatal é compreender as relações de poder que constituem as regras da favela a partir de uma produção discursiva da violência nesses espaços segregados. Ademais, a própria enunciação audiovisual do Brasil nos filmes citados traz a ideia de um “outro Brasil”, culturalmente diferente, e que, portanto, carece de uma compreensão multicultural para efetivação dos direitos humanos.

Ser “sujeito de direito” na favela é garantir que os processos de subjetivação sejam pautados na efetivação dos direitos humanos, e conseqüentemente, na dignidade da pessoa humana. Muito embora a fundamentação teórica do significado de “sujeito do direito” tenha uma historicidade densa, podemos tomar o sujeito como função, como lugar – definição própria da linguística – uma *persona* com diversas máscaras utilizadas pelos atores do teatro antigo durante as encenações. Como o(a) ator/atriz, o indivíduo em sociedade desempenha diversos papéis e ocupa diversos lugares (mãe, pai, trabalhador, pagador de impostos, cônjuge, religioso, criminoso etc), que, uma vez institucionalizados normativamente, ganham contornos firmes. A partir daí, pode-se dizer que é em virtude de sua condição de ator social que o sujeito adquire seu sentido jurídico. Tornar-se um sujeito de direito, portanto, deve afastar-se da ideia de compensação – eu só tenho direitos porque tenho deveres – e se aproximar do caráter indivisível e inalienável da dignidade humana, independentemente do papel exercido pelo indivíduo, ou sob qual cultura “dominante” está inserido.



Considerações finais

Os regimes de visualidade engendrados nas amostras do cinema brasileiro de retomada mostram um país plural. Uma pluralidade pautada em muita desigualdade social, violência e pobreza, mas também no sentido de uma multiplicidade cultural, dos ideais de solidariedade e formação da cidadania. O cinema de retomada marca uma era de produção audiovisual interessada na técnica realista de enunciação dos discursos, o que nos possibilita enxergar as mazelas ligadas ao problema de efetivação dos direitos humanos nos espaços periféricos brasileiros, e ao mesmo tempo criticar todo o determinismo e estereótipos sobre a vida nas favelas brasileiras.

Para tal efetivação dos direitos humanos, defendemos a ideia de que a universalidade cultural é simplista para alcançar determinados grupos, já que não considera as diferenças históricas de construção de uma cultura. Por outro lado, um relativismo cultural acabaria por tornar difícil, ou impossível a compatibilização de condutas Estatais para efetivação de políticas públicas em diferentes espaços culturais no Brasil.

Compreendemos, portanto, que num país de dimensões territoriais continentais como o Brasil, onde há uma grande diversidade de grupos culturais, não é possível afirmar uma identidade única, ou direitos humanos do ponto de vista individual/universal como representação do povo brasileiro. A incompletude dos direitos humanos individuais reside no fato de que, com base neles, é impossível fundar os laços e as solidariedades coletivas sem as quais nenhuma sociedade pode sobreviver, e muito menos prosperar. Exemplo disto está na própria dificuldade da concepção ocidental de direitos humanos em aceitar os direitos coletivos de grupos sociais, povos locais, minorias étnicas, povos indígenas, ou população das favelas. Há também uma outra dificuldade latente: definir a comunidade enquanto arena de solidariedades concretas, campo político dominado por uma obrigação política horizontal.

Desse modo, o diálogo intercultural só tem sentido se o intérprete partir da premissa de que cada cultura tem uma concepção falha e incompleta sobre os direitos humanos. Não é missão da hermenêutica diatópica encontrar uma resposta única ou um modelo universal. O objetivo é encontrar uma pauta mínima realizável em cada *lócus* cultural, traçando estratégias para os processos de subjetivação dos indivíduos em verdadeiros sujeitos de direito.



Referências bibliográficas

BATISTA, Samene; GUSMÃO, Milene. **Pluralismo jurídico em Cidade de Deus**: memória e regimes de visualidade. Dignidade da pessoa humana: estudos para além do direito, org. T. MATOS *et al.*, São Paulo, 2019.

BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. Alceu. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, v. 08, n. 15, jul./dez. 2007.

BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. **Visualidades Hoje**, apresentação. Brasília, editora EDUFBA, 2013.

CARVALHO, Luis Gustavo Grandinetti de. **Processo Penal e Constituição**: Princípios Constitucionais do Processo Penal. 6. ed. rev. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2014.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo**. Tese de doutorado. Orientador: Adilson - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

CIDH, **Corte Interamericana de Direitos Humanos** em <http://www.corteidh.or.cr>, acesso em 10 de janeiro de 2022.

DONNELLY, Jack. Cultural Relativism and Universal Human Rights. In **Human Rights Quarterly**, vol. 6, nº 4, 1984.

FLORES, Joaquim Herrera. Direitos humanos, interculturalidade e racionalidade de resistência. In: FLORES, J. H. **A (re)invenção dos direitos humanos**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.

GONZÁLEZ, José Calvo. **Direito Curvo**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2013.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente – reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Revista Novos Estudos**, nº 79, São Paulo, 2007.

HAMBURGER, Esther. Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico. **Revista de Antropologia**, nº 51 (2), São Paulo, 2008.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.



LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

NOVA YORK, **Pacto internacional sobre direitos civil e políticos** - ONU, 1966.

PARIS, França. **Declaração universal dos direitos humanos**, Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris, 10 dez. 1948.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

SARLET, Ingo Wolfgang. As dimensões da dignidade da pessoa humana: construindo uma compreensão jurídico-constitucional necessária e possível. In: _____ (org.). **Dimensões da dignidade: ensaios de Filosofia do Direito e Direito Constitucional**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2007.

SARLET, Ingo Wolfgang. **Dignidade da pessoa humana e direitos fundamentais na Constituição Federal de 1988**. 2. ed. rev. ampl. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2004.

SEN, Amartya. Human Rights and Asian Values. Sixteenth Morgenthau Memorial Lecture on Ethics & Foreign Policy, Carnegie Council on Ethics and International Affairs. **Journal of the India**, vol. 40, New York, 1997.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Por uma concepção multicultural dos direitos humanos. em **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 1997.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Notas sobre a história jurídico social de Pasárgada. In: SOUTO, Cláudio e FALCÃO, Joaquim (Orgs.); **Sociologia e Direito: textos básicos para a disciplina da sociologia jurídica**. São Paulo: Pioneira, 1999.

VIEIRA, Claudia de Souza da Natividade: **Cidade de Deus e a violência através dos espaços: das linhas à tela** - Florianópolis, SC, 91 p. Dissertação (mestrado) - Universidade



Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2011.

WOLKMER, Antônio Carlos. **Pluralismo jurídico**: fundamentos de uma nova cultura do direito. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 2001.

Sobre as autoras

Samene Batista Pereira Santana

(Universidade do Estado da Bahia/ Faculdade independente do Nordeste). Pós doutorado pelo Centro Internacional de Pesquisa em Direitos Humanos da Universidade Mediterranea International Centre for Human Rights Research (Reggio Calabria, Italy). Doutora pelo programa de pós-graduação em Memória, Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre pelo mesmo programa. Pós graduada em Novas Metodologias do ensino superior pela Fasa/Afya e em Prática processual civil pela Ebradi. Possui graduação em Direito pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Advogada. E-mail: samenebatista@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7648-9266>.

Adriana Fresquet

(Universidade Federal do Rio de Janeiro). Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Grupo CINEAD: Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual. Desenvolve atividades em parceria com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), o Colégio de Aplicação da UFRJ e o Instituto de Pediatria e Puericultura Martagão Gesteira (IPPMG/UFRJ) e a parte geriátrica do HU/UFRJ. É membro fundadora da Rede KINO: Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual. Participou do grupo de trabalho CINEMA ESCOLA que elaborou a proposta de regulamentação da lei 13006/14. Realizou estudos de pós-doutorado cartografando políticas e pedagogias do cinema e a educação na escola, com a orientação da professora Inés Dussel no Departamento de Investigaciones Educativas DIE do Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional - CINESTAV, México DF. e-mail: adrianafresquet@gmail.com. www.cinenaescola.org/. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4223-8204>.

Sheila Marta Carregosa Rocha

(Universidade do Estado da Bahia) Pós Doutorado no Programa de Família na Sociedade Contemporânea (UCSal). Pós-Doutorado no Departamento de Sociologia da Universidade do Porto. Doutora em Família na Sociedade Contemporânea (UCSal,2015). Bolsista da CAPES para estágio Doutoral na Universidade do Porto em Portugal (2014). Mestre em Família na Sociedade Contemporânea (UCSal,2012). Especialista em Direito Civil pela Fundação Faculdade de Direito (UFBA, 2007). Especialista em Metodologia do Ensino Superior com Ênfase em Novas Tecnologias (FBB,2002). Especialista em Psicopedagogia (UFRJ,2000). Bacharela em Direito (FIB, 2005). Licenciada em Letras Vernáculas (Universidade Católica do Salvador, 1994). Servidora Pública. Docente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) do Departamento de Ciências Humanas do Campus XX - Brumado nas disciplinas de Direito Processual Civil e Direito de Família. Docente Titular da graduação em Direito da FTC. Tutora EAD da Universidade de Ensino à Distância da Uneb. dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1551266856460047. E-mail: sheila.carregosa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2964-3707>.

As autoras contribuíram igualmente para a redação do artigo.

