



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E EXTENSÃO EM DIREITOS
HUMANOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
DIREITOS HUMANOS

SÂMMARAH PATRICIA DA SILVA DANIEL

A INTERSECÇÃO ENTRE CINEMA E DIREITOS HUMANOS: DESAFIOS E
POTENCIALIDADES

Goiânia
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
GERÊNCIA DE CURSOS E PROGRAMAS INTERDISCIPLINARES

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Sâmmarah Patricia da Silva Daniel

3. Título do trabalho

A INTERSECÇÃO ENTRE CINEMA E DIREITOS HUMANOS: desafios e potencialidades

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Sâmmarah Patricia Da Silva Daniel, Discente**, em 23/12/2025, às 22:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho, Professor do Magistério Superior**, em 21/01/2026, às 16:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5851511** e o código CRC **5A08942A**.

Referência: Processo nº 23070.061548/2025-64

SEI nº 5851511

SÂMMARAH PATRICIA DA SILVA DANIEL

A INTERSECÇÃO ENTRE CINEMA E DIREITOS HUMANOS: DESAFIOS E
POTENCIALIDADES

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre em Direitos Humanos, ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Direitos Humanos, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Direitos Humanos.

Área de concentração: Minorias, culturas, memórias e educação em direitos humanos

Linha de Pesquisa: Alteridade, Estigma e Educação em Direitos Humanos

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

GOIÂNIA
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva Daniel , Sâmmarah Patricia da
A INTERSECÇÃO ENTRE CINEMA E DIREITOS HUMANOS: DESAFIOS
E POTENCIALIDADES [e-books] / Sâmmarah Patricia da Silva Daniel. - 2026.
LXXXIX, 89 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Pró-reitoria de
Pós-graduação (PRPG), Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos,
Goiânia, 2026.

1. Direitos Humanos. 2. Cinema. 3. Direitos Humanos e Cinema. 4.
Cultura.

I. Lima Filho , Manuel Ferreira, orient. II. Título.

CDU 342.7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO EM DIREITOS HUMANOS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 40/2025 da sessão de Defesa de Dissertação de **Sâmmarah Patricia da Silva Daniel**, que confere o título de **Mestra em Direitos Humanos**, na área de concentração em Direitos Humanos.

Aos vinte e três dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e cinco, a partir das 15h00, por webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**A INTERSECÇÃO ENTRE CINEMA E DIREITOS HUMANOS: desafios e potencialidades**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Manuel Ferreira Lima Filho** (PPGDH/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Angelita Pereira de Lima** (PPGDH/UFG), membro titular **interna**. Professor Doutor **Adelino Adilson de Carvalho** (MA/UFG), membro titular **externo**. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Manuel Ferreira Lima Filho, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Manuel Ferreira Lima Filho, Professor do Magistério Superior**, em 23/12/2025, às 16:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angelita Pereira De Lima, Professor do Magistério Superior**, em 23/12/2025, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adelino Adilson De Carvalho, Usuário Externo**, em 23/12/2025, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5848116** e o código CRC **B9CA816B**.

Referência: Processo nº 23070.061548/2025-64

SEI nº 5848116

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho a minha mãe, que me encorajou a estudar, obrigada por acreditar que eu poderia chegar onde ninguém jamais imaginou que eu pudesse, você sempre será minha inspiração para acreditar que a educação é possível.

Dedico também este trabalho aos meus avós que mesmo não estando mais aqui, tenho certeza que estariam muito orgulhosos do caminho que percorri, que sempre estiveram ao meu lado na graduação, e que mesmo não tendo muita instrução sempre me estimularam a estudar e se orgulhavam disso, sinto a falta de vocês.

Primeiro gostaria de agradecer ao meu orientador Professor Doutor Manuel Ferreira Lima, por sua dedicação e auxílio para que essa pesquisa fosse concretizada, e que me encorajou a persistir e chegar até aqui, os meus mais sinceros agradecimentos.

Agradeço aos meus irmãos Raíssa, Rilber, Kamilla e Hellian, aos quais devo muito a minha construção enquanto pessoa e que de alguma forma sempre me apoiaram nessa jornada, obrigada por serem os piores e os mais leais irmãos que eu poderia ter. E aos meus sobrinhos Stefanne e Kalel que me possibilitaram momentos de descontração e diversão durante esses dois anos, vocês fazem minha vida mais feliz.

Agradeço também aos meus amigos de graduação Marcos Rafael e Vanessa Gomes por todo apoio prestado e pela bela amizade que construímos até aqui e que nos fortaleceu diante das pressões da vida acadêmica e as experiências compartilhadas diante dos desafios de se fazer uma pós graduação no Brasil, nós persistimos!

A minha segunda família de Nerópolis, meus tio avós Alice e Sebastião, aos meus tios Fátima e José, aos meus primos Eduardo, Sara, Iara e Leticia, obrigada por todos os ensinamentos e por acreditarem e apoiarem nesta minha caminhada.

Agradeço também as minhas amigadas do ensino médio, Daniela, Mikaele, Igor, Taynara e Gabriela por esses mais de 14 anos de amigadas, nos quais vocês puderam me ver crescer assim como vi vocês também, e que também colaboraram e me apoiaram nessa caminhada com palavras de conforto e alegria.

Por fim, agradeço ao meu companheiro Cássio, por todo o seu apoio que possibilitou que eu não enlouquecesse nesse processo e que sempre se mostrou

disposto a me escutar e compartilhar sobre a escrita dessa pesquisa, e que mesmo nos momentos mais difíceis me impulsionou a concluir essa etapa.

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a pensar e discutir sobre o cinema e os Direitos Humanos propondo a discussão sobre a relação entre esses dois campos, compreendendo o cinema como uma ferramenta que possibilita promover, questionar e catalisar discussões sobre os direitos fundamentais. Tendo como objetivo central entender o cinema enquanto um meio de conscientização e promoção dos Direitos Humanos. A análise se debruça em torno do cinema enquanto ao fazer a uma representação da sociedade e suas relações, sendo essas diversas, pode ser utilizado tanto para denunciar as violações desses direitos, quanto pode também ser um dispositivo de sensibilização da sociedade, mediante as violações dos direitos.

Para além, analisamos como a obra cinematográfica propõe a construção de uma cultura em direitos humanos, e entender o cinema não somente como arte, mas entender ele como uma forma de mobilização da sociedade em prol de fortalecer os direitos humanos em sua luta.

Palavras chaves: Cinema, Direito humanos, Cinema e Direitos Humanos, Cultura.

ABSTRACT

This research aims to reflect upon and discuss cinema and Human Rights, proposing an examination of the relationship between these two fields and understanding cinema as a tool capable of promoting, questioning, and catalyzing discussions on fundamental rights. Its central objective is to understand cinema as a medium of awareness-raising and the promotion of Human Rights. The analysis focuses on cinema as a form of representation of society and its diverse relations, showing how it can be used both to denounce violations of these rights and to serve as a device for sensitizing society in the face of such violations.

Furthermore, we examine how cinematographic works contribute to the construction of a culture of human rights and how cinema can be understood not only as an art form, but also as a means of mobilizing society in favor of strengthening human rights in their ongoing struggle.

Keywords: Human Rights; Cinema; Cinema and Human Rights; Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. DIREITOS HUMANOS E CINEMA: FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E ÉTICOS	12
1.1. Direitos Humanos.....	12
1.2. Cinema.....	16
1.3. A Sétima Arte e os Direitos Humanos.....	21
2. CULTURA E HEGEMONIA: FERRAMENTAS PARA UMA LEITURA CRÍTICA.....	25
2.1 Antonio Gramsci: Hegemonia, Cultura e Emancipação.....	25
2.2 Raymond Williams: Cultura, Materialismo e Emancipação Humana.....	29
2.3 Stuart Hall: Cultura, Identidade e a Representação.....	32
2.4 Homi K. Bhabha e a cultura como espaço do hibridismo e resistência.....	36
3. CINEMA E DIREITOS HUMANOS NO BRASIL: REPRESENTAÇÃO, MEMÓRIA E HEGEMONIA CULTURAL.....	41
3.1 Direitos Humanos no Brasil.....	41
3.2 Cinema no Brasil.....	50
3.2.1 O Cinema Novo: Estética da Resistência e Crítica Social no Brasil.....	50
3.2.2 O Cinema de Retomada no Brasil: Reconstrução Industrial, Identidade Cultural e Disputas de Representação.....	55
3.2.3 A Diversificação do Cinema Brasileiro dos Anos 2010.....	60
4. UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA: UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DO CINEMA E DIREITOS HUMANOS.....	64
4.1 As micronarrativas da História brasileira.....	64
4.1.1. 1566 — Colonização e genocídio indígena.....	65
4.1.2. 1825 — A escravidão e as revoltas populares.....	66
4.1.3. 1968 — Ditadura militar, censura e repressão.....	68
4.1.4. 2096 — Futurismo e escassez da água.....	69
4.2 Cinema como fonte histórica e mediação simbólica.....	71
4.3 Direitos Humanos como construção histórica.....	72
4.4 Memória, violência e resistência como eixos narrativos.....	73
4.5 Cinema, identidade e colonialidade.....	73
4.6 O futuro distópico como crítica aos direitos humanos no neoliberalismo.....	74
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
BIBLIOGRAFIA.....	80

INTRODUÇÃO

Os direitos humanos e o cinema como o que passamos a conhecer na contemporaneidade são produtos das discussões e avanços construídos ao longo do tempo, acumulando as experiências anteriores até o que na modernidade se estabelecer como Direitos Humanos, e como o cinema que será produto de várias experimentações, mas que só se efetiva ao final do século XIX. Ambos atingem o seu ápice no início do século XX, em um período marcado por revoluções científicas e transformações sociais que são essenciais para compreender a Modernidade.

A partir do século XX, essas duas áreas passam a se encontrar, pois ambas começam a se expandir e se transformar, da mesma forma que a sociedade também evolui. O cinema, como linguagem artística e meio de comunicação de massa (HORKHEIMER; ADORNO, 2002), tornou-se uma ferramenta potente para refletir, denunciar e sensibilizar sobre violações de direitos, e também para promover a empatia e dar visibilidade a grupos historicamente silenciados, como indígenas, negros, ciganos, comunidade LGBTQIAPN+, as mulheres¹ e tantos outros grupos. Dessa forma, podemos compreender que direitos humanos e cinema compartilham o mesmo solo histórico e ético, acompanhando e influenciando o desenvolvimento das sociedades contemporâneas, a forma de se relacionar e de narrar histórias.

Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar o papel do cinema como meio de representação, conscientização e promoção dos direitos humanos, investigando suas potencialidades como instrumento de sensibilização e transformação social a partir de obras cinematográficas.

Para que possamos alcançar o que foi proposto no objetivo geral, estabelecemos objetivos específicos que irão conduzir essa pesquisa. Sendo primeiramente compreender o surgimento dos Direitos Humanos e do cinema, estabelecendo quando seus percalços até o que o entendemos na contemporaneidade. Seguidamente compreender a relação entre representação, cultura, hegemonia e cinema, estabelecendo de que formas esses conceitos

¹ Laura Mulvey (1975) introduziu o conceito de *male gaze* (olhar masculino), argumentando que a linguagem cinematográfica clássica foi construída a partir de um ponto de vista masculinizado, que objetiva e erotiza o corpo feminino. Essa perspectiva coloca as mulheres como objetos de contemplação, e não como sujeitos ativos de suas próprias histórias, prolongando no campo das imagens, seu silenciamento estrutural.

contribuem para se entender sobre cinema. E por fim, identificar de que forma os direitos humanos passam a ser introduzidos nos filmes e de que como ocorre a promoção do mesmo, dentro de obras cinematográficas. Então a referida pesquisa parte de uma análise das discussões ocorridas anteriormente e de filmes que se ligam à temática dos Direitos humanos que possibilitam uma discussão na sociedade sobre a temática.

Nesse sentido, formulamos três hipóteses que nos orientam a desenvolver a pesquisa, a primeira é pensar o que o cinema constitui um espaço privilegiado para a representação dos Direitos Humanos, pois por meio de sua estética e narrativa é possível que o espectador possa ser sensibilizado e alargar sua consciência social sobre as violações e conquistas. A segunda é pensar o cinema enquanto um espaço que possibilita uma narrativa contra-hegemônica, fornecendo obras cinematográficas que se apropriam desse discurso, possibilitando a visibilidade para grupos historicamente marginalizados, ocasionando em novas formas de compreender a realidade social.

E por fim parte se também da hipótese de que o cinema desempenha um papel central na construção simbólica dos Direitos Humanos, por meio de seus enquadramentos, montagem, sonoridade e escolha de narrativas, esses recursos podem ser utilizados tanto para reforçar discursos hegemônicos quanto para contribuir para desconstrução desses discursos.

Considerando quanto aos procedimentos metodológicos, a presente pesquisa caracteriza-se como um estudo de abordagem qualitativa, uma vez que busca compreender os significados, representações e discursos construídos nas narrativas cinematográficas relacionadas aos direitos humanos. Segundo Denzin e Lincoln (2006), a pesquisa qualitativa tem como objetivo interpretar fenômenos sociais a partir dos sentidos produzidos em contextos culturais específicos, permitindo a análise aprofundada de práticas simbólicas, discursos e representações. Ela foi escolhida com o intuito de explorar o problema abordado e os objetivos propostos nesta pesquisa de forma crítica e interpretativa, bem como explorar e elaborar novas perspectivas. A base teórica que respalda a metodologia citada inclui autores que discutem o tema, como Flick (2009), Creswell (2014) e Denzin; Lincoln (2006). Os procedimentos metodológicos adotados são uma investigação desenvolvida por pesquisas bibliográficas e análise fílmica.

A pesquisa bibliográfica havendo enfoque na revisão de obras teóricas e estudos acadêmicos que discutem sobre cultura, hegemonia, Direitos humanos e cinema. De acordo com Severino (2016) esse tipo de pesquisa permite a construção de um referencial teórico necessário para a interpretação dos fenômenos estudados. Deste modo, o estudo dialoga com os autores dos estudos culturais, como Antonio Gramsci, Raymond Williams e Stuart Hall, onde suas reflexões contribuem para compreender a cultura enquanto campo de disputas simbólicas e ideológicas. Os procedimentos metodológicos adotados para a realização da análise fílmica foi uma análise histórica será a análise de narrativa, tendo o tema a análise do filme *Uma História de amor e Fúria* (2013), que nos possibilitou a fonte para melhor entendimento do tema no qual a pesquisa busquei me debruçar.

No primeiro capítulo, busquei contextualizar sobre o surgimento dos direitos humanos trazendo seus aspectos fundamentais, e as discussões em torno de seu surgimento, e também sua expansão até a modernidade. Tendo em vista, suas modificações e delimitações discute sobre o surgimento dos Direitos humanos (CARDOSO, 2010), trazendo a trajetória de sua origem histórica até a sua consolidação na contemporaneidade com a Declaração Universal dos Direitos Humanos (PIOVESAN, 2012). E juntamente contextualizando a história do cinema, seus primeiros experimentos, destacando as principais contribuições para seu desenvolvimento e legitimação enquanto arte e cultura (MASCARELLO, 2006).

E para além, as aproximações entre Cinema e Direitos humanos, e as formas sobre as quais os mesmo se influenciam mutuamente, principalmente a partir do pós Segunda Guerra, quando o cinema passa a ser utilizado como o principal denunciante as violações ocorridas durante a guerra, mas também sendo um meio de construção de memória e de resistência para a sociedade do que ocorre quando os Direitos Humanos são violados. Ressaltamos também que o cinema pode ser uma grande influência para disseminação do pensamento do colonizador, desta forma também auxiliando no processo de colonização do pensamento. Ao analisar o percurso ao qual esses dois campos se desenvolvem juntamente com o desenvolvimento da sociedade, acompanhando suas transformações e tensões históricas.

No segundo capítulo discutir sobre os conceitos cultura, hegemonia e representação, identidade, sendo eles sob a perspectivas dos autores Antonio

Gramsci, Raymond Williams, Stuart Hall e Homi K. Bhabha. Estes conceitos são pilares para se compreender de que forma a pesquisa se orientou para fazer as discussões dos outros capítulos. Desta forma, o capítulo se divide em quatro tópicos onde em cada um deles busquei discutir a concepção de cada autor sobre os conceitos citados.

No terceiro capítulo discute um panorama do cinema e dos Direitos humanos no Brasil, pensando os como estes temas ocorrem no país. Dessa forma, em primeiro momento busco trazer a partir da institucionalização dos direitos humanos no Brasil e de que maneira ele permeia os governos nesse período. E em um segundo momento discutir sobre o cinema no Brasil partindo de três movimentos cinematográficos do país, o *Cinema Novo*, *A Retomada* e o Cinema do Brasil contemporâneo. Portanto, entendo como esses dois campos se transformam no país e de que maneira se encontram no tempo presente.

A relação entre a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) e Cinema ocorre somente muito mais evidentemente a partir da Ditadura civil militar (1964 - 1985), pois muitos cineastas se utilizam do cinema como uma forma de se expressar através das telas, visto que nesse período nem todos podiam se expressar livremente, o cinema então torna esse espaço de denúncia diante das violações dos direitos humanos no país. E para além estabeleço um paralelo com cinema do tempo presente e seus percalços e discutir sobre como ocorre essa relação dos Direitos Humanos e cinema na atualidade e de que forma se tem expressado.

E por fim no quarto capítulo, a análise do filme *Uma História de Amor e Fúria* (2013) dirigido por Luiz Bolognesi, o filme narra a história de um indígena imortal e sua companheira, acompanhando os 600 anos de história do Brasil. O filme parte de três momentos histórico do país (colonização, a escravidão e a ditadura civil-militar) e o último um o país no futuro de 2096, nesses quatro períodos a história será narrada sob a perspectiva dos vencidos, então o personagem sempre estará a margem da sociedade em todas os momentos históricos, propondo então uma revisão da história oficial do país.

1. DIREITOS HUMANOS E CINEMA: FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E ÉTICOS

1.1. Direitos Humanos

Os direitos humanos em seu início, se fundamenta na ideia de declaração sendo este um ato verbal, onde declarar direitos se torna um ato político. Deste modo, em seu período inicial a declaração será um instrumento importante para que o povo, sendo este visto como um corpo coletivo (associação entre indivíduos que visam um ponto de convergência entre suas vontades), possa reivindicar e discutir sobre suas vontades. Este direito muitas vezes concedido há apenas um grupo específico, não abrangendo o todo da sociedade, mas sim como uma forma de concessão.

O ponto de virada dá-se com o Iluminismo e o Jusnaturalismo, que sustentaram a existência de direitos inalienáveis e universais baseados na natureza humana. O Humanismo, a Reforma Protestante, o surgimento da burguesia e as revoluções liberais (EUA e França) também são apontados como marcos fundamentais na construção do conceito de direitos humanos.

É a partir do pensamento acerca do direito do homem, onde há uma nova visão de mundo, em todos os aspectos da vida, tanto das artes, natureza, da moral e etc. Essa nova visão de mundo possibilita então uma nova forma do homem enxergar o mundo e a sociedade ao redor. Sendo assim, se enxerga como um indivíduo que escolhe seu caminho, tendo em vista a mudança religiosa com o surgimento de outras religiões e seitas ao final do medievo, possibilitando o homem a ser guiado agora por sua própria natureza, e não mais por Deus.

É somente a partir dessas mudanças que foi possível estabelecer uma nova configuração do homem e a sociedade da qual ele vive, surgem então as declarações nas quais temos como exemplo a *Declaração de independência dos*

Estados Unidos (1776) e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) na França, onde em ambas traziam uma visão de liberdade, igualdade e direitos individuais a todos os homens, sendo este considerado o primeiro passo para o pensamento sobre os Direitos humanos, é possível compreender que mesmo nesse período já se pensava nas premissas que mais tarde se tornaria os direitos humanos, e deste modo também contribuindo para que outras declarações fossem feitas.

O projeto de modernidade iluminista tinha em si um determinado modelo de humanidade: o homem (masculino) branco, europeu, esclarecido, cristão e proprietário. Esta identidade excluía todas as formas de alteridades: de raça, de gênero, cultural, religiosa e social. Neste sentido a modernidade revela seu profundo sentido contraditório de emancipação e de dominação. (CARDOSO, 2010, p. 4-5)

Essas declarações estabeleciam que todos eram iguais, mas também só aqueles que se encaixassem no modelo de sociedade europeu, então todos aqueles que não fizessem parte do que se havia enquanto sociedade europeia estavam fora do parâmetro de cidadão, não tendo desta forma direitos civis e políticos também.

Tendo em vista que mesmo essas declarações sendo concebidas não é possível que se fale em direitos humanos até a Modernidade (BOBBIO, 1992), o que vemos antes disso são concessões a determinados grupos e não algo universal como foi estabelecido na modernidade.

É a partir do surgimento do Direito Humanitário, Liga das nações e Organização Internacional do Trabalho, e que irão possibilitar que de certa maneira se caminhe para pensar a internacionalização dos Direitos humanos. Pois, as reivindicações feitas por essas organizações vão se expandir de maneira internacional, e não somente para alguns Estados, sendo aqueles que descumprissem sofreriam sanções.

Tais institutos rompem, assim, com o conceito tradicional que situava o Direito Internacional apenas como a lei da comunidade internacional dos Estados e que sustentava ser o Estado o único sujeito de Direito Internacional. Rompem ainda com a noção de soberania nacional absoluta, na medida em que admitem intervenções no plano nacional, em prol da proteção dos direitos humanos. (PIOVESAN, 2012, p. 190)

A partir do século XIX com o início das construções de nação-Estado, os indivíduos pertencentes a uma nação passam a ter direitos, mas não havia fora de

sua nação jurisdição do estado ao qual o indivíduo pertencesse que possibilitasse seus direitos de serem salvaguardados, o mesmo só havia direitos dentro da nação ao qual pertence. Desta forma, os direitos humanos estavam intrinsecamente ligados à nação, desta forma ele dependia de uma autodeterminação nacional (HUNT, 2009).

Tal propriedade justificaria a exigência de que os interesses fundamentais das pessoas fossem protegidos. Esse é o raciocínio por detrás do apelo inaugural à dignidade contemporaneamente, o art. 1º da Declaração Universal dos Direitos Humanos: “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” (ONU, 1948). Há aqui o rompimento com a visão hierárquica da dignidade, pois no sentido pré-moderno não seria possível dizer que todos possuem dignidade, já que dignos eram aqueles que ocupavam lugares privilegiados na escala social. (FRIAS; LOPES, 2015. p. 655)

Então no pós Segunda Guerra (1939 - 1945) com todas as atrocidades cometidas pelos Estados contra seus próprios cidadãos e aos estrangeiros, sendo exemplos o genocídio de vários grupos étnicos como ciganos, judeus e homossexuais, a perseguição política e etc, é que começa a se pensar em algo que possa impedir que tais atos voltem a se repetir na sociedade, voltando-se a debruçar aos Direitos humanos, este que havia sido incorporado na construções das nações a partir do século XIX, mas que tendo em vista o que se sucedeu na Segunda Guerra, se torna importante que a violação dos Direitos não esteja mais sob a jurisdição do Estado, mas que seja feito internacionalmente.

Portanto, começam a pensar medidas protetivas internacionais, para quando os Estados falharem ou se omitirem de seu dever de proteger os Direitos humanos, os mesmos sejam penalizados internacionalmente, desta forma ao fim da guerra com o estabelecimento do Tribunal de Nuremberg (1945-1946) e Tribunal de Tóquio (1946-1948) , fortalecendo a proteção dos Direitos humanos internacional.

O significado do Tribunal de Nuremberg para o processo de internacionalização dos direitos humanos é duplo: não apenas consolida a ideia da necessária limitação da soberania nacional como reconhece que os indivíduos têm direitos protegidos pelo Direito Internacional. (PIOVESAN, 2012, p. 195)

A dignidade humana é um termo que em seu início está relacionado a uma posição elevada dentro da sociedade, onde se havia uma diferenciação entre os

que eram dignos e o restante da sociedade.

A idéia de dignidade humana expressa na Declaração dos Direitos do Homem de do Cidadão de 1789 é produto de um alargamento, ao longo da história ocidental, da noção de identidade humana que traz em si graves formas de exclusão o outro. Em outras palavras, a identidade do civilizado é construída juntamente com as noções de selvagem e bárbaro. (CARDOSO, 2010, p. 2)

Na contemporaneidade a Dignidade se torna fundamental para se discutir sobre Direitos Humanos, pois os dois se entrelaçam não cabe mais falar somente sobre um, mas em uma ação conjunta. O Direitos humanos então se movimenta no sentido de resguardar o valor da dignidade humana (PIOVESAN, 2012).

O que importa é notar que uma determinada posição ou estatuto, antes reservado a alguns, foi estendido a todos. Por isso se passou a dizer que os cidadãos no seu conjunto, ou todos os seres humanos, têm especial dignidade e que, num certo sentido, todos estão a um mesmo nível e que portanto, todos são merecedores de um respeito que é especial, mas também igual para os seres com iguais características. (ROSAS, 2014, p. 173)

E na contemporaneidade a dignidade humana agora passa a ser algo que é dever do Estado, se torna algo que o Estado deve propiciar para seus cidadãos por meio de ações governamentais. (FRIAS; LOPES, 2015).

A criação da Organização das Nações Unidas (ONU), fortalece a proteção universal dos direitos humanos, com a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* em 10 de dezembro de 1948, aprovada por 48 estados e com 8 abstenções, estabelece então um consenso de valores universais.

A partir deste momento em diante o indivíduo, independente de sua cor, raça, religião ou sexo, passa a ter não só direitos políticos e civis, mas também Direitos econômicos, sociais e culturais, sendo estes indivisíveis, interdependentes. Assim, os direitos dos indivíduos passam a ser salvaguardados pela comunidade internacional, onde o papel do Estado passa a ser garantir esses direitos e promover dispositivos de proteção para que os mesmos não sejam violados.

No final desse processo, os direitos do cidadão terão se transformado, realmente, positivamente, em direitos do homem. Ou, pelo menos, serão os direitos do cidadão daquela cidade que não tem fronteiras, porque compreende toda a humanidade; ou, em outras palavras, serão os direitos do homem enquanto direitos do cidadão do mundo. (BOBBIO, 1992, p. 30)

Deste modo, agora o dever a seguridade do direito passa a ser do mundo todo e não só da nação, e a nação resta somente a prover esses direitos aos seus cidadãos. Deste modo, o Estado que não cumprir passa então a responder internacionalmente pela violação cometida.

Desta forma, no tempo presente é possível observar que na maioria dos países esses direitos passam a ser assegurados por meio da legislação, portanto seus cidadãos já obtêm o que são considerados direitos básicos, entretanto é importante ressaltar que mesmo que em muitos desses estejam em sua legislação não se faz garantido que todos terão acesso a estes direitos, e é por isso que muitas vezes o povo descontente se uniu para reivindicar seus direitos, os quais são garantidos por lei, mas que na prática não se exerce.

Os direitos do homem constituem uma classe variável, como a história destes últimos séculos demonstra suficientemente...Não é difícil de prever que, no futuro, poderão surgir novas pretensões que no momento sequer podemos imaginar... O que demonstra que não existem direitos por natureza. O que parece fundamental numa época histórica e numa determinada civilização não é fundamental em outras épocas e em outras culturas. (BOBBIO, 1992, p.19).

Os direitos humanos tal qual como conhecemos, e que faz parte do nosso cotidiano, é uma conquista recente, sendo concebido em sua origem em 1948. Sendo este reafirmado novamente em duas outras Declarações, a de Teerã 1968 e de Viena 1993, sendo a segunda sem nenhuma abstenção, então por meio de 171 Estados em consenso a universalidade do DH se constituiu.

No tempo presente também ele passa a ser enxergado de uma forma diferente da que se tinha ao final da década de 40, onde as pessoas têm mais acesso para se fazer valer seus direitos perante o Estado. Dessa forma, com a circulação de notícias e imagens que temos hoje, possibilita que os interesses dos que têm seus direitos violados possam reivindicar para que eles sejam cumpridos.

1.2. Cinema

O cinema surge ao final do século XIX, como apenas um brinquedo óptico com desenhos criado pelo físico John Herschel, então em várias partes do mundo

ocidental, vale ressaltar que no oriente já havia experimentações acerca de aparelhos ópticos, como por exemplo as lanternas mágicas.

No ocidente houve várias experimentações partindo da fotografia, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, o surgimento então dos primeiros aparelhos ainda estavam muito ligados aos aparelhos fotográficos, ocorrendo simultaneamente pesquisas sobre essa nova invenção, da qual eram predominantes na Europa e nos Estados Unidos. Desta forma, em seu período inicial esse cinema estará muito ligado às exposições universais, comuns nesse período onde se havia uma demonstração de tudo que havia de inovador nessa *Belle Époque*.

Os primeiros filmes tinham herdado a característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações desses teatros de variedades. Eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa.(MASCARELLO, 2006, p. 20)

O cinema então faz parte das revoluções científicas ocorridas nesse período, ao final do século XIX e o início do século XX e todo o seu avanço tecnológico, sendo este uma nova linguagem, uma nova forma de interpretar e enxergar o mundo, como a pintura e a fotografia, esta nova linguagem revoluciona o que já havia, mas ao mesmo tempo não toma o lugar dos que já estava estabelecido, coexistindo com as demais formas de ver e interpretar a sociedade.

Deste modo, com o seu surgimento também se estabelece o que Mascarello (2006) irá chamar de primeira fase do cinema que seria de 1895 a 1906, nessa fase inicial, o cinema não possuía ainda uma linguagem narrativa estruturada. Os filmes tinham, em sua maioria, um único plano, com ações simples e encenações diretas. O que para alguns estudiosos será nomeado como “*cinema de atrações*”, pois os filmes visavam maravilhar, impactar e interpelar diretamente o espectador, mais do que contar uma história. Os mesmos utilizavam de truques visuais e mágicos, cenas do cotidiano nas cidades, reconstruções de eventos históricos e performances circenses, cômicas e danças.

Os filmes eram geralmente exibidos por showman ou operadores, que montavam os programas, escolhiam os filmes, narravam as cenas ao vivo, e controlavam a velocidade e trilha sonora. A montagem narrativa como a conhecemos ainda não existia; cada filme era, em si, autônomo.

O cinema usa convenções representativas de outras mídias. Panorâmicas, travelings e close-ups já existem, mas não são usados como parte de uma gramática como nos filmes de hoje. Os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias. Atualidades, filmes de truques, histórias de fadas (féeries) e atos cômicos curtos se tornam cada vez mais populares em espetáculos de variedades em vaudevilles, music halls, museus de cera, quermesses ou como atrações exclusivas em shows itinerantes e travelogues (conferências de viagem ilustradas). (MASCARELLO, 2006, p. 26).

Portanto, percebe-se que o cinema passa por uma reformulação, passando a ter intenção, sendo apropriado em diversas partes do mundo de maneiras diferentes, o cinema passa a ser também um importante comunicador com a sociedade.

Então a partir de 1917 nos Estados Unidos o cinema se estabeleceu enquanto uma indústria cinematográfica, se anteriormente todos ainda estavam na fase de experimentação e transição, agora a duração dos filmes se tornam maior duração, passando agora para 60 ou 90 minutos, uma montagem e narrativas coerentes, deste modo revolucionando para sempre a forma de fazer cinema. Então o cinema neste momento passa a ser visto enquanto arte, exibido em teatros luxuosos e frequentado pelas elites da sociedade.

Portanto é possível requerer que o cinema no início não tivesse qualquer intuito de narrar ou de contar algo, estava voltado para o divertimento das classes mais baixas, e também sendo uma diversão barata e por isso acaba se tornando muito popular durante seu período inicial.

A popularização dos nickelodeons nos EUA a partir de 1905 e pequenos cinemas de ingresso barato provocou uma explosão de demanda por filmes e incentivou a industrialização da produção cinematográfica. Começa, então, a busca por uma linguagem cinematográfica mais narrativa, com múltiplos planos, continuidade temporal e espacial, e desenvolvimento de personagens.

Para Rosenfeld (2002), esse invento ganhou notoriedade e, alguns anos depois, tornou-se uma arte, oriunda de avanços tecnológicos. Mesmo sendo uma indústria de entretenimento, o cinema assume dimensões e uma linguagem própria, além de correntes cinematográficas como o Neorealismo Italiano, o Expressionismo Alemão, o Cinema Novo, dentre outros, fazendo surgir cursos e pesquisas. (apud DAVSON, 2017)

O período de transição é marcado por filmes de perseguição (como *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter), que estruturam a ação em sequência; Tentativas de montagem temporal e espacial, ainda com muita experimentação e inconsistência; Desenvolvimento gradual da edição entre planos e do uso de

recursos como dissolventes, cortes de continuidade e planos subjetivos. Diretores como Porter tentavam resolver desafios narrativos, mas com recursos ainda rudimentares. Um exemplo clássico é *Life of an American Fireman*, em que uma mesma cena é mostrada duas vezes, de ângulos diferentes, mas sem montagem intercalada revelando o estágio intermediário dessa linguagem.

Enquanto o cinema americano diminuía a duração dos planos e apoiava-se em atuações mais contidas e realistas, os cineastas europeus usavam cenários elaborados e realizavam atuações complexas dentro deles. Criavam ambientes com várias camadas, cheios de portas e aberturas que deixavam ver as salas adjacentes, onde parte das ações era encenada. (MASCARELLO, 2009, p. 48)

A partir de 1917, o que era experimento passa a se enquadrar em moldes, sendo muito influenciados por filmes italianos principalmente, mas também da Europa como um todo, o cinema estadunidense começa a traçar novos rumos, saindo do período de experimentação e agora passando a integrar uma indústria cinematográfica. Dessa forma os filmes passam a ter maior duração de 60 ou 90 minutos, conseqüentemente a apresentar narrativas complexas, uma linha de montagem que estabelece coesão entre as imagens e estabeleceu uma nova linguagem ao cinema, tendo a composição dos filmes agora com início, meio e fim definidos, desta forma traçando novos rumos para indústria cinematográfica.

Acredita-se, pois, a David Wark Griffith a fixação dos marcos característica a linguagem propriamente cinematográfica. Filmes como “Nascimento de uma Nação” (1915) e “Intolerância” (1916) mostram atores em cenários grandiosos que não precisam lançar mão da interpretação teatral e da mímica, porque é a câmera que se movimenta, aproxima-se em “closes” ou se afasta em planos gerais, acompanha os personagens (em “travellings,”), e, com isso, altera as noções de tempo e de espaço do espectador. (ALMEIDA, 2017, p. 24)

É o início também de Hollywood, como centro do audiovisual estadunidense, com criação de grandes estúdios localizados em Los Angeles. Os filmes estadunidenses então passam a mudar seu local de exibição, sendo exibidos em grandes teatros. Ocasionalmente que o seu público alvo também muda, a partir de agora os mesmos passam a atingir as classes mais altas, diferente do que havia como público em seu início.

As transformações da indústria cinematográfica no período pós-Primeira Guerra Mundial ocorrem de forma significativa, gerando novas correntes cinematográficas. Então, as principais correntes que se destacam são o Expressionismo Alemão e o Cinema Soviético, e cada um à sua forma, interpreta suas políticas e culturas durante esse período, vale ressaltar que não vão ser os únicos durante esse período. Esses movimentos não só romperam com o que se havia de cinema anteriormente, mas também influenciaram tudo que seria produzido e elaborado daquele momento em diante.

O expressionismo alemão que surge dos pós Primeira Guerra, que muito influenciado pela corrente artística que surgiu anteriormente ao movimento cinematográfico, essa corrente tem uma estética mais sombria, cenários retorcidos, luzes contrastadas e uma atmosfera psicológica carregada, trazendo uma nova interpretação do que é cinema e seus artifícios na sociedade alemã. Os trabalhos que mais se destacam desse período são filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, e *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau. Os filmes expressionistas não visavam trazer a sensação de realidade, mas sim trazer uma reflexão da angústia e sombrio que permeia a Alemanha no pós Guerra, mas também colabora para que o mercado cinematográfico alemão possa ser inserido a outros países mesmo com as sanções que foram impostas ao pós primeira guerra.

Surge a chamada montagem soviética, uma técnica que explora o poder da edição para criar significados ideológicos e emocionar o espectador. Diretores como Serguei Eisenstein (*O Encouraçado Potemkin*, 1925) e Dziga Vertov (*O Homem com a Câmera*, 1929) revolucionam o modo de pensar o cinema, propondo que o impacto emocional e político de um filme está menos na imagem isolada e mais na justaposição entre elas, ou seja, na montagem. O cinema soviético se distingue, por seu forte engajamento ideológico e sua experimentação formal radical.

A montagem então passa a ser algo fundamental para o cinema, pois é a justaposição de imagens é que provoca sentimentos nos espectadores, sejam essas de cunho ideológico, sentimental ou de qualquer outra natureza.

A partir de 1927 o cinema passa por mais uma transformação, a inserção do som ao cinema passa então a modificar a maneira de atuação nos filmes, pois já não se faz mais necessário que se tenham tantas mímicas, havendo então a consolidação da do cinema enquanto arte.

Percebe-se então que o cinema, ao longo de sua trajetória, passa por profundas reformulações, início até o que temos no tempo presente nota-se que as evoluções da tecnologia e suas reformulações foram importantíssimas para que ele fosse concebido. De um entretenimento visual ao final do século XIX, ele se modifica para uma linguagem artística com narrativa e intenção, que passa também a influenciar de certa forma a sociedade.

Neste momento o cinema então passa de divertimento barato para ser apropriado por diversas sociedades e cada uma com seu modo de enxergar e fazer cinema, sendo este também um importante instrumento para o discurso colonial, apropriado e sendo este utilizados para vários meios, como ferramenta política, instrumento de denúncia, educação ou uma forma de expressão cultural. Desta forma, o cinema na contemporaneidade assume o papel de comunicador social, capaz de influenciar mentalidades, provocar reflexões e dialogar com os grandes temas de seu tempo, incluindo os direitos humanos, a memória coletiva e a dignidade humana.

1.3. A Sétima Arte e os Direitos Humanos

O cinema tem seu surgimento anteriormente a Declaração dos Direitos Humanos, e dessa forma ele também pode ser pensado de diversas maneiras e influenciando a sociedade. Na segunda guerra se tornou um dispositivo de propaganda utilizado por diversos países, quem muito se beneficiou disso foram os alemães para propagar seu regime, trazendo consigo todos os estigmas que a sociedade alemã fomentou durante esse período. Desta forma pode se observar que o cinema também pode ser influenciável, dependendo para qual olhar de quem o dirige.

O próprio Ferro (1976), em seus trabalhos, analisou filmes soviéticos e alemães e percebeu como por meio de representações sociais, o nazismo ganhava fôlego, através de uma forte propaganda, a exemplo de filmes como o Judeu Juss, ou O Triunfo da Vontade, que, por meio de uma montagem direcionada, de uma trilha sonora triunfante, dentre outros aspectos que mostravam como as forças do Reich alemão ecoavam pelos cantos de um país pronto para a batalha. (apud DAVSON, 2017, p. 269)

Mas não é somente o regime nazista que utilizam do cinema para influenciar a sociedade, os EUA também vão fazer filmes sob a ótica anti-nazi nesse período,

dessa forma é possível perceber que os filmes durante o período anterior a guerra, durante ela e posteriormente eram utilizados para influenciar as massas, sejam os estadunidenses ou alemães. É possível perceber como o cinema já era utilizado para expressar e influenciar sobre algo nesse período.

O cinema ao final da segunda guerra já havia se estabelecido como uma arte, sendo agora possuidor de narrativa, enredo e montagem, o que possibilitou e é por meio dele que muitas das atrocidades e testemunho dos sobreviventes se penetram na sociedade causando comoção e empatia, fortalecendo ainda mais o apoio a criação da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Dessa forma, Candau (2009) afirma que as violações dos direitos humanos trouxeram a necessidade de fortalecer a consciência humana à favor da promoção de processos sociais, políticos e educacionais que possam internalizar de forma objetiva os direitos humanos e a dignidade humana na sociedade, pois não basta denunciar as violações é preciso propor estratégias e ações de defesa dos direitos culturais, principalmente contra o Estado.

Dessa forma os o cinema se insere nesta perspectiva como forma de viabilizar para que os Direitos Humanos possam então serem amplamente aceitos na sociedade, pois passam a se pensar esses direitos como básico para toda a sociedade, não só mais aqueles considerados como sujeitos de direitos pelo Estado, que passa ser reconhecido universalmente.

Para Ribeiro (2016) os direitos humanos nascido em 1948 são o marco inaugural da cosmopolítica, onde passa a estabelecer a maneira com a qual devemos nos relacionar uns com os outros mas também com o mundo e os outros seres viventes, pois a partir do momento que todos somos iguais, já não se pode mais haver distinção entre quem merece ter direitos, pois a partir de agora todos são sujeitos de direito.

Dessa forma, se a “consciência da humanidade” emerge da contraposição estrutural entre o reconhecimento dos “atos bárbaros” e a aspiração ao “advento de um novo mundo” de dignidade universal, conforme um princípio de montagem (que pode assumir uma diversidade de formas), seu fundamento institucional e político – “Nós, os povos das Nações Unidas” – delimita o lugar comum em que qualquer imagem e qualquer montagem da humanidade devem ir buscar uma de suas condições de possibilidade: a mundanidade, isto é, a existência de um “espaço intermediário” de coabitação para a pluralidade dos povos e dos seres humanos. (RIBEIRO, 2016, p. 36)

É possível perceber então como o cinema também é uma forma de mobilização dentro da sociedade, trazendo valores, opiniões políticas, e representações das estruturas sociais, é possível dizer que muitas vezes é usado e regulado pelos interesses da sociedade ou daqueles que nela tem poder para dirigir as nações. Dessa forma o cinema contribui para o discurso do colonizador, trazendo seus aspectos do que deve ou não ter uma sociedade.

Após a Segunda Guerra Mundial e a formulação dos Direitos Humanos, o cinema passou a desempenhar um papel central na elaboração da memória das violações ocorridas. Por meio dos filmes e dos depoimentos de sobreviventes, foi possível dar forma sensível ao horror dos campos de concentração e às múltiplas faces da barbárie moderna. O cinema então tornou-se um aliado dos direitos humanos, seja como forma de denúncia das violações, seja como instrumento educativo e cultural voltado à formação de uma consciência ética e histórica, mas vale ressaltar que o cinema ainda perpetuava um discurso do colonizador juntamente a essas formas de cinema, como o que é possível até o tempo presente.

No tempo presente o mesmo ainda tem esse poder de vinculação, sendo ele utilizado para dar ênfase a discursos hegemônicos e colonialista tanto para os discursos contra hegemônicos e decoloniais, é possível perceber que as mesmas questões que estavam postas no passado ainda perpetuam no tempo presente. Deste modo, o que temos hoje com os filmes de guerra e grandes vencedores, tendo como exemplo os filmes de guerra dos EUA demonstram que ainda existe o discurso civilizados x bárbaros, mas que existe a possibilidade de respostas dos tidos como bárbaros nessas obras cinematográficas, mesmo que de forma independente muitas vezes, se constroi as obras contra hegemônicas.

Dessa forma, compreende-se que o cinema não apenas registra as experiências humanas, mas também produz significados, forma consciências e participa ativamente da construção simbólica dos Direitos Humanos. As imagens em movimento tornam-se parte de um processo mais amplo de elaboração cultural e política, no qual a noção de humanidade é constantemente redefinida.

É nesse ponto que os conceitos de cultura, hegemonia e identidade se tornam fundamentais para a presente pesquisa. Entender esses conceitos conforme

proposto por autores como Antonio Gramsci, Raymond Williams, Stuart Hall e Homi Bhabha permite analisar o cinema não apenas como expressão estética, mas como campo hegemônico e contra-hegemônico de poder.

Portanto, o Capítulo II, intitulado “*Cultura e Hegemonia: Ferramentas para uma Leitura Crítica*”, busca aprofundar essas reflexões, apresentando as bases teóricas que possibilitam compreender o cinema como prática cultural, política e educativa, essencial à formação de uma consciência crítica em Direitos Humanos.

2. CULTURA E HEGEMONIA: FERRAMENTAS PARA UMA LEITURA CRÍTICA

O cinema, enquanto prática cultural e comunicativa, constitui um dos espaços privilegiados de produção e disputa de sentidos sobre o humano, o direito e a dignidade. Pensar o cinema sob a ótica dos Direitos Humanos implica reconhecer que ele é não apenas veículo de representação, mas também campo de hegemonia, onde se constroem e se contestam as concepções dominantes sobre quem é reconhecido como sujeito de direitos, desta forma, os que são tidos como sujeitos de direito partem sempre da classe atestar quem o merece ou não.

Este capítulo busca articular o pensamento de Antonio Gramsci, Raymond Williams, Stuart Hall e Homi K. Bhabha, discutindo o cinema como espaço de luta cultural e política. O objetivo é compreender como as representações cinematográficas atuam na formação de consensos, na reprodução de ideologias e, simultaneamente, na abertura de brechas para resistências e novas formas de interpretar e compreender aqueles que estão às margens da sociedade.

2.1 Antonio Gramsci: Hegemonia, Cultura e Emancipação

A teoria de Antonio Gramsci ocupa um lugar central na tradição marxista e nas ciências humanas contemporâneas. Suas reflexões sobre hegemonia, sociedade civil e intelectual orgânico ultrapassam o campo da economia política, constituindo-se em uma filosofia da práxis, uma teoria que articula o ser e o dever-ser na ação transformadora.

Gramsci compreendeu que a dominação nas sociedades modernas não se sustenta apenas pela coerção física, mas pela construção de consensos culturais e morais que asseguram a adesão das massas ao projeto das classes dominantes, sendo esta então o principal fator para a construção de seu conceito.

A hegemonia é um conceito importante para o pensamento político e cultural do século XX, cunhado por Gramsci torna-se essencial à medida que se estabelece os estudos culturais a partir da metade do século. Ele expressa a capacidade da

classe dominante de exercer não apenas a dominação coercitiva, mas também de se incorporar no pensamento intelectual e moral da sociedade, sendo assim a dominação não ocorre somente ao corpo, mas também na mente dos indivíduos.

A supremacia de um grupo social se manifesta de dois modos, como domínio e como direção intelectual e moral. Um grupo social é dominante dos grupos adversários que tende a liquidar ou a submeter também mediante a força armada; e é dirigente dos grupos afins ou aliados (GRAMSCI, 2002, p. 62)

A hegemonia, portanto, é o resultado de um equilíbrio dinâmico entre força e consenso. A classe dominante não governa apenas por imposição, mas pela capacidade de moldar a visão de mundo, os valores e os afetos das classes subalternas, tornando suas ideias e práticas socialmente tidas “naturais”, dessa forma o autor entende que é pelas práticas culturais que o discurso dominante ganha espaço, dessa forma o autor utiliza do conceito de Hegemonia, e também o de bloco histórico.

Gramsci desenvolve o conceito de bloco histórico, este expressa a unidade dialética entre a estrutura que para ele são forças materiais de produção, e a superestrutura sendo ideologias, instituições e cultura. Para o autor essa relação não se dá de forma mecânica, mas sim orgânica, isto é, cada período histórico forma um conjunto específico de relações econômicas, políticas e culturais, a depender do grupo dominante no poder.

O vínculo entre as forças materiais e as ideologias, entre o econômico e o ético-político, é o que se denomina bloco histórico. A estrutura e as superestruturas formam um conjunto orgânico, no qual as forças materiais são o conteúdo e as ideologias são a forma. (GRAMSCI, 2001, p. 75).

Para além, o bloco histórico define a configuração de uma sociedade e as possibilidades de sua transformação, estabelecendo os parâmetros aos quais essa sociedade deve se adequar. Dessa forma, a emancipação dos indivíduos exige então não apenas a mudança da estrutura produtiva, mas também a transformação cultural que rompa com o consenso da dominação e que estabeleça uma nova configuração da sociedade.

Ao distinguir entre sociedade política, sendo este representado pelo Estado e seus aparatos coercitivos, e a sociedade civil está representada pelas instituições e

práticas culturais que produzem o consenso, onde Gramsci identifica a cultura como um campo estratégico de luta política, pois para ele só é possível que se tenha uma mudança e uma “vitória” dessa classe se eles penetrarem na cultura, pois só por meio dela a transformação pode acontecer.

Nestas sociedades, o poder é exercido através da sociedade política, composta pelos aparelhos administrativos-burocráticos e político-militar, pelos quais a classe que detém o poder tem condições de reprimir e disciplinar os grupos sociais que se opõem ao seu domínio; e da sociedade civil, formada pelas instituições, que elaboram e/ou divulgam as ideologias, possibilitando a formação de consenso, base de sustentação das relações de poder. (SCHLESENER, 2019, p. 28)

A sociedade civil se estabelece então pelos espaços como escolas, igrejas, meios de comunicação, sindicatos e instituições culturais aquilo que o autor chama de “aparelhos privados de hegemonia”. E são nesses espaços que as ideias dominantes são difundidas e naturalizadas, trazendo consigo a percepção de mundo que se adequa ao que está posto pela classe dominante. Mas é também através desses espaços que possibilita o surgimento da resistência, pois ainda que pouco destes espaços detém de certa forma uma autonomia do Estado.

A sociedade civil é o conjunto de organismos vulgarmente designados como ‘privados’, que correspondem à função de hegemonia que o grupo dominante exerce em toda a sociedade. (GRAMSCI, 2000, p. 148).

Essa afirmação nos revela que o poder não é apenas repressivo, mas também produtivo, ele cria subjetividades, modela consciências e define o campo do possível, do imaginável para as diferentes classes. Por isso, para Gramsci, a revolução moderna não é apenas uma “guerra de movimento”, baseada no confronto direto, mas sobretudo uma “guerra de posição”, em que as forças subalternas devem conquistar gradualmente os espaços da cultura, da educação e da comunicação, somente com a ocupação desses espaços é que se é possível que essas forças possam sair vitoriosas.

Isso nós ajuda a pensar também o lugar dos Direitos Humanos contemporâneos, pois a emancipação desses direitos não reduz a conquista de direitos formais, mas demonstra a construção de uma consciência crítica capaz de sustentar um novo bloco histórico baseado na dignidade humana.

Em sua reflexão sobre os intelectuais, Gramsci rompe com a visão elitista que os compreende como um grupo isolado de eruditos. Ele sustenta que todos os homens são intelectuais, ainda que nem todos exerçam funções intelectuais na sociedade, pois partindo de suas realidades estes intelectuais podem produzir cultura que se pegue ao real de sua realidade.

Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o homo faber do homo sapiens. Em suma, todo, homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim, para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (GRAMSCI, 1979, p. 08).

Essa afirmação é essencial, pois ela desloca a intelectualidade do campo do privilégio para o campo da prática social. O autor distingue os intelectuais tradicionais, que se identificam com a classe dominante, dos intelectuais orgânicos, que emergem das classes subalternas e se vinculam às suas lutas históricas. Assim, para ele cabe aos intelectuais orgânicos organizar a contra-hegemonia, articular ideias, práticas e afetos capazes de desafiar o que está posto no consenso dominante e propor um novo bloco histórico.

No campo dos direitos humanos, essa concepção se torna importante, pois as lutas sociais, os movimentos feministas, negros, indígenas e ambientais, ao criarem novas formas de pensar e organizar o mundo, produzem intelectualidades orgânicas que ampliam a noção de humanidade e de justiça. Desta forma, os direitos humanos deixam de ser uma doutrina liberal e tornam-se uma prática transformadora, vinculada às experiências concretas dos povos e comunidades.

A teoria gramsciana da hegemonia encontra no cinema uma de suas expressões mais significativas. Enquanto meio de comunicação e linguagem artística, o cinema é um dos principais aparelhos culturais da sociedade civil, capaz de difundir ideologias ou de produzir resistência. O cinema pode, portanto, ser analisado como um campo de disputa entre o consenso e a crítica. A indústria cinematográfica global, dominada por interesses econômicos e culturais hegemônicos, tende a reforçar o imaginário do consumo e da desigualdade. Contudo, o cinema político, popular ou periférico se coloca como instrumento contra-hegemônico, revelando as vozes e narrativas silenciadas.

Gramsci, embora não tenha tratado diretamente do cinema, antecipa essa leitura ao reconhecer que as formas culturais, literatura, arte e imprensa são arenas de formação da consciência. A luta por hegemonia passa necessariamente pela transformação da sensibilidade coletiva, pela construção de novas imagens e representações do mundo, distinguindo-se do que já está posto dentro do discurso hegemônico. Assim, quando o cinema brasileiro ou latino-americano narra as experiências da marginalidade, da pobreza, da violência de Estado e da exclusão, ele atua como intelectual orgânico coletivo, reconfigurando o imaginário social e ampliando a consciência sobre as injustiças históricas.

2.2 Raymond Williams: Cultura, Materialismo e Emancipação Humana

Raymond Williams discute de forma alargada a discussão feita anteriormente por Gramsci, portanto o autor faz uso em vários momentos de termos discutidos por Gramsci. Primeiramente iremos discutir como o autor entende e elabora sobre a cultura e seu surgimento. A cultura, nesse contexto, constitui um elemento essencial, pois é por meio dela que se estabelecem as representações, os valores e as práticas simbólicas que conectam o imaginário cinematográfico às lutas por direitos e reconhecimento humano. Para ele, a cultura é, antes de tudo, um processo social vivido, que reflete e molda as relações entre os sujeitos e as estruturas de poder.

O conceito de cultura ao longo do tempo adquiriu vários significados, mas em um primeiro momento seu significado estava vinculado ao cultivo, o cuidado com animais e a colheita. Em todo o período inicial do uso da palavra ela significa esse “cuidado com algo” dentro da Europa (CUCHE, 1999). A partir do início do século XVI esse sentido será alargado para incorporar o processo de desenvolvimento humano. Ressalto ainda que em muitos momentos ao longo desses períodos o termo também pode ser apropriado como um sinônimo de civilização. Assim, em muitos momentos históricos o conceito de cultura estará atrelado a significação de ser civilizado considerado “culto”, alguém do qual se distinguia da plebe, mas mesmo assim o termo era alcunhado em outros significados.

Deste modo, em muitos momentos pode se perceber que em algumas regiões que fazem o uso da palavra, ela está demarcada juntamente com civilidade e civilização, ou ao cultivo de alimentos, mas também relacionado ao refinamento de determinada classe. É importante ressaltar que em cada país que utiliza o termo “cultura”, mesmo que o desenvolvimento de seu significado ocorra de maneiras diferentes em cada um deles, todos passam a partir do final do século XVIII a se encaminhar para somente um significado.

Segundo Raymond Williams (2007, p. 121), a inovação de seu significado só foi estabelecida a partir do século XIX, através da obra *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit* - “História cultural geral da humanidade” (1843-52) - de G. F. Klemm e mais para frente reafirmado por Tylor em *Primitive Culture* (1870). É, portanto, durante a segunda metade do século XIX, que se estabelece o significado geral de cultura que é utilizado até hoje nas ciências sociais. Para Williams (2007), existem três categorias amplas e ativas do uso e sentidos do termo cultura:

(..) (i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do século 18; (ii) o substantivo independente, quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral, desde Herder e Klemm. Mas também é preciso reconhecer (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. Com frequência, esse parece ser hoje o sentido mais difundido: cultura é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema. (Williams, 2007, p. 121).

Essa formulação reconhece que a cultura não é um domínio separado da vida material, mas parte constitutiva da produção e da reprodução social. Assim, ela não pode ser reduzida a reflexo da economia, como sugeria o marxismo, nem tratada como esfera autônoma, como pretendia o idealismo burguês, dessa forma se inaugura um novo pensamento sobre a cultura e sua relação com a sociedade.

Williams inaugura, portanto, o materialismo cultural, onde o mesmo concebe os significados, crenças e práticas simbólicas como forças produtivas, elementos que moldam e são moldados pelas relações de classe, de poder e dominação.

Inspirando-se em Antonio Gramsci, Williams desenvolve o conceito de hegemonia cultural para compreender como o poder se mantém e se transforma

nas sociedades capitalistas avançadas, traçando um panorama diferente do que havia sido discutido anteriormente sobre o conceito. A hegemonia, segundo Williams (1979), é um processo ativo, não apenas de dominação, mas de direção moral e intelectual, em que a classe dominante busca legitimar seus interesses como se fossem os interesses de todos, dessa forma, ela é vista como “espaço de luta”, portanto, de disputa, posicionada como um conjunto de significados e valores que enquanto experienciados na prática se confirmam mutuamente. Dessa forma, a hegemonia traz um sentido de realidade dinâmica para a cultura, e deste modo consegue se inserir em todas as áreas da vida.

[...] é todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constituídos e constituintes – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes (Williams, 1979, 113).

Essa definição mostra que a hegemonia não é estática, ela precisa ser constantemente renovada, reproduzida e contestada. Nesse processo, surgem culturas residuais e emergentes.

(...) Por “residual” quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais como sociais – de formações sociais anteriores. [...] Por “emergente” quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados. (WILLIAMS, 2011, p. 56-57)

Portanto, para Williams, esses dois termos se tornam importantes, pois “residual” para ele é o que mantém elementos de formação passadas, que podem ser inseridos na cultura dominante para reafirmar o seu status quo ou aquilo que não está de acordo não se insere, e o que ele chama de “emergente” que são novas práticas que desafiam essa ordem dominante, podendo serem anexados ou não a cultura dominante, aquilo que não foi inserido pela cultura dominante torna-se oposição ao que é instituído. Isso porque ela é algo que ainda não foi experienciado e sedimentado dentro do costume dominante, tornando mais difícil a absorção de seus componentes pela cultura dominante.

Esses conceitos são fundamentais para o campo dos direitos humanos, pois permitem compreender a emergência de novas demandas e identidades de gênero, raça, território ou sexualidade como formas culturais de resistência que se contrapõem à hegemonia liberal burguesa. Consequentemente, a cultura deixa de ser mera ornamentação e passa a ser instrumento de transformação social, um campo de disputa onde se redefinem as fronteiras do ser humano e do político.

Em uma perspectiva crítica, Williams redefine a cultura como “todo um modo de vida”, integrando as práticas simbólicas e materiais que conformam a experiência humana. O pensamento de Williams, ao integrar estrutura e superestrutura, poder e linguagem, torna-se uma chave teórica indispensável para compreender como as formas culturais podem tanto reproduzir quanto contestar as desigualdades e as opressões.

Ao compreender a cultura como modo de vida total, Williams revela que o poder e a dominação não se restringem às instituições políticas, mas permeiam as linguagens, os afetos e as representações. Sua perspectiva do materialismo cultural recoloca o humano no centro das relações sociais, reconhecendo a criatividade, a experiência e a solidariedade como forças históricas transformadoras.

2.3 Stuart Hall: Cultura, Identidade e a Representação

Inserido na tradição dos Estudos Culturais, Hall promove uma leitura sobre o conceito de cultura, entendendo-a como um campo de luta e negociação simbólica, e não como um sistema estável de valores e significados. Sua contribuição se torna essencial, pois desloca o debate sobre igualdade e diferença para o plano das representações culturais, compreendendo que as desigualdades sociais e as formas de opressão se reproduzem também no terreno simbólico nas imagens, discursos e práticas cotidianas.

Dessa forma, Hall amplia a reflexão de Williams da hegemonia cultural, pois o mesmo a reinterpreta no contexto das sociedades pós-industriais e multiculturais, sendo esse período marcado por novos tipos de dominação e resistência, tendo em vista as novas formas de comunicação diante das novas tecnologias, dessa forma

nasce um novo olhar para cultura nos estudos culturais, pois o mundo globalizado a sociedade passa por grandes transformações e a comunicação é crucial para isso.

A influência de Gramsci e Williams é decisiva no pensamento de Hall, principalmente no que se refere à noção de hegemonia cultural. No entanto, Hall desloca o foco da análise da estrutura econômica, o autor parte para a análise da produção simbólica e dos meios de comunicação, que para a luta da representação são discussões que se tornam centrais.

A expressão —centralidade da cultural indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo. A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. (HALL, 1997, p. 5)

Para Hall (2016), a cultura deve ser entendida como “algo que permeia toda a sociedade.”, pois através dos significados e significantes podemos evidenciar a nossa cultura, que não é algo universal, mas que está sempre em constante mudança a depender do local no qual se encontra.

[...] a palavra ‘cultura’ passou a ser utilizada para referir-se a tudo o que seja característico sobre o ‘modo de vida’ de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social – que veio a ser conhecido como a definição ‘antropológica’. Por outro lado, a palavra também passou a ser utilizada para desenvolver os ‘valores compartilhados’ de um grupo ou de uma sociedade – o que decerto se assemelha à definição antropológica, mas com uma ênfase sociológica maior. (HALL, 2016, p. 19).

A partir dessa leitura, Hall concebe a hegemonia não como dominação total, mas como uma relação instável e contraditória. A cultura dominante busca organizar os sentidos, mas enfrenta resistências, apropriações e reinterpretções contínuas. A hegemonia, portanto, é sempre um processo, e não um estado fixo, pois está sempre submetida à outros.

Essa concepção dialoga com os Direitos Humanos, pois evidencia que as lutas por reconhecimento sejam raciais, de gênero, étnicas ou de classe ocorrem também no campo simbólico, e que esse também se faz importante para se conquistar os Direitos. A negação de identidades e a invisibilização de grupos

sociais são formas de violência cultural que antecedem a violência política e material, percebe-se então que antes mesmo que se chegue ao fato consumado, essas violências vão sendo construídas aos poucos.

Hall também estabelece o conceito de representação, que está ligado ao que ele chama de “circuito da cultura”, entendido como o processo através do qual os significados são produzidos e trocados entre os membros de uma cultura. A representação não é apenas um espelho da realidade, mas uma prática que produz o real, organizando modos de ver, sentir e reconhecer o mundo, portanto a mesma possui um papel fundamental na cultura.

Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. (HALL, 2016, p. 31)

Essa noção rompe com a visão essencialista de identidade e enfatiza que o sujeito é produto de discursos, sempre situado nas relações de poder. Hall aproxima-se das leituras foucaultianas e pós-estruturalistas, ao compreender que o “eu” não é uma entidade autônoma, mas um efeito de discurso, uma posição dentro de uma estrutura simbólica.

No âmbito dos direitos humanos, essa concepção é inovadora, porque se as identidades são historicamente produzidas, então os direitos humanos não podem ser universais no sentido abstrato, mas devem considerar os contextos culturais que as constituem. Hall nos convida a pensar uma universalidade traduzida pela diferença, e não contra ela.

A partir de sua experiência como jamaicano radicado na Inglaterra, Hall desenvolve uma reflexão sobre as identidades. Ele propõe uma leitura em que a identidade não é essencial, mas relacional, marcada por deslocamentos, memórias e traduções.

Utilizo o termo identidade para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (...) Isto é, as identidades são posições que o sujeito é obrigado a

assumir, embora “sabendo” sempre que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta”, ao longo de uma divisão a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos (HALL, 2007, p.111-112).

Essa perspectiva desconstrói a ideia de uma identidade homogênea e abre espaço para compreender o caráter híbrido das culturas contemporâneas antecipando, em certo sentido, as formulações de Bhabha. No campo dos direitos humanos, essa abordagem tem implicações diretas, ela evidencia que a luta por reconhecimento não é apenas pela inclusão formal, mas pela transformação simbólica das estruturas que produzem o “outro” como diferença subalterna.

Hall também é um dos primeiros teóricos a analisar a cultura popular e os meios de comunicação de massa a partir da noção de codificação e decodificação. Em seu ensaio *Encoding/Decoding* (1980), ele demonstra que a mensagem midiática não é recebida de forma passiva, mas reinterpretada de acordo com as posições sociais e culturais dos receptores.

[...] O problema para mim é que não creio que a mensagem tenha somente um significado. Por isso, desejo apostar em uma noção de poder e de estruturação no momento de codificação que todavia não apague todos os outros possíveis sentidos. (Hall, 2003, p. 366)

Essa visão confere à cultura popular um papel contra-hegemônico, na medida em que o público pode reinterpretar os signos dominantes e transformá-los em instrumentos de resistência. O cinema e a televisão, longe de serem apenas aparelhos ideológicos, tornam-se campos de disputa simbólica. Nas produções cinematográficas, observa-se a apropriação dessa lógica, desta forma filmes que se utilizam das linguagens hegemônicas para subvertê-las e expor suas contradições. Desta forma, o cinema torna-se um espaço de decodificação insurgente, onde as narrativas oficiais sobre a nação, a raça e o gênero são reescritas.

Ao compreender os direitos humanos como discurso e prática cultural, Hall rompe a fronteira entre cultura e política, propondo que a emancipação deve ocorrer em ambas as dimensões. O cinema, nesse sentido, é um espaço para a reconstrução simbólica da cidadania, pois permite que vozes historicamente silenciadas se tornem visíveis e audíveis.

A teoria cultural de Stuart Hall constitui uma das ferramentas para a análise crítica das relações entre cultura, poder e direitos humanos. Seu pensamento mostra que a hegemonia cultural é uma forma de poder simbólico, mas também um espaço de resistência, onde novas subjetividades e formas de vida emergem. A cultura, longe de ser mero reflexo da economia, é o terreno da política ampliada, onde se disputa o significado do mundo e do humano.

2.4 Homi K. Bhabha e a cultura como espaço do hibridismo e resistência

Homi K. Bhabha surge como um pensador sobre os estudos pós-coloniais, como uma resposta crítica às estruturas de dominação do saber, poder e representação herdadas do colonialismo. Seu trabalho tem como objetivo problematizar a noção de identidade cultural estável, desafiando o que estava posto anteriormente que tinha como ponto de vista uma lógica binária que estabelecia colonizador e colonizado, centro e periferia, civilizado e bárbaro e assim por diante.

No campo dos direitos humanos, Bhabha oferece um instrumental teórico decisivo para repensar as formas pelas quais a diferença cultural é administrada e hierarquizada nas sociedades contemporâneas. Sua proposta desloca o debate da universalidade abstrata dos direitos para a tradução cultural dos direitos humanos, isto é, para a forma como eles são negociados e reinterpretados nos contextos concretos das experiências subalternas.

Homi Bhabha (1998) introduz o conceito de hibridismo cultural como modo de compreender as identidades não como essências fixas, mas como processos de tradução e negociação. O hibridismo rompe com a ideia de uma cultura “pura” e evidencia o caráter relacional e dinâmico da identidade.

O hibridismo é o nome desse deslocamento de valor do símbolo ao signo que leva o discurso dominante a dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado. O hibridismo representa aquele “desvio” ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranóica — um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade. (Bhabha, 1998, p. 165)

Outro importante conceito definido pelo autor é o entre-lugar ou “terceiro espaço”, que para ele é o território simbólico onde se desestabilizam as hierarquias da cultura dominante e se criam novas possibilidades de representação. Ao contrário das teorias essencialistas, Bhabha propõe uma ontologia do movimento, as identidades culturais estão sempre em processo, sempre sendo negociadas, para ele essas identidades sempre estão em movimento e em disputa de certa forma. No contexto da hegemonia, essa noção é completamente subversiva. O hibridismo danifica o poder totalizador das narrativas hegemônicas, pois demonstra que o discurso dominante depende de sua relação com o subalterno para se afirmar. Assim, o sujeito colonizado não é mero objeto da dominação, mas participa ativamente da produção de significados, mesmo quando sob coerção.

A hegemonia cultural, nesse sentido, é permanentemente contaminada pela alteridade, assim o outro também se faz participante ativo na construção. O cinema, por exemplo, torna-se um dos espaços de expressão desse “terceiro espaço”, ao narrar experiências híbridas e tensionar as fronteiras entre centro e periferia, tradição e modernidade.

Para Bhabha o discurso colonial articula-se com o pensamento foucaultiano de poder e do saber, mas ele acrescenta uma discussão essencial, o papel da mímica e da ambivalência na manutenção da dominação cultural.

[...] então a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma ambivalência; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. (Bhabha, 1998, p. 130)

A mímica revela que o poder colonial nunca é absoluto, ele depende da constante reafirmação de sua diferença em relação ao colonizado, mas essa diferença é instável. O colonizado ao imitar o colonizador também provoca fissuras no discurso instituído pela hegemonia, pois ele passa a subverter o que já está dado como posto dentro do discurso hegemônico.

Dessa forma pensar sobre isso aos olhos dos direitos humanos contemporâneo, nos mostra como a universalidade abstrata dos direitos pode ser apropriada e ressignificada pelos sujeitos subalternos. A enunciação dos direitos,

nesse sentido, é sempre um ato de tradução cultural, um gesto político que ocorre num campo de ambiguidade entre o global e o local, o universal e o particular.

A partir da crítica de Bhabha, os direitos humanos podem ser vistos não como normas universais neutras, mas como discursos em disputa, cuja legitimidade se constrói na negociação intercultural e no reconhecimento das diferenças históricas e simbólicas.

Pensar o cinema frente às discussões trazidas por Bhabha nos é vantajoso, o cinema como prática cultural e linguagem política, oferece o “entre-lugar da representação” em que as narrativas dominantes podem ser reinterpretadas. Ao representar personagens migrantes, sujeitos racializados ou minorias sociais, o cinema dá corpo ao “terceiro espaço”, o espaço da diferença cultural vivida, onde as identidades não são fixas, mas performadas em meio a tensões e resistências.

O compromisso com a diferença cultural é um ato de enunciação, e não de enraizamento. A cultura não é um dom, mas um processo de significação através do qual reconhecemos a parcialidade da história e o poder da tradução. (BHABHA, 1998, p. 219)

Nesse sentido, filmes brasileiros que abordam as experiências coloniais, diásporas, migrações e identidades de fronteira como *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015) ou *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), podem ser lidos como manifestações do “terceiro espaço”. Essas obras deslocam o olhar hegemônico e expõem a ambivalência da modernidade brasileira, marcada pela persistência de estruturas coloniais de poder. Assim, o cinema atua como prática contra-hegemônica, revelando o caráter plural e conflitivo da cultura e, por extensão, do próprio projeto dos direitos humanos.

Uma das maiores contribuições de Bhabha ao campo dos direitos humanos é a noção de “tradução cultural”. Em vez de pensar os direitos como um sistema universal aplicável de forma homogênea, Bhabha propõe compreendê-los como práticas de tradução entre contextos culturais diversos.

O ato de tradução não é apenas o movimento entre línguas, mas o processo através do qual os significados são reinscritos em novos contextos. A tradução cultural torna-se, assim, o espaço político de negociação da diferença. (BHABHA, 2005, p. 326).

Isso significa que os direitos humanos não são simplesmente dados, mas recriados nas relações interculturais. Essa perspectiva desloca o foco da normatividade abstrata para a dimensão ética e política da escuta e do reconhecimento. Assim, as lutas por direitos, sobretudo no Sul Global, são também lutas por representação e voz, por fazer com que os significados universais dos direitos sejam traduzidos de modo a incorporar as experiências de subalternidade e exclusão.

Na perspectiva de Bhabha, a verdadeira universalidade dos direitos humanos não reside na homogeneização das diferenças, mas em sua tradução solidária no reconhecimento de que o humano é sempre múltiplo, híbrido e inacabado.

A teoria de Homi K. Bhabha oferece instrumentos essenciais para repensar a cultura, o cinema e os direitos humanos sob uma perspectiva pós-colonial e contra-hegemônica. Seu conceito de hibridismo desmonta as dicotomias coloniais e revela a potência política do entre-lugar, onde os discursos dominantes se desestabilizam e novas formas de subjetividade emergem. No campo dos direitos humanos, sua ideia de tradução cultural reorienta o debate da universalidade abstrata para o reconhecimento concreto das diferenças e da pluralidade.

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. (Bhabha, 1998, p. 21)

O cinema, nesse contexto, torna-se um laboratório simbólico dessa teoria, nele o humano é reencenado, a diferença é representada e os direitos são traduzidos de modo sensível e político. O “terceiro espaço” fílmico, assim, é o terreno onde se articulam hegemonia e emancipação, onde o direito deixa de ser apenas norma e se torna narrativa, resistência e criação de novos mundos possíveis.

Por fim, o diálogo entre Gramsci, Williams, Hall e Bhabha permite compreender o cinema como uma prática cultural complexa, inserida na correlação

de forças que define cada momento histórico. A partir dessa perspectiva, o estudo do cinema e dos direitos humanos deixa de ser uma análise moral ou estética para tornar-se uma análise política e cultural, voltada à compreensão de como as imagens participam da construção e também da contestação da hegemonia contemporânea. Assim, ao projetar na tela as dores e as resistências dos sujeitos subalternos, o cinema realiza o gesto gramsciano de formar uma nova consciência histórica, a partir da qual se torna possível imaginar uma sociedade verdadeiramente democrática, plural e humana.

A trajetória do conceito de cultura, de seu sentido original ligado ao cultivo até as leituras críticas de Williams, Gramsci, Hall e Bhabha, mostra que a cultura é, antes de tudo, um terreno de disputa simbólica. Ela expressa tanto a reprodução quanto a resistência, tanto a dominação quanto a libertação. Nesse sentido, o cinema emerge como espaço de visibilidade e de luta pelos direitos humanos. Suas narrativas podem reconfigurar o imaginário social, questionando hierarquias e abrindo espaço para novas vozes.

Esse debate prepara o terreno para o próximo capítulo, que abordará os direitos humanos no Brasil, analisando desde a sua institucionalização até o tempo presente, analisando o seu desenrolar no país. E também abordando o cinema brasileiro e suas abordagens sobre as transformações históricas, políticas e culturais do país.

3. CINEMA E DIREITOS HUMANOS NO BRASIL: REPRESENTAÇÃO, MEMÓRIA E HEGEMONIA CULTURAL

A relação entre cinema e direitos humanos no Brasil constitui um campo de estudo para compreender não apenas a representação das violações e lutas sociais, mas também a própria formação histórica e dos mecanismos de visibilidade e silenciamento no país. Em sociedades marcadas por profundas desigualdades sociais e estruturais, como é o caso do Brasil, o cinema não se limita à função estética ou ao entretenimento, mas ele emerge como um lugar de disputa simbólica, um espaço de denúncia, memória, resistência e afirmação de direitos. Tal perspectiva revela que a imagem cinematográfica opera simultaneamente como documento, narrativa e prática política, permitindo que sujeitos historicamente marginalizados conquistem novas formas de existência pública.

É nesse sentido que neste capítulo se propõe a discutir a trajetória dos direitos humanos e o cinema no Brasil. Ao articular produção audiovisual, processos históricos e disputas por reconhecimento, buscaremos compreender como diferentes filmes e movimentos cinematográficos tratam das tensões que marcaram e ainda marcam a consolidação dos direitos humanos no país. Trata-se de uma abordagem que reconhece o cinema como campo de luta simbólica e política, profundamente imbricado com a realidade social e com os processos de formação democrática.

3.1 Direitos Humanos no Brasil

Neste tópico, busca-se apresentar uma discussão sintética, porém minuciosa, sobre a evolução histórica dos Direitos Humanos na sociedade brasileira. Considerando que, a sua institucionalização, especialmente com a promulgação da Constituição Federal de 1988, transcorreram-se 37 anos até o presente. Esse período, embora relativamente recente em termos históricos, abrange transformações políticas, sociais e institucionais que se fazem significativas, que moldaram as formas de reconhecimento, proteção e efetivação dos direitos humanos no país.

Portanto, diante desse alargamento temporal que envolve o período ditatorial até os desafios contemporâneos da democracia brasileira, optou-se, por destacar

apenas os pontos centrais que estruturam o desenvolvimento dos Direitos Humanos no Brasil. A intenção não é oferecer uma análise de cada etapa, mas evidenciar pontos principais de seu desenvolvimento até o tempo presente e suas devidas contribuições para discussões que estão postas na contemporaneidade.

No Brasil, os direitos humanos se desenvolveram de uma forma diferente do que se tem na esfera internacional. O Brasil só começou a participar mais ativamente do debate internacional sobre direitos humanos após a constituição de 1988. Pois, dezesseis anos após a Declaração Universal dos Direitos Humanos, o país em vez de fortalecer os mecanismos democráticos ou avançar na consolidação da cidadania, o Brasil acabou entrando em um regime de ditadura civil-militar (de 1964 a 1985). Esse período teve grande impacto na história dos direitos humanos no país, pois é a partir dele que os Direitos Humanos passam a ser reivindicados.

A urdidura do golpe civil-militar e empresarial não foi somente uma simples suspensão do poder constitucional no país, ele criou um estado de exceção. Nesse ambiente, a opinião pública estava constantemente sujeita a manipulação seja para justificar censura, perseguições políticas, torturas e desaparecimentos forçados de seus opositores ou para anunciar as benfeitorias do regime. O controle rígido sobre a liberdade de expressão, o fim dos partidos políticos, o fechamento do Congresso e a vigilância intensa sobre universidades e movimentos sociais, são sintomas desse período violento, que até tempo presente tem seus perpetradores de direitos sem um julgamento, e famílias sem respostas sobre o paradeiro de seus familiares sequestrados pelo regime.

Com o fim do regime ditatorial, as aberturas políticas que marcaram o processo de redemocratização, foram lentamente criando as condições para a reconstrução institucional do país. As lutas sociais travadas ao longo das décadas de 1970 e 1980, articuladas por movimentos de trabalhadores, organizações de direitos humanos, entidades estudantis, setores progressistas da Igreja e, sobretudo, pelas famílias de desaparecidos políticos, impulsionaram a formação de uma nova consciência pública sobre a necessidade de romper com o autoritarismo que havia se instituído no Estado brasileiro.

Tal fenômeno abre espaço para a sugestão da hipótese de que exista na experiência histórica recente do Brasil uma lógica semelhante àquela típica da história do desenvolvimento dos direitos humanos em países como a Inglaterra, Estados Unidos e França, na qual a luta por direitos civis e

políticos (direitos de primeira geração) levaram à luta por direitos sociais (direitos de segunda geração), ainda que num ritmo mais veloz, capaz de encurtar as distâncias cronológicas entre os dois momentos. (MONDAINE, 2008, p. 56)

Portanto, no Brasil, os direitos humanos durante o regime civil-militar assumiram inicialmente um caráter eminentemente político-institucional, voltado à reivindicação de liberdades públicas como o retorno das eleições diretas, a garantia do habeas corpus, o fim da censura e a ampliação do pluralismo partidário. A pauta dos direitos humanos, nesse período, estava voltada para a luta contra as violações feitas pelo estado ditatorial, como desaparecimentos forçados, tortura, prisões arbitrárias e a supressão das garantias constitucionais. Desta forma, a resistência tinha como objetivo a restauração do Estado de Direito.

Com o processo de abertura política e posteriormente a derrota do regime, a pauta dos direitos humanos sofre uma transformação. A partir do final da década de 1970 e início dos anos 1980, observa-se um alargamento sem precedentes da agenda de direitos humanos no país, impulsionado por movimentos sociais emergentes, sendo estes movimentos de sindicatos renovados, pastorais sociais, associações comunitárias, o movimento negro contemporâneo, organizações feministas e grupos de trabalhadores rurais. Esses agentes ampliaram as reivindicações, deslocando o foco para questões sociais que há muito tempo haviam sendo discutidas, mas que encontram o momento propício para que elas sejam feitas na abertura política.

Ainda que esse processo tenha se iniciado, originariamente, pela liberalização política do próprio regime autoritário — em face de dificuldades em solucionar problemas internos—, as forças de oposição da sociedade civil se beneficiaram do processo de abertura, fortalecendo-se mediante formas de organização, mobilização e articulação, que permitiram importantes conquistas sociais e políticas. (PIOVESAN, 2013, p.84).

Esse processo promulga a Constituição Federal de 1988, frequentemente denominada “Constituição Cidadã”, cuja importância é para além de seu conteúdo jurídico-formal. Esse trata-se do primeiro marco histórico no qual o Estado brasileiro assume explicitamente, em seu texto constitucional, que os direitos humanos constituem fundamento da ordem política e da vida nacional. Nesse sentido, a Constituição de 1988 representa mais do que uma mudança normativa, ela

expressa a institucionalização dos direitos humanos como eixo estruturante da democracia brasileira.

Por sua vez, construir uma sociedade livre, justa e solidária, garantir o desenvolvimento nacional, erradicar a pobreza e a marginalização, reduzir as desigualdades sociais e regionais e promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação, constituem os objetivos fundamentais do Estado brasileiro, consagrados no art. 3º da Carta de 1988. No entender de José Afonso da Silva: “É a primeira vez que uma Constituição assinala, especificamente, objetivos do Estado brasileiro, não todos, que seria despropositado, mas os fundamentais, e entre eles, uns que valem como base das prestações positivas que venham a concretizar a democracia econômica, social e cultural, a fim de efetivar na prática a dignidade da pessoa humana”. (PIOVESAN, 2013, p. 86 apud SILVA, 2000, p. 93)

Esses objetivos traçados pela constituição não se tratam somente de diretrizes, eles agora fazem parte da nova ordem constitucional, informando a todos os direitos e garantias fundamentais, bem como a formulação de políticas públicas na saúde, habitação, educação, assistência social, combate às desigualdades e promoção da igualdade racial e de gênero.

Entretanto, a institucionalização dos direitos humanos, embora constitua marco fundamental, não se traduziu imediatamente em sua materialização na vida da população brasileira. A distância entre a constituição e a realidade social demonstrava, e ainda demonstra, que a efetividade dos direitos humanos depende de processos históricos, estruturais e culturais que não se transformam automaticamente com a promulgação de uma nova ordem constitucional.

O fortalecimento da prática desses direitos determinaria a superação de heranças do autoritarismo, da desigualdade e do racismo estrutural, que seguem organizando a vida social brasileira, mesmo após 1988. Assim, a Constituição de 1988 representa um ponto de partida, mas não um ponto de chegada. Ela estabelece os direitos e o horizonte normativo, entretanto, a construção de uma sociedade verdadeiramente democrática, plural e igualitária depende de contínua mobilização social, da formulação de políticas públicas, do controle democrático das instituições e da mudança cultural necessária para que os direitos humanos deixem de ser apenas princípios formais e se tornem experiência vivida pela população brasileira.

A partir dos anos de 1990, e principalmente do ano de 1995, com o início do governo Fernando Henrique Cardoso os direitos humanos passam a ocupar uma posição primordial no país. Pois trata-se de um período em que o país, recém-saído de uma ditadura civil-militar e enfrentando os embates sociais da transição democrática, começa a entender que o reconhecimento dos Direitos Humanos não é apenas uma conquista moral da sociedade, mas no âmbito internacional é um requisito fundamental para a inserção nesse novo global pós - Guerra Fria.

Tendo em vista o cenário internacional no pós-Guerra Fria contribui para a reconfiguração das políticas adotadas diante dos direitos. Exigindo assim, novas dinâmicas econômicas, pressão por multilateralidade com países democráticos e principalmente o fortalecimento das políticas internacionais de proteção aos Direitos Humanos, que estabelece então que nessa nova composição internacional, dessa forma os países só poderiam participar dos blocos econômicos, negociar crédito ou traçar parcerias estratégicas se estivessem dentro desses parâmetros. Em outras palavras, o mundo exigia que desenvolvimento econômico e respeito aos direitos humanos caminhassem juntos.

O governo Fernando Henrique, na captação desse estado das coisas, reproduziu a tendência que vincula o discurso pela defesa dos Direitos Humanos com a defesa pela "democracia", transcendendo seu posicionamento em relação ao tema à tradicional disputa esquerda/direita, em função das vantagens que uma conduta estatal defensora de ambos princípios projeta no contexto político internacional atual.(BALLESTRIN, 2003, p. 12-13)

Nesse cenário, o governo de Fernando Henrique Cardoso reconhece que incorporar os direitos humanos à estrutura do Estado não era apenas uma medida ética, mas também uma necessidade política. Surge, então, um esforço após a convenção de Viena em 1993, onde se buscava seguir as diretrizes estabelecidas na convenção, que tinha como enfoque o fortalecimento dos Direitos Humanos e sua proteção. É nesse contexto que o Brasil instituiu em 1995 a Comissão dos Direitos Humanos e Minorias da câmara dos deputados, e posteriormente em 1996, o I Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH) que contou com a participação da sociedade civil na sua elaboração, sendo um dos primeiros países que buscava articular diretrizes públicas de proteção à dignidade humana. Essa iniciativa demonstra a compreensão do governo de que a democracia brasileira precisava ser

nutrida por políticas sociais, por mecanismos de prevenção à violência e por ações estruturantes que enfrentam as desigualdades históricas.

O objetivo do Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH), elaborado pelo Ministério da Justiça em conjunto com diversas organizações da sociedade civil, é, identificando os principais obstáculos à promoção e proteção dos direitos humanos no Brasil, eleger prioridades e apresentar propostas concretas de caráter administrativo, legislativo e político-cultural que busquem equacionar os mais graves problemas que hoje impossibilitam ou dificultam a sua plena realização. O PNDH é resultante de um longo e muitas vezes penoso processo de democratização da Sociedade e do Estado brasileiro (Decreto 1.904/96 – I PNDH).

O I Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH), assume predominantemente um caráter de defesa dos direitos civis e políticos, refletindo tanto as preocupações do processo de redemocratização quanto as tensões ainda presentes na sociedade brasileira após décadas de regime autoritário. Trata-se de um documento que possui opiniões diversas e por muitas vezes contraditórias resultado de contexto político em que a democracia ainda não se encontra consolidada. Também foi criada em 1997 a Secretaria Nacional de Direitos Humanos junto à Presidência da República, que tinha como objetivos coordenar e monitorar o PNDH.

O II Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH) demonstra um avanço importante na compreensão da sociedade brasileira em relação aos direitos humanos, tendo em vista a inclusão de temas como a proteção ao meio ambiente, a defesa dos direitos de grupos étnicos e raciais, incluindo populações afrodescendentes, povos indígenas e comunidades ciganas, e a valorização das expressões culturais relacionadas à diversidade de orientação sexual e identidade de gênero, isso são marcos dentro da política de direitos humanos no país.

O II PNDH, ao dar atenção a questões como o meio ambiente e à defesa de direito à identidade de grupos sociais específicos, por motivos étnicos, como os afrodescendentes, indígenas e ciganos, ou por motivos culturais, como as diferenças de orientação sexual, abre espaço para as concepções de direitos humanos baseadas na defesa do multiculturalismo e na crítica do antropocentrismo da visão liberal clássica. (GONZÁLEZ, 2010, p. 116)

Ele traz uma perspectiva mais inclusiva, fundamentada nos princípios do multiculturalismo, na valorização da diversidade cultural e na crítica ao antropocentrismo que sustenta a visão tradicional do sujeito na tradição liberal

clássica. O segundo PNDH foi um dos últimos projetos do governo FHC em seu período final.

E em 2003 tem a subida ao poder do Presidente Luis Inácio Lula da Silva que de certa forma dá continuidade às políticas de Direitos Humanos estabelecidas pelo governo anterior, mas inova nas questões de políticas sociais, através de políticas de direitos humanos.

De acordo com González (2010), no plano interno, a política de direitos humanos do governo Lula estruturou-se prioritariamente em torno do enfrentamento à pobreza extrema, mediante a implementação de políticas sociais de grande alcance, como o Fome Zero e o Bolsa Família. Esses programas, concebidos para garantir segurança alimentar e redistribuição de renda, tornaram-se pilares de uma estratégia nacional de inclusão social baseada na expansão da cidadania material.

A ênfase principal nos dois mandatos do Presidente Lula, em relação aos direitos humanos, parece ter se dado no combate à pobreza extrema, com políticas sociais de combate à fome e distribuição de renda. Seus símbolos são os Programas Fome Zero e Bolsa Família. Porém, também foi direcionada atenção a grupos sociais específicos, como os negros e as mulheres. No entanto, estas ações geralmente não foram executadas com um discurso articulado em nome dos direitos humanos, denominação que ficou em geral restrita às atividades vinculadas à Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República e ao Ministério da Justiça. (GONZÁLEZ, 2010, p. 117)

É possível observar que tais iniciativas, embora de grande impacto social, eram promovidas frequentemente de maneira dissociada do discurso oficial dos direitos humanos. A linguagem e as diretrizes de direitos humanos permanecem circunscritas às ações da Secretaria Especial de Direitos Humanos (SEDH) e do Ministério da Justiça, o que contribuía para a fragmentação das políticas públicas e limitava a possibilidade de construção de uma abordagem integrada.

E a partir de 2008 que o governo Lula no seu segundo mandato, tem a elaboração pela SEDH por meio da 11ª Conferência Nacional dos Direitos humanos o III Programa Nacional de Direitos Humanos, incluindo novas questões sendo este que discutiam sobre aborto, laicidade, meio ambiente e sexualidade.

Todavia, forçoso é reconhecer, o PNDH-3 introduziu várias inovações, como respostas às crescentes demandas da sociedade civil. Entre elas, algumas provocaram ruidosa polêmica, como a proposta de criação da Comissão Nacional de Verdade, a descriminalização do aborto, a união civil entre pessoas do mesmo sexo, o direito de adoção por casais homoafetivos, a interdição à ostentação de símbolos religiosos em estabelecimentos

públicos da União, o “controle da mídia” e a adoção de mecanismos de mediação judicial nos conflitos urbanos e rurais. (ADORNO, 2010, p. 13-14)

O estabelecimento deste tópico no III PNDH causou várias manifestações de oposição ao programa, especialmente grupos vinculados às alas mais conservadoras da política, sendo elas uma parte das igrejas, o agronegócio e as corporações militares. A pressão empregada por esses setores da sociedade produziu um ambiente de intensa disputa pública em torno do programa, levando o governo a recuar e a promover alterações substanciais em seu conteúdo original, com o objetivo de apaziguar as alas conservadoras. Entretanto esse movimento, contudo, representou um retrocesso em relação às discussões elaboradas originalmente contidas no texto que previam um avanço importante no que diz respeito dos direitos sexuais e reprodutivos, da democratização da mídia e da reforma agrária, temas que haviam sido destacados como estratégicos na versão inicial do documento. E cabe salientar que no tempo presente esses temas ainda continuam em discussão, mas ainda não havendo viabilidade.

O governo de Dilma Rousseff (2011–2014), sucessor do projeto político iniciado pelo Partido dos Trabalhadores (PT), manteve a agenda de direitos humanos implementada nos governos anteriores, mas introduziu transformações substantivas que marcaram esse período. Embora tenha buscado dar continuidade às políticas sociais, às ações afirmativas e aos programas de inclusão iniciados na gestão Lula, sua administração adquiriu particular relevância no campo da justiça de transição, sobretudo com a criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV) em 2012.

Com a instauração CNV representou um marco na história recente do país, uma vez que voltou o debate público sobre a necessidade de se investigar as violações dos direitos humanos ocorridas durante a ditadura civil-militar (1964-1985). Embora tardia, tendo em vista os outros países latino - americanos, constitui em um movimento de reconhecimento estatal das práticas de tortura, desaparecimentos forçados, perseguições políticas e execuções extrajudiciais. É durante o governo de Dilma que também haverá o debate sobre a lei da anistia de 1979, entretanto não se consegue fazer a revisão dessa lei, que deu anistia aos militantes que eram contra o regime, mas que também anistiou os algozes do regime.

Esse avanço, entretanto, ocorreu em meio a forte resistência das Forças Armadas, de setores conservadores do Congresso e de grupos que se opunham à reinterpretação da história brasileira. Tendo em vista o contexto de seus mandatos, onde ao final do primeiro temos as jornadas de junho em 2013, que começou como um movimento da classe trabalhadora e depois sendo cooptado pelas classes dominantes para declarar suas insatisfações com o governo, coordenados por grupos de redes sociais, e não é um fato isolado esses movimentos ocorrem globalmente o que Castell (2012) denomina como redes de indignação. A reação a essas iniciativas somadas aos conflitos que estavam efervescentes no país, antecipou conflitos políticos que culminaram, posteriormente, no processo de impeachment da presidenta em 2016.

Por fim, busquei analisar somente os governos até o início da década de 2010, tendo em vista que a análise fílmica tratada no quarto capítulo desta dissertação retrata desse período em específico, entretanto gostaria de ressaltar que no pós golpe de 2016 do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff haverá uma modificação na defesa dos Direitos Humanos no Brasil, essas modificações não ocorreram de forma isolada, mas articulada com cenário internacional e nacional, tendo como seu principal meio as redes sociais e as novas tecnologias. Os discursos de ódio, desinformação e disseminação de discurso antidemocrático e anti direitos humanos era o que atravessava as redes sociais e quem certa medida abriu caminho para a ascensão da extrema direita globalmente.

Assim, observa-se a emergência de uma retórica que criminaliza movimentos sociais, relativiza violações históricas de direitos e reabilita discursos autoritários antes marginalizados no espaço público. A partir desse cenário, os direitos humanos são progressivamente reinterpretados como ameaça à ordem ou privilégio de minorias, e não como fundamento ético e jurídico da democracia. Esse processo representa uma ruptura significativa com a trajetória construída desde a redemocratização, fragilizando políticas consolidadas ao longo de décadas.

Portanto, ao examinar a trajetória brasileira dos Direitos Humanos, torna-se evidente que sua efetivação depende tanto de marcos jurídicos quanto de transformações culturais. É nesse território da cultura que o cinema brasileiro surge como instrumento de crítica, denúncia e produção de imaginários democráticos. Do

Cinema Novo às produções contemporâneas, cineastas transformaram a tela em espaço de contestação ao autoritarismo, de visibilização de grupos marginalizados e de elaboração das tensões sociais que atravessam o país. O cinema reflete, questiona e reconfigura a percepção coletiva sobre direitos, justiça e cidadania.

Desse modo, o capítulo seguinte “Cinema no Brasil” aprofundará como a produção cinematográfica brasileira se articulou historicamente às lutas por Direitos Humanos, tornando-se elemento essencial para compreender o Brasil contemporâneo.

3.2 Cinema no Brasil

O cinema brasileiro, desde o momento em que surgiu, tem dialogado com os grandes dilemas sociais do país. Da experiência modernizadora e cosmopolita da Belle Époque à produção engajada do Cinema Novo, passando pelas restrições da ditadura civil-militar e chegando às políticas de inclusão audiovisual nas primeiras décadas do século XXI, observa-se que a imagem em movimento constitui um espaço no qual diferentes projetos de sociedade são confrontados. Em um país que conviveu e ainda convive com escravidão tardia, autoritarismos recorrentes, racismo estrutural, desigualdades profundas e violações sistemáticas de direitos, o cinema torna-se um dispositivo capaz de interpelar a realidade e disputar sentidos no interior da esfera pública.

Dessa forma para uma melhor compreensão do tema, neste tópico apresento três movimentos cinematográficos que contribuem para a discussão cinema e Direitos humanos, sendo eles, o Cinema Novo (1960 - 1970) , Cinema da retomada (1995 - 2002) e o cinema da década de 2010. Cada um desses referentes a importantes momentos do país, tendo em vista o contexto político, social e econômico, que representam a realidade da sociedade brasileira através de diferentes estéticas e narrativas.

3.2.1 O Cinema Novo: Estética da Resistência e Crítica Social no Brasil

No Brasil diante das mudanças sociais que estavam ocorrendo durante o final da década de 1950, como os movimentos sociais, as transformações no teatro e na música, faltava portanto uma transformação no cinema, e é nesta conjuntura que se tem o surgimento do cinema novo, onde tinham como objetivo mostrar o Brasil sob um novo olhar, retratando as contradições do país. O teatro Arena e o Centro Popular da Cultura (CPC) questionavam a forma e conteúdo das representações tradicionais do período, e a música brasileira passava por um processo de politização e experimentação estética (como por exemplo o movimento da tropicália), o cinema brasileiro então necessitava romper com os modelos predominantes da época, como as chanchadas e os padrões hollywoodianos.

Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não encahara. E o cinema? Vínhamos do fracasso de *Ravina*, de uma súbita interrupção em Nelson Pereira dos Santos, de um polêmico *Walter Hugo Khoury, do fracasso *Vera Cruz & Cavalcanti* e sofriamos na carne a tirania da chanchada. (Rocha, 1981, p. 15)

O Cinema Novo, portanto, não nasce como somente um movimento estético, mas também como uma resposta às desigualdades sociais e as transformações políticas que ocorreram ao final de 1950. A efervescência intelectual impulsionada pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), as mobilizações camponesas, as Ligas Camponesas, o fortalecimento do sindicalismo nas cidades e as tensões que antecederam o golpe de 1964 criaram o cenário sociopolítico do país. Nesse contexto, jovens cineastas como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Cacá Diegues buscaram desenvolver uma nova linguagem cinematográfica, capaz de refletir a complexidade da realidade brasileira.

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa (ROCHA, 1981, p.17)

Ao contrário do cinema anterior, que muitas vezes invisibilizava o povo ou o retratava apenas por meio de estereótipos folclóricos, o Cinema Novo buscou colocar o povo como protagonista da história. Nesse sentido, Glauber Rocha afirmou, no seu famoso manifesto *Estética da Fome* (1965), que o cinema brasileiro deveria transformar a fome em mais do que um tema, deveria ser também uma forma, uma linguagem e uma ferramenta política. A ideia era radical: criar um

cinema que surgisse da experiência real da pobreza, denunciando a violência estrutural colonial e capitalista que a alimenta.

Representando um dos movimentos mais importantes do período, seu lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, explica a urgência de apresentar o país a partir das margens. Inspirado por correntes internacionais como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, mas partindo da realidade social e cultural brasileira, o Cinema Novo propôs um novo jeito de fazer cinema, originando-se de uma estética própria, que havia como comprometimento de representar a vida popular, denunciar as injustiças sociais e desestabilizar as narrativas hegemônicas que moldavam o imaginário nacional.

A “estética da fome”, formulada por Glauber Rocha, traduz a posição política do movimento, era necessário que o cinema brasileiro expusesse, de modo radical e direto, a fome, a violência e a miséria como consequências estruturais de um país marcado pela colonização, pelo latifúndio e pela desigualdade.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 1981, p. 30)

A fome não é apenas ausência de alimento, é estrutura de poder, violência naturalizada e sintoma de uma sociedade fundada na exclusão. Ao estetizá-la, o Cinema Novo buscava romper com as representações superficiais e idealizantes do Brasil, escancarando as feridas abertas da formação social brasileira.

Ao representar a fome, a violência, o coronelismo e o fanatismo religioso, o Cinema Novo não descreve somente as condições sociais, mas produz novas formas de olhar o país. Os sujeitos subalternos deixam de ser objeto de curiosidade para se tornarem agentes históricos, embora inseridos em estruturas de desigualdade radical. Essa representação dialoga com a luta por direitos humanos, pois expõe sistemas de opressão invisibilizados pelas elites políticas e culturais.

Essa produção pode ser classificada em três grandes áreas temáticas ligadas à vida em um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência predominantes na região Nordeste. Mais tarde, os cineastas realizam filmes nos quais discutem acontecimentos políticos ocorridos no Brasil, bem como a transformação dos grandes centros urbanos com a modernização do país. (CARVALHO, 2006, p. 292)

Com o golpe civil-militar de 1964, o Cinema Novo sofre uma profunda transformação. A crença na possibilidade de transformação social por meio das reformas de base é substituída por um cenário de repressão, perseguição política e cerceamento da liberdade de expressão. É nesse contexto que o movimento se radicaliza formalmente.

Dessa forma, no pós-golpe de 1964 o movimento entra em sua segunda fase (1964 - 1968), onde os filmes cinemanovistas adquirem um teor mais radical, discutindo questões políticas e estruturais do Brasil de maneira ainda mais contundente. Se, na fase inicial, o movimento já se orientava por uma crítica social centrada na miséria, no latifúndio e nas contradições regionais, após a ruptura democrática essa crítica assume uma dimensão mais explícita, ao mesmo tempo desesperançada e insurgente. A derrocada das reformas de base, a perseguição aos movimentos populares e a dissolução das expectativas de transformação institucional produziram, entre os cineastas, a necessidade de reinventar a forma de expor o país, agora sob censura, vigilância e autoritarismo.

Marcada pela compreensão de que a realidade brasileira já não podia ser representada de maneira direta, transparente ou puramente realista. A censura imposta pelo regime militar inviabiliza críticas frontais, e paralelamente, a sensação de que o país entrava em um ciclo de violência estruturante exigia novas estratégias simbólicas e estéticas. Surge, assim, um cinema que opera por metáforas, alegorias e sínteses poéticas do Brasil, como se pode ver em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), obras que não apenas representam a nação, mas reescrevem seus conflitos em chave mítica e trágica.

Como resultavam de projetos adaptados ao regime de censura prévia, esses filmes já refletem outra etapa do movimento, voltada à auto reflexão, buscando um olhar em perspectiva daquela geração que acreditou na existência de um processo revolucionário no Brasil, bem como numa visão mais abrangente da realidade, para entender a complexidade da cultura brasileira, ao mesmo tempo em que tinha de tentar driblar a censura para exibir os filmes que conseguia produzir. (CARVALHO, 2006, p. 305)

Assim, a segunda fase não é somente um intervalo entre duas etapas, mas um ponto de virada fundamental, pois ela expressa o processo em que o próprio Cinema Novo que se percebe historicamente derrotado e, justamente por isso, artisticamente impelido a reinventar-se.

Na terceira fase (1968–1972), haverá profundas mudanças dentro do movimento cinemanovista, pois com a instauração do Ato Institucional de nº 5 em dezembro de 1968, o país mergulha na etapa mais violenta e autoritária da ditadura civil-militar. A censura se torna absoluta, os mecanismos de vigilância são ampliados, intelectuais e artistas são perseguidos, presos, torturados ou empurrados ao exílio. Essa conjuntura altera radicalmente as condições materiais, políticas e simbólicas de produção cinematográfica no Brasil e impõe ao Cinema Novo uma reconfiguração estética, narrativa e ideológica.

Se na primeira fase (1959–1964) predominava a crítica social realista, na segunda (1964–1968), a alegoria política se afirmava como forma de resistência, na terceira fase o movimento se vê diante de um cenário em que a própria possibilidade de representação se encontra ameaçada. Com o AI-5, a censura passa a estar presente sobre roteiros, filmagens e montagens, e não apenas sobre o produto final. A repressão não permite mais metáforas diretas, e o risco pessoal aos cineastas se torna real, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman enfrentam vigilância constante, alguns são intimados pelo regime, outros se veem obrigados a filmar no exterior.

O cinema desse período já não busca apenas denunciar a violência social, ele expressa o desespero diante do silêncio imposto pelo Estado. A violência simbólica da ditadura se inscreve na forma cinematográfica, planos dissonantes, colagens, rupturas temporais e narrativas fragmentadas refletem a própria experiência histórica de ruptura e trauma.

A não-superação estética da "fome", portanto, deveria ser respondida no domínio do "sonho", matéria-prima da arte, e a produção seguinte dos cineastas fundadores do Cinema Novo, de algum modo, confirma essa idéia de uma "estética do sonho" na busca de novos caminhos expressivos possíveis, sem um fim específico, ou talvez programático, a ser alcançado. A liberdade do artista seria o objetivo mais precioso. Assim, entre 1969 e 1974, o período mais crítico da repressão política da ditadura militar, os cinemanovistas dispersam-se) cada um tentando continuar a filmar.(CARVALHO, 2006, p. 307)

A terceira fase marca também o alargamento interno do movimento. Enquanto alguns diretores optam por permanecer no país realizando filmes mais discretos para escapar da censura, outros seguem para o exílio voluntário ou forçado. Desta forma, o movimento acaba perdendo suas forças e seus principais agentes pois com as ações repressivas atuantes o movimento sofre uma dispersão forçada, tornando assim inviável que o mesmo tenha prosseguimento.

Por fim, o Cinema Novo permanece como um legado do pensamento crítico brasileiro. Ele rompe com a invisibilidade histórica das classes populares, enfrenta a violência estrutural e desvela as contradições da modernização autoritária. Mais do que um movimento artístico, ele é um projeto ético-político de humanização, alinhado com a noção de Direitos Humanos entendida como processo histórico de luta e reconhecimento.

O que o Cinema Novo propõe é, em última instância, uma nova gramática do humano no Brasil. Nele, a imagem não é apenas representação, é convocação, denúncia e busca por justiça. Ao colocar na tela a fome, a violência, o delírio, a esperança e a resistência, o movimento inscreve a cultura brasileira num processo de crítica permanente e abre caminho para leituras contemporâneas que continuam, até hoje, fundamentais para a consolidação de uma sociedade mais justa, plural e democrática.

3.2.2 O Cinema de Retomada no Brasil: Reconstrução Industrial, Identidade Cultural e Disputas de Representação

O período conhecido como Cinema da Retomada constitui um dos períodos mais significativos na história da produção audiovisual brasileira. Após o desmonte da Embrafilme, da Fundação do Cinema Brasileiro, do Concine e de diversas outras instituições ligadas à cultura e ao fomento de programas ligados a ele, ocorrido no governo de Fernando Collor (1990–1992), o cinema nacional atravessou um momento de quase total paralisação. Esse processo, intensificado pela revogação da Lei Sarney, pelo fim da cota de tela, pela abertura irrestrita às importações audiovisuais e pela ausência de qualquer política substitutiva de incentivo, configurou um colapso sem precedentes no setor. O resultado, conforme descreve Marson, foi uma verdadeira “idade das trevas”: entre 1990 e 1992, a produção de longas-metragens despencou a níveis historicamente inéditos, com apenas três filmes lançados em 1992. Como afirma a autora.

Os cineastas ficaram sem norte, sentiram-se desprotegidos e sem perspectivas, daí a noção da impossibilidade de fazer cinema no Brasil, da morte do cinema e do descrédito em relação ao fazer cinematográfico. (MARSON, 2006, p. 37)

Nesse cenário de esvaziamento institucional, os cineastas foram obrigados a buscar alternativas para viabilizar seus projetos. A falta de financiamento estável e de políticas federais estruturantes levou muitos profissionais à migrarem temporariamente para outros segmentos do mercado audiovisual, como a televisão, a publicidade, a produção de videoclipes e o trabalho corporativo. Esse deslocamento funcionou simultaneamente como estratégia de sobrevivência e como espaço de experimentação técnica, que mais tarde influenciaram a estética da Retomada.

Paralelamente, a desarticulação das políticas nacionais provocou um movimento de deslocamento, ainda que fragmentado, para esferas regionais. Estados e municípios passaram a assumir, de forma emergencial, parte do papel antes desempenhado pela União, implementando editais, prêmios e incentivos que evitaram o colapso absoluto da produção cinematográfica. Nesse contexto, destaca-se a criação da distribuidora Riofilme, no Rio de Janeiro, que exerceu papel estratégico durante esse período crítico. Embora essas iniciativas regionais não tenham substituído a estrutura federal desmantelada, constituíram uma rede de resistência que permitiu a sobrevivência de projetos isolados. Segundo dados do catálogo da retrospectiva “Cinema Brasileiro, anos 90: 9 questões”, organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, foram realizados 7 filmes em 1990, 8 em 1991, apenas 3 em 1992, 4 em 1993 e 7 em 1994.

A reconfiguração institucional começa a se delinear a partir da posse de Itamar Franco, em 1992, após o impeachment de Fernando Collor. Durante seu governo, restabeleceu-se o Ministério da Cultura (MinC) e foi criada a Secretaria de Desenvolvimento Audiovisual (SAV), responsável por articular um novo modelo de política cinematográfica. Três políticas públicas se destacam nesse período.

Primeiramente, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991), embora criada ainda sob Collor, só foi efetivamente implementada durante o governo Itamar. A lei inaugurou um sistema de fomento baseado na renúncia fiscal, permitindo que empresas privadas investissem em projetos culturais mediante abatimento no Imposto de Renda. Como observa Marson (2006), apesar de não ter sido concebida especificamente para o audiovisual, a Lei Rouanet tornou-se central para a viabilização econômica dos filmes da Retomada.

O segundo marco foi a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993), aprovada no mesmo período e responsável por estabelecer uma nova racionalidade para o financiamento do cinema brasileiro. A lei instituiu dois mecanismos fundamentais: o Artigo 1º, permitindo dedução de até 3% do Imposto de Renda devido por empresas investidoras, e o Artigo 3º, possibilitando investimentos não apenas na produção, mas também na distribuição e exibição de filmes nacionais.

Por fim, destaca-se o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro (1993–1994), implementado pela SAV/MinC, que financiou 56 longas, 25 curtas e 9 médias utilizando recursos remanescentes da Embrafilme, congelados durante o governo Collor. O programa funcionou como estímulo emergencial, permitindo ao setor readquirir capacidade produtiva.

Esses três mecanismos representaram a base para a recuperação do campo cinematográfico brasileiro, recolocando o audiovisual no cenário cultural e possibilitando o início do processo que seria consolidado na segunda metade da década.

O período compreendido entre 1995 e 1998 marca a efetiva consolidação do Cinema da Retomada. Durante o governo Fernando Henrique Cardoso, a política audiovisual passou a ser objeto de planejamento sistemático, com maior estabilidade regulatória e expansão dos mecanismos de renúncia fiscal. Esse ambiente de previsibilidade permitiu que o setor deixasse de operar em caráter emergencial para adentrar uma fase de reorganização produtiva e mercadológica.

Nesse período, observa-se um aumento significativo no número de produções. Em 1995, estreiam filmes de grande repercussão crítica e comercial, como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) e *O Quatrilho* (1995), inaugurando um ciclo de visibilidade renovada para o cinema nacional. A fase de maior euforia ocorreu com o surgimento de obras como *Central do Brasil* (1998), *O Que É Isso, Companheiro?* (1997) e *O Quatrilho* (1995), e por fim em 2002 fechando o cinema de retomada temos *Cidade de Deus* (2002), todos premiados ou indicados em festivais internacionais, o que fortaleceu a imagem do cinema brasileiro no exterior. A consolidação da Retomada também dependeu de articulações internas ao campo cinematográfico.

Para voltar a ocupar um espaço no mercado de bens simbólicos, o campo cinematográfico teve que se articular, e contou com o apoio do Estado e da mídia. Daí a importância deste tripé (campo cinematográfico, Estado e mídia) para o Cinema da Retomada. Para sair da crise em que o campo se encontrava, foi importante que o cinema adquirisse maior visibilidade e que, através de suas articulações e disputas internas, das relações com o Estado e do 'aval' da mídia, ele voltasse a garantir sua autonomia." (MARSON, 2006, p. 71)

O cinema desse período se consolidou sobre esses três pilares: Estado, setor cinematográfico e mídia. A visibilidade renovada não se restringiu à dimensão estética; representou também uma reorganização estrutural com a entrada de grandes produtoras e emissoras de televisão no mercado, como a Rede Globo, que criou a Globo Filmes em 1998 e também as *majors* internacionais.

Além de 1999-2002, o cinema brasileiro sofreu duras críticas sobre a questão dos financiamentos dos longas-metragens, então no III Congresso Brasileiro de Cinema, que estabelece que deveria haver um órgão gestor, e dessa forma que se tem surgido das discussões sobre a ANCINE.

Assim, compreender a criação da ANCINE é compreender também a transição na forma como o Estado brasileiro passou a se relacionar com o audiovisual. A partir de sua concepção, discutida intensamente entre 1995 e 1998, inaugura-se uma lógica em que o cinema deixa de depender de políticas emergenciais e passa a integrar o campo das políticas públicas estruturantes, articuladas à noção de indústria cultural. Com isso, estabelecem-se bases para que a produção audiovisual brasileira deixe de ser refém das flutuações econômicas, dos projetos políticos de governos específicos e das pressões conjunturais.

A Medida Provisória Nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, famosa pela instituição da Ancine, foi além; e estabeleceu um novo padrão de apoio estatal ao cinema formando um tripé institucional com a contribuição de três órgãos estatais: o Conselho Superior de Cinema (CSC); para formular a política nacional do setor, a Ancine; para regular, fiscalizar e fomentar, e a Secretaria do Audiovisual (SAV); para a produção de curtas e médias, sua difusão e preservação, e o Estado começa a atuar de maneira mais sistemática no cinema e no setor de audiovisual (IKEDA, 2012, p. 2).

Dessa forma, a ANCINE não representa apenas um marco institucional, mas um ponto de modificação para se compreender de que maneira o cinema brasileiro passaria a se organizar, sob um modelo regulatório autônomo, contínuo, estruturado e articulado a políticas de longo prazo. Sua criação encerra, simbolicamente, a fase de reconstrução pós-demolição dos anos Collor e inaugura um novo paradigma no

qual Estado, mercado e sociedade passam a se relacionar de modo mais equilibrado, permitindo a consolidação da indústria audiovisual contemporânea no país.

Por fim, ainda que celebrada pela crítica internacional, a Retomada foi marcada por controvérsias internas. A incorporação de padrões televisivos, a profissionalização técnica e a intensificação das parcerias com produtoras comerciais geraram tensões entre cineastas que defendiam o cinema como indústria cultural e aqueles comprometidos com uma concepção artística e autoral de cinema.

O discurso crítico e autoral consolidado nos anos 1990 desempenhou papel fundamental na construção simbólica da Retomada. A partir das falas de cineastas, críticos e formuladores de políticas culturais, posteriormente absorvidas pelo discurso institucional do Estado, consolidou-se a visão de que a Retomada representava um cinema plural, sem diretrizes estéticas rígidas, em contraste com a orientação mais programática do Cinema Novo.

Nesse contexto, a diversidade estética não é apenas um dado empírico; é uma construção discursiva que cumpre função simbólica ao legitimar um cinema heterogêneo, experimental e aberto a múltiplas linguagens. A centralidade da autoria, característica marcante do período, reforça a singularidade dos projetos estéticos e a autonomia dos diretores, mesmo quando inseridos em um modelo de financiamento híbrido, dependente da articulação entre Estado e iniciativa privada.

Essa pluralidade tem implicações diretas para os estudos de direitos humanos, pois amplia o espectro de representações possíveis no campo audiovisual. Ao incorporar narrativas de grupos historicamente marginalizados, questionar hierarquias identitárias e representar conflitos sociais, o cinema da Retomada contribuiu para a democratização simbólica e para a circulação de imaginários diversos na sociedade brasileira.

Assim, a Retomada não se consolidou apenas como fenômeno econômico ou institucional, mas como um campo de disputa sobre identidades, memórias e representações, cujas reverberações se estendem para além do âmbito

cinematográfico, impactando diretamente as formas de produção cultural e os debates contemporâneos sobre cidadania e direitos humanos.

3.2.3 A Diversificação do Cinema Brasileiro dos Anos 2010

As políticas relacionadas ao audiovisual na década de 2010, durante o período de 2003 a 2016, marca um período importante no país no que concerne às políticas audiovisuais, sendo o fortalecimento da ANCINE e outros incentivos ao cinema brasileiro. Nos governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2010) e Dilma Rousseff (2011–2016), o cinema e audiovisual vivenciaram um crescimento dos mecanismos de fomento, à ampliação das linhas de crédito e um fortalecimento da regulação.

Tendo ainda no governo Lula sido sancionada a Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) financia toda a cadeia produtiva do cinema, com incentivos financeiros diretos mediante a aprovação prévia do projeto requerente pela Ancine. Desta forma, tornou-se um dos maiores financiadores de filmes no Brasil.

Portanto, é dentro desse contexto que se inserem os filmes da década de 2010, o cinema brasileiro passou por uma profunda reorganização interna, marcada pela coexistência de dois modelos distintos de produção que, embora compartilhassem o mesmo tipo de financiamento público, representavam projetos estéticos e políticos divergentes.

De um lado, consolidou-se o eixo ligado à Globo Filmes, empresa criada em 1998 e que passou a desempenhar papel central na indústria cinematográfica nacional durante os anos 2000. Sua atuação baseava-se na integração entre produção, divulgação e circulação, explorando a força da Rede Globo como “máquina de visibilidade” capaz de mobilizar audiências nacionais em escala massiva. Esse modelo fomentou a criação de um tipo de filme marcadamente comercial, com ênfase em narrativas de fácil identificação, estrutura clássica, linguagem televisiva e forte presença de atores já conhecidos pelo grande público.

Assim, consolidou-se uma estética claramente influenciada pela lógica das telenovelas, montagem fluida, fotografia luminosa, dramaturgia centrada em conflitos familiares ou românticos, humor popular e referências culturais

amplamente compartilhadas. Filmes como *Se Eu Fosse Você* (2006), *Divã* (2009), *Chico Xavier* (2010) e tantos outros tornaram-se exemplos paradigmáticos dessa vertente. Eles operam dentro da lógica de uma indústria cultural que, ao mesmo tempo em que ampliava o público do cinema nacional, reforçava uma visão hegemônica sobre o que deveria ser um “filme brasileiro de sucesso”.

E é através da tevê que muitas vezes eles partem para o cinema, onde reencontram seu público popular em produtos que não são mais mal-feitos ou pobres. Está aí para provar o filme sobre a biografia da dupla sertaneja Zezé Di Camargo e Luciano, 2 filhos de Francisco, de 2005, de Breno Silveira, grande sucesso do cinema brasileiro, com mais de cinco milhões de espectadores, e que tem como uma de suas produtoras a Globo Filmes. (ROSSINI, 2008, p. 365)

Por outro lado, no mesmo período emergiram filmes independentes de grande impacto, que não estavam diretamente vinculados à Globo Filmes, mas que alcançaram grandes bilheterias e repercussões sociais no país, sugerindo a existência de um contraponto artístico e político dentro da própria indústria. Obras como *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, *Nosso Lar* (2010), de Wagner de Assis, e posteriormente *Tropa de Elite 2* (2010) demonstraram que era possível atingir milhões de espectadores a partir de modelos de produção externos à lógica televisiva dominante.

Esses filmes se caracterizavam por abordagens temáticas mais densas ou controversas, explorando conflitos contemporâneos violência urbana, crise das instituições públicas, espiritualidade, corrupção e experimentando linguagens distintas, por vezes mais realistas, por vezes mais estilizadas, mas quase sempre com forte potencial crítico. O sucesso dessas obras revela que a formação de público no Brasil não se restringia ao cinema familiar ou cômico, mas comportava também narrativas de forte impacto social e político.

Tal dualidade entre o cinema comercial hegemônico pela Globo Filmes e o cinema independente de grande alcance evidencia que, na década de 2000, o campo cinematográfico brasileiro se tornou mais heterogêneo, mais competitivo, mais complexo, e sobretudo mais disputado em termos estéticos, ideológicos e econômicos. Como observa Bernardet (2008), “o cinema brasileiro da virada do século não se organiza em torno de uma estética dominante, mas numa coexistência tensa de projetos que disputam legitimidade, visibilidade e recursos”.

Assim, o período demonstra que não houve apenas uma retomada produtiva ou uma expansão do mercado, mas uma verdadeira reconfiguração da ideia de

cinema nacional, que passou a incorporar múltiplos modos de representar o Brasil, seus conflitos e suas sensibilidades.

Na metade da década então inaugura-se um novo tipo de pensar o cinema brasileiro, muito advindo das transformações sociais que estavam ocorrendo no período, tendo como marco inicial as Jornadas de Junho de 2013, que culminou em vários setores da sociedades contra o governo, resultando em 2016 no golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, sendo assim o cinema também sofre os impactos desse período.

Neste novo cenário, em que os dramas coletivos são substituídos pela experiência individual, fragmentada e descentralizada, surgiram também outros nomes entre realizadores de longas-metragens, bem como uma maior produção além do tradicional eixo cultural do país, Rio de Janeiro e São Paulo, destacando-se produções da capital federal, Brasília, da região nordeste, nomeadamente o estado de Pernambuco e também no sul do país. O aumento no número de mulheres na realização de longas-metragens brasileiros também cresceu consideravelmente nos últimos anos, num universo onde a predominância ainda é masculina. (BOBECK, 2019, p.44)

Os anos 2010 constitui um dos momentos mais férteis, o setor experimentou um crescimento sem precedentes, tanto em quantidade quanto em diversidade de produções. Essas políticas, articuladas ao fortalecimento de parcerias com a televisão, especialmente por meio da Globo Filmes, permitiram o surgimento de dois caminhos distintos, porém coexistentes, um cinema comercial alinhado às lógicas industriais e um cinema autoral e crítico que se fortalece sobretudo nas margens geográficas e simbólicas do país.

Nesse contexto plural, obras de grande apelo popular, como *Tropa de Elite* (2007) ou *Nosso Lar* (2010), coexistem com filmes de forte viés estético, político e regional, como *O Som ao Redor* (2012), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2024) e *O agente Secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025). Essa variedade comprova que a Retomada não consolidou uma unidade estética ou ideológica, mas sim um ecossistema robusto no qual múltiplas narrativas disputam sentidos sobre o Brasil.

O período também revela mudanças profundas nas relações entre cinema, sociedade e política. As transformações sociopolíticas vividas durante os governos Lula e Dilma marcadas pela centralidade das políticas sociais, pela expansão da

classe trabalhadora e pela emergência de novos debates identitários repercutem na produção cinematográfica, que passam a incorporar em seus roteiros questões de gênero, raça, sexualidade, desigualdade urbana e violência estatal. Esse cinema, menos centrado em grandes alegorias nacionais e mais interessado na experiência cotidiana e na subjetividade.

Ao mesmo tempo, a emergência da produção regional e o crescimento da participação das mulheres produz uma ampliação significativa da representatividade no audiovisual, permitindo novas leituras sobre o país e revelando outras formas de ver, narrar e sentir o Brasil.

Por fim, o período demonstra que o cinema não apenas reflete transformações históricas, ele também participa delas. Como instrumento cultural, político e pedagógico, o cinema brasileiro dos anos 2000–2010 ajuda a tensionar as narrativas oficiais sobre a nação, ilumina conflitos estruturais e oferece novas possibilidades de imaginar o país. Sua força reside justamente na capacidade de articular memória, identidade e disputa simbólica, contribuindo para a construção democrática e ampliando as fronteiras do que pode ser visto, dito e reconhecido como parte legítima da experiência brasileira.

É justamente dentro desse cenário de transformações, marcado pela diversidade estética, pela tensão entre mercado e crítica social e pela crescente centralidade das questões identitárias que se insere o filme *Uma História de Amor e Fúria* (2013). A animação de Luiz Bolognesi emerge não apenas como obra artística, mas como síntese das disputas simbólicas que estruturam o cinema brasileiro contemporâneo, como memória, violência estatal, resistência política e narrativas contra-hegemônicas. No próximo capítulo, analisaremos como o filme organiza historicamente essas camadas, articulando passado e presente para construir uma leitura crítica sobre o Brasil e sobre as possibilidades de imaginar outros futuros.

4. UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA: UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DO CINEMA E DIREITOS HUMANOS

Uma História de Amor e Fúria é um filme de 2013, dirigido e roteirizado por Luiz Bolognesi, por meio da animação o diretor nos leva a 4 períodos históricos importantes da história do Brasil, advindo seu olhar sobre a perspectiva dos “vencidos”. Articulando dessa forma uma estética fantástica com eventos históricos reais, como a colonização portuguesa, a escravidão, a ditadura civil militar e a violência urbana em um futuro distópico, o filme constrói uma narrativa que associa diretamente a produção de subjetividades à disputa pelos sentidos.

A animação de Bolognesi, opera como ferramenta contra-hegemônica. Pois ela desloca as narrativas dominantes sobre o Brasil, questiona mitos fundadores e reinscreve visualmente sujeitos historicamente silenciados ao longo do tempo. Assim, o filme se torna um espaço de disputa simbólica, alinhado com as formulações de Gramsci sobre a centralidade da cultura na construção de consensos e na conformação de blocos históricos.

A narrativa articula violência, resistência e memória coletiva. O enredo, ancorado na trajetória de um guerreiro imortal que busca reencontrar Janaína, sua companheira através de séculos, permite uma leitura que compreende a história do Brasil como um campo contínuo de disputas por reconhecimento, justiça e dignidade.

Nesse sentido, o filme torna-se um objeto significativo para pensar a historicidade brasileira partindo das experiências da colonialidade, das ditaduras e das desigualdades estruturais que atravessam a história do país.

4.1 As micronarrativas da História brasileira

A obra estrutura-se em quatro micronarrativas, cada uma representando um momento da história marcada pela violência no Brasil, que vem desde a colonização e permeia todas as outras temporalidades, demonstrando o poder repressivo perpétuo dentro da sociedade brasileira. Essa construção nos permite compreender como os mecanismos de opressão se reconfiguram através do tempo, mas que mantém a narrativa de tempo contínuo, deste modo a narrativa é fundamental para que possamos compreender a mensagem da qual o filme busca transmitir.

4.1.1. 1566 — Colonização e genocídio indígena

A primeira parte do filme aborda a invasão portuguesa e a dizimação dos povos originários, introduzindo o protagonista Abeguar, um guerreiro tupinambá, e sua companheira Janaína, em 1566. Ao descobrir-se imortal diante da destruição de seu povo, Abeguar torna-se testemunha de longa duração da violência colonial. A narrativa visual da carnificina, com aldeias incendiadas, rituais interrompidos e corpos indígenas reduzidos a alvo da estrutura colonial, evidencia o genocídio como acontecimento fundacional do que viria a ser o estado brasileiro.

Nesse sentido, o filme desmonta o discurso eurocêntrico e romantizado do “descobrimento do Brasil”, expressão que Stuart Hall identifica como um dos mitos necessários para a construção das identidades nacionais modernas. Hall argumenta que as narrativas nacionais são sempre relatos seletivos que naturalizam relações de dominação. Ao representar a invasão portuguesa não como encontro civilizatório, mas como violenta ruptura, o filme explicita o apagamento histórico que sustenta a identidade brasileira hegemônica. Assim, a representação da colonização como ato de brutalidade e apropriação territorial dá visibilidade ao que o discurso oficial silenciou, a resistência indígena e a continuidade da destruição colonial.

A figura de Abeguar, imortal e permanente, funciona como metáfora da persistência das memórias indígenas que sobreviveram à tentativa de extermínio durante mais de cinco séculos no país. Ao acompanhar séculos de violência, Abeguar carrega a função de narrador subalterno que recusa a versão oficial do passado.

Essa construção aproxima-se também do pensamento de Frantz Fanon, para quem a violência colonial não é um episódio isolado, mas um regime contínuo de destruição de corpos, culturas e possibilidades de futuro. No filme, os quadros que mostram o cerco português à aldeia, flechas contra arcabuzes, corpos caindo, chamas consumindo habitações, traduzem visualmente a necropolítica fundadora do Brasil, tal como teorizada por Achille Mbembe, o poder absoluto de decidir quem vive e quem morre. A vida indígena, desde o século XVI, aparece como vida tornada descartável, como “vida matável” no interior do projeto colonial.

Através desses recursos narrativos e estéticos, Uma História de Amor e Fúria reposiciona a história brasileira a partir das margens. O filme recusa esse

apagamento ao reinscrever os povos indígenas como sujeitos históricos plenos, cujas cosmologias, afetos e projetos de mundo foram destruídos não pela inevitabilidade histórica, mas pela violência estrutural da colonização.

Desta forma, a primeira parte do filme evidencia que a formação do Brasil não se deu por encontros harmoniosos, mas por guerras, massacres e deslocamentos forçados, elementos que permanecem como ferida colonial aberta e que estruturam as desigualdades e violações de direitos humanos até hoje.

4.1.2. 1825 — A escravidão e as revoltas populares

A segunda temporalidade do filme reconstitui a Balaiada, movimento popular que eclodiu no Maranhão (1838–1841) e articulou negros libertos, escravizados fugidos, sertanejos, vaqueiros, camponeses pobres e segmentos urbanos marginalizados contra as elites regionais. A insurgência, frequentemente minimizada nas narrativas oficiais, é apresentada pelo filme como um marco de resistência coletiva, em que sujeitos subalternizados se organizam diante das violências estruturais que atravessavam o Império brasileiro. A narrativa visual, com planos que enfatizam multidões em movimento, armas improvisadas, batalhas em terrenos áridos e rostos marcados pela privação, reforça a dimensão material da luta e seu caráter popular.

Sob uma perspectiva gramsciana, esta temporalidade revela a luta de classes em sua expressão mais crua. Gramsci (2000) argumenta que os grupos subalternos estão continuamente produzindo formas de resistência, ainda que dispersas, descontínuas ou violentamente reprimidas. Eles não são meros objetos da história, mas sujeitos que “organizam sua própria vontade coletiva”, mesmo quando derrotados. Nesse sentido, a Balaiada representa uma dessas erupções históricas pelo qual os subalternos desafiam temporariamente a hegemonia das classes dominantes, expondo as fissuras profundas da ordem social imperial.

O filme reforça essa leitura ao deslocar o foco da narrativa tradicional centrada nos grandes líderes do Império para os corpos insurgentes marginalizados. Trata-se de uma escolha estética e política que rompe com a historiografia elitista e ecoa o que Stuart Hall denomina “reescritas da nação”. Segundo Hall, recuperar histórias apagadas significa confrontar a ficção da nação homogênea, revelando a multiplicidade de sujeitos que a compõem e os conflitos que a estruturam. A

Balaiada, neste enquadramento, aparece como momento de desestabilização da hegemonia, em que os grupos subalternos colocam em marcha seus próprios projetos de mundo.

Além disso, a violência dirigida contra os balaios, enforcamentos públicos, perseguições militares, torturas e execuções sumárias, evidencia a continuidade da lógica colonial no interior do Estado imperial brasileiro. Fanon (1968) já afirmava que os Estados pós-coloniais frequentemente prolongam os mecanismos de repressão que herdaram do colonizador, e o filme incorpora esse diagnóstico ao mostrar como negros, mestiços e pobres são eliminados como ameaça a uma ordem racializada. Nessa representação, a necropolítica descrita por Mbembe torna-se visível, vidas negras e sertanejas são tratadas como descartáveis, como “vidas matáveis”, reafirmando a violência estrutural que funda e organiza o país.

A escolha do filme de retratar a Balaiada como insurreição legítima e não como “rebelião bárbara”, tal como aparece em muitos documentos oficiais, constitui também um gesto benjaminiano de reescrita da história. Walter Benjamin (1996) afirma que a tarefa crítica da história é “escovar a história a contrapelo”, isto é, revelar os traumas e derrotas das classes oprimidas, não como ruínas passivas, mas como lampejos de possibilidade. É precisamente isso que acontece na narrativa, a insurreição dos balaios é recuperada como ato de coragem coletiva que resiste ao apagamento imposto pelo Estado.

Do ponto de vista dos direitos humanos, essa temporalidade é central. Ela expõe as estruturas históricas de exclusão que impedem o acesso dos pobres e negros à cidadania plena, ao mesmo tempo em que reconhece o direito à resistência, muitas vezes criminalizado, como forma de reivindicação da dignidade humana. A Balaiada, tal como retratada no filme, não é um episódio isolado, mas parte da longa duração da luta por direitos no Brasil, luta esta que segue marcada pela desigualdade racial, violência estatal e concentração de poder.

Portanto, ao reinscrever a Balaiada no centro da trajetória histórica do país, o filme devolve aos grupos subalternizados o protagonismo que lhes foi sistematicamente negado, reafirmando que a história brasileira é inseparável das resistências populares que, embora muitas vezes derrotadas, continuam a tensionar as bases da ordem hegemônica.

4.1.3. 1968 — Ditadura militar, censura e repressão

A terceira parte do filme situa-se no período mais repressivo da ditadura civil-militar brasileira, concentrando no ano de 1968, quando o Ato Institucional nº 5 inaugura a fase mais dura de perseguições políticas, censura, tortura e desaparecimentos forçados. O protagonista, agora inserido no movimento estudantil e posteriormente na luta armada, reencontra Janaína, que assume papel central na articulação política e na resistência clandestina. A narrativa mobiliza uma estética sombria, marcada por cenários urbanos opacos, ambientes subterrâneos e cenas de repressão violenta, enfatizando a sensação de constante vigilância que definia o período.

Essa temporalidade evidencia a continuidade histórica da violência de Estado no Brasil, demonstrando que os mecanismos de repressão, perseguição, tortura, criminalização da dissidência, não constituem rupturas históricas, mas formas reiteradas de controle social. Assim como na colonização e na Balaiada, o Estado age como gestor da morte e da disciplina, eliminando ou neutralizando aqueles que não se “adequam” ao modelo hegemônico vigente. Trata-se da reprodução interna do que Achille Mbembe denomina necropolítica, a capacidade soberana de decidir quais vidas são protegidas e quais vidas podem ser destruídas em nome da ordem.

O filme retrata os aparelhos repressivos como DOI-CODI, polícia política, cárceres clandestinos, sendo engrenagens de um sistema disciplinar voltado à produção de corpos dóceis e à eliminação dos indisciplinados. As cenas de tortura tornam visível o que Foucault descreve como “as tecnologias políticas do corpo”, que utilizam a violência física e psicológica como método de domesticação e de produção do medo coletivo.

Ao mesmo tempo, a representação da repressão e da resistência dialoga com o que Raymond Williams elabora sobre cultura, sendo ela não é apenas um conjunto de expressões artísticas, mas um campo de disputas no qual determinados elementos são incorporados como memória oficial, enquanto outros são marginalizados, ocultados ou proibidos. O que uma sociedade escolhe lembrar, e sobretudo, o que escolhe esquecer, revela os projetos políticos e ideológicos que sustentam a hegemonia.

Nesse sentido, o filme mobiliza a memória dos perseguidos, dos torturados e dos desaparecidos, contrapondo-se ao esforço histórico de apagamento promovido

tanto pela ditadura quanto por discursos revisionistas contemporâneos. Ao apresentar essas experiências de forma gráfica e sensível, o filme disputa o campo da memória e desafia o apagamento oficial.

Ao inserir a luta armada nesse enredo, o filme também dialoga com a perspectiva benjaminiana de que, diante da opressão contínua, os oprimidos não agem movidos por utopias abstratas, mas por uma necessidade vital de interromper o curso destrutivo da história. A violência estatal representada no filme não se apresenta como exceção, mas como norma, ecoando a afirmação de Benjamin (1994) de que o “estado de exceção” é a regra na vida dos oprimidos.

Do ponto de vista dos Direitos Humanos, essa temporalidade reconhece a ditadura como marco de violações sistemáticas, reafirmando a importância das políticas de memória, verdade e justiça. A narrativa cinematográfica, ao expor os mecanismos de repressão e resistência, reafirma o papel do cinema como ferramenta de educação em direitos humanos, capaz de problematizar o passado e interrogar o presente, denunciando as continuidades autoritárias que persistem na sociedade brasileira contemporânea.

Sendo assim, ao representar 1968 como momento de inflexão e radicalização da violência estatal, o filme reativa debates sobre justiça, memória e democracia, lembrando que as estruturas de repressão do passado continuam a informar práticas de controle e exclusão no presente, mostrando, portanto, que a luta pela efetivação dos direitos humanos permanece em aberto.

4.1.4. 2096 — Futurismo e escassez da água

A última parte do filme projeta o Rio de Janeiro de 2096 em um cenário distópico dominado por mega corporações que controlam o acesso à água, sendo esse o recurso mais básico e vital para a sobrevivência humana. A ficção científica aqui não se distancia do real, ao contrário, ela radicaliza processos contemporâneos de privatização, financeirização e precarização da vida, expondo um neoliberalismo em sua forma mais brutal, onde direitos se convertem em mercadorias e onde a existência humana é negociada conforme regras de mercado. A estética desse futuro com arranha-céus corporativos, periferias submersas, drones de vigilância, muros que separam ricos e pobres, evidencia a paisagem de desigualdade extrema que já se esboça no tempo presente.

Embora ficcional, esse cenário ecoa preocupações legítimas das sociedades contemporâneas com o colapso ambiental, a crise hídrica, a exaustão dos recursos naturais e o aprofundamento das desigualdades estruturais produzidas pelo capitalismo global. Como aponta Achille Mbembe (2018), o neoliberalismo combinado ao desmonte ambiental fabrica novas formas de “vidas descartáveis”, em que populações inteiras são condenadas à morte lenta pela precarização. A corporocracia futurista do filme é, assim, metáfora do capitalismo tardio, no qual a racionalidade de mercado supera o Estado como gestor das condições mínimas da vida.

A narrativa imagina um futuro onde a água torna-se instrumento de poder absoluto. No filme, os habitantes das periferias são empurrados à miséria hídrica, enquanto uma elite corporativa monopoliza o recurso vital, perpetuando um regime de controle biopolítico e necropolítico sobre a população.

Nesse sentido, a distopia de *Uma História de Amor e Fúria* não é mero exercício de imaginação futurista, é uma lente para compreender tensões já presentes no agora. A crise hídrica global, os conflitos por recursos, a privatização acelerada de bens comuns e o avanço de políticas ultraliberais tornam o futuro representado menos uma fantasia e mais uma antecipação crítica das consequências de escolhas políticas atuais. O filme, assim, transforma o futuro em espelho deformado, mas reconhecível do presente.

A lógica projetada pelo filme também demonstra o que Homi Bhabha chama de “temporalidade ambivalente da nação”. Para Bhabha, a narrativa nacional nunca é linear nem homogênea, ela é marcada por rupturas, deslocamentos e repetições traumáticas. No universo do filme, o passado colonial retorna no futuro como forma de dominação renovada, o controle da água em 2096 ecoa o controle da terra no século XVI, o controle dos corpos negros na escravidão e o controle dos dissidentes na ditadura militar. A promessa moderna de progresso sustentada pelo mito do desenvolvimento ilimitado revela-se incompleta, seletiva e excludente. O futuro, portanto, não é a libertação do passado, mas a continuidade de suas violências.

Esse ciclo evidencia, mais uma vez, a exploração dos povos originários, dos trabalhadores pobres, dos negros e dos dissidentes políticos ressurgem como exploração das populações periféricas do futuro, agora submetidas à lógica corporativa global. A imortalidade de Abeguar funciona, nesse contexto, como testemunho desse eterno retorno da opressão. Ele atravessa séculos não para

assistir ao progresso humano, mas para testemunhar a persistência das desigualdades e a reinvenção dos mecanismos de dominação.

Do ponto de vista estético, a utilização da distopia cumpre uma função crítica ao permitir que o espectador reconheça, no futuro imaginado, os traços de sua própria realidade. Ao articular catástrofe ambiental, violência estatal e exploração corporativa, o filme reafirma o papel do cinema como dispositivo de reflexão política e instrumento de educação em direitos humanos.

O futuro de 2096 em *Uma História de Amor e Fúria* não é apenas um alerta, é uma denúncia. Ele convoca o espectador a compreender que o tempo histórico não progride naturalmente em direção a maior justiça, que direitos podem ser destruídos e que a luta por dignidade permanece urgente. Ao expor essa temporalidade ambivalente, o filme reafirma que o passado colonial continua a produzir futuros violentos e que a construção de alternativas depende de enfrentar criticamente essa herança.

4.2 Cinema como fonte histórica e mediação simbólica

O reconhecimento do cinema como fonte histórica transformou o campo da historiografia contemporânea. Por muito tempo visto como arte menor ou entretenimento popular, o cinema passou a ser compreendido como documento cultural complexo, sobretudo a partir das proposições de Marc Ferro. Para o historiador:

O filme não é apenas uma ilustração da história; ele é, simultaneamente, um produto e produtor de história. Por suas imagens e sons, ele expressa, de modo consciente ou inconsciente, aspectos da realidade social que escapam aos discursos oficiais, revelando, às vezes, de forma mais contundente do que documentos tradicionais, o imaginário de uma época. (Ferro, 1971, p. 15–16)

A afirmação de Ferro destaca que o cinema não deve ser lido como espelho da realidade, mas como superfície de inscrição de significados. A presença de elementos estilísticos, escolhas narrativas e enquadramentos que reforçam determinadas interpretações do passado revela que todo filme é, inevitavelmente, uma representação.

Essa articulação entre representação e poder é fundamental para o cinema brasileiro, cuja história está entrelaçada a disputas sobre identidade nacional, memória da violência e projetos de Estado.

Quando analisado sob essa perspectiva, *Uma História de Amor e Fúria* emerge como documento crítico que confronta os mitos fundacionais do país. Ao revisitar momentos marcantes da história brasileira, o filme não busca uma narrativa conciliatória; pelo contrário, opera como gesto político de desnaturalização, revelando estruturas de opressão que atravessam séculos.

4.3 Direitos Humanos como construção histórica

Para compreender como o filme aborda os direitos humanos, é necessário recuperar a concepção de historicidade defendida por Norberto Bobbio, cuja obra *A era dos direitos* é central no debate contemporâneo. Segundo o autor:

Os direitos do homem constituem uma classe variável, como a história destes últimos séculos demonstra suficientemente. Basta recordar que os direitos civis e políticos foram reconhecidos antes dos direitos sociais; que os direitos das mulheres foram reconhecidos depois dos direitos dos homens; que os direitos das crianças foram reconhecidos muito tempo depois dos direitos dos adultos. (Bobbio, 2004, p. 13)

A citação evidencia que os direitos humanos não são essências naturais, mas processos de conquista, marcados por conflitos sociais. O filme incorpora esse entendimento ao mostrar que cada período revela um novo tipo de opressão e, simultaneamente, novas formas de resistência. O genocídio indígena, a escravidão negra, a tortura na ditadura militar e a mercantilização da água no futuro distópico representam diferentes regimes de violação dos direitos humanos, que respondem diretamente às lógicas de poder de cada época.

Em diálogo com Bobbio, Hannah Arendt amplia a reflexão ao enfatizar que os direitos humanos dependem da existência de uma comunidade política que reconheça a pessoa como sujeito de ação.

A essência dos direitos humanos não reside em sua origem natural, divina ou racional, mas na possibilidade de pertencer a uma comunidade política que reconheça cada ser humano como capaz de agir, falar e aparecer. Onde essa comunidade é negada, todos os demais direitos se dissolvem. (Arendt, 1951, p. 296)

Essa perspectiva aparece de modo contundente nas cenas em que grupos oprimidos são desumanizados indígenas como inimigos, escravizados como mercadorias, dissidentes como subversivos e criminosos, pobres do futuro como excedentes. A historicidade dos direitos humanos no filme revela que tais direitos não são garantidos pela mera positivação normativa. São frutos de luta, como mostra a trajetória do protagonista, que atravessa séculos combatendo os mesmos mecanismos de dominação.

4.4 Memória, violência e resistência como eixos narrativos

A estrutura estética do filme reforça seu compromisso ético com a memória dos vencidos. A escolha pela animação não ameniza a violência, ao contrário, potencializa sua dimensão simbólica. As cenas que retratam o massacre dos Tupinambá, por exemplo, evidenciam a magnitude do genocídio indígena, frequentemente silenciado nos discursos oficiais sobre a colonização.

Assim, o filme não apenas narra a história, ele reconfigura nossas formas de percebê-la e compreendê-la. Torna visível o que por séculos foi invisibilizado, o corpo indígena como sujeito político; o corpo escravizado como corpo resistente; o corpo torturado como testemunha histórica; o corpo pobre do futuro como alvo de políticas necropolíticas. Essa estética da memória opera como pedagogia dos direitos humanos, ao mobilizar o afeto e a sensibilidade do espectador.

4.5 Cinema, identidade e colonialidade

A noção de identidade em *Uma História de Amor e Fúria* rompe com visões essencialistas. O protagonista, um indígena que se torna espírito imortal e nos permite articular identidades híbridas, móveis e resistentes, diálogo direto com Stuart Hall:

As identidades são pontos de apego temporários às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem. Não existem identidades fixas; existem estratégias de significação que são sempre históricas, contingentes e politicamente situadas. (Hall, 1996, p. 5)

A desconstrução do sujeito fixo é aprofundada por Homi Bhabha, cuja reflexão sobre nação e narrativa ilumina a estrutura do filme:

A nação revela-se não como uma entidade homogênea, mas como espaço de enunciação, atravessado por vozes deslocadas, memórias fragmentadas, temporalidades divergentes. É nessa fissura que emergem novas histórias capazes de desafiar as versões hegemônicas do passado. (Bhabha, 1994, p. 142)

O filme, ao articular passado e futuro, mito e história, opera justamente na fissura pós-colonial que caracteriza a narrativa brasileira. Essa articulação temporal rompe com a linearidade moderna e com o discurso histórico oficial, desestabilizando a versão hegemônica construída pelo Estado. Ao fazê-lo, a obra dialoga com aquilo que Homi Bhabha identifica como o entre-lugar da cultura, um espaço de fronteira em que identidades, memórias e temporalidades se chocam e se reconfiguram. Nesse entre-lugar, o cinema se torna capaz de evidenciar as contradições coloniais que persistem no presente.

Assim, *Uma História de Amor e Fúria* desmonta a história dominante e valoriza perspectivas marginalizadas, indígenas, cabanas, estudantes perseguidos, trabalhadores e populações empobrecidas que, por séculos, foram invisibilizadas pelo poder colonial e por suas narrativas oficiais. Essa opção estética e política aproxima-se do gesto benjaminiano de resgatar as vozes dos vencidos, reconhecendo que toda história contada do ponto de vista dos vencedores exclui, silencia ou distorce as experiências dos subalternizados.

Nesse sentido, o filme não apenas revisita episódios históricos, mas os reinscreve por meio de uma gramática narrativa que enfatiza a violência estrutural e a resistência contínua. Trata-se, portanto, de uma operação pós-colonial de reinscrição da memória, em que a disputa pelo passado torna-se também disputa pelo futuro e pelos direitos humanos no presente.

4.6 O futuro distópico como crítica aos direitos humanos no neoliberalismo

A quarta parte do filme no ano 2096 é uma alegoria direta das formas contemporâneas de violação dos direitos humanos. A privatização da água, recurso vital, por corporações paramilitares, evoca os limites do capitalismo global e sua tendência de transformar direitos em mercadorias.

O futuro distópico do filme é, portanto, metáfora da precariedade dos direitos humanos num mundo governado por lógicas de mercado, militarização e exclusão extrema, demonstrando que a luta por dignidade permanece inacabada.

Assim, *Uma História de Amor e Fúria* apresenta uma cartografia cinematográfica dos direitos humanos no Brasil. Ao revisitar diferentes temporalidades da violência, genocídio indígena, escravidão, ditadura, desigualdades contemporâneas, o filme expõe a continuidade das estruturas coloniais e suas variações históricas. Mais que representá-las, o cinema torna-se instrumento para rearticular memória, revisitar traumas, fomentar resistência e convocar o espectador à responsabilidade ética e política. A obra demonstra que os direitos humanos são um campo de luta permanente, e que o cinema, ao visibilizar o sofrimento e a resistência dos povos oprimidos, participa ativamente desse processo.

A análise de *Uma História de Amor e Fúria* revela que o cinema é um espaço para pensar os direitos humanos como campo de luta simbólica e política. Ao articular passado e presente, hegemonia e resistência, opressão e emancipação, o filme constrói uma crítica profunda ao mito da democracia racial, à naturalização das desigualdades e ao apagamento das vozes subalternas no país.

A partir das contribuições teóricas de Gramsci, Williams, Hall e Bhabha, torna-se evidente que o filme não apenas representa a história brasileira, mas intervém nela. Ele produz novas formas de olhar, sentir e compreender o indivíduo, gesto essencial em qualquer projeto de justiça social, memória e dignidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões desenvolvidas ao longo desta dissertação permitem afirmar que o cinema constitui um dos espaços mais significativos de elaboração simbólica, disputa política e produção de sentidos sobre os direitos humanos no Brasil. Ao analisar as contribuições teóricas de Antonio Gramsci, Raymond Williams, Stuart Hall e Homi K. Bhabha, evidenciou-se que a cultura não pode ser compreendida como um domínio estático ou meramente ornamental, mas como campo de forças no qual se definem identidades, hegemonias e projetos sociais. Cada um desses autores, a seu modo, demonstrou que a produção cultural envolve negociações complexas entre dominação e resistência, entre reprodução e transformação, e que os sujeitos participam desse processo não apenas como espectadores, mas como agentes atravessados por discursos, práticas e tensões históricas.

A trajetória brasileira dos direitos humanos, marcada por processos de autoritarismo, redemocratização e institucionalização tardia, revela que tais direitos não são construções jurídicas isoladas, mas fenômenos profundamente enraizados na dinâmica cultural e nas disputas simbólicas do país. Desde a experiência traumática da ditadura civil-militar até a elaboração dos Programas Nacionais de Direitos Humanos e a consolidação da Constituição de 1988, os avanços e limites desse percurso evidenciam que os direitos humanos no Brasil emergem de lutas concretas, protagonizadas por grupos historicamente marginalizados, e são permanentemente tensionados por forças conservadoras e práticas estruturais de exclusão. Esse panorama reforça a necessidade de compreender a cultura como dimensão decisiva para a efetividade dos direitos humanos, uma vez que a violação, antes de se materializar, é precedida por processos culturais de desumanização, silenciamento e negação do outro.

É nesse contexto que o cinema brasileiro adquire centralidade neste estudo. Movimentos como o Cinema Novo, o Cinema da Retomada e as produções contemporâneas demonstram que a história cinematográfica do país é inseparável da história política e social. O Cinema Novo, ao propor uma estética da fome e ao colocar no centro de sua narrativa os sujeitos subalternizados do Brasil profundo, inaugurou uma prática fílmica comprometida com a denúncia das desigualdades e

com a busca de uma consciência crítica nacional. O Cinema da Retomada, por sua vez, reposicionou o cinema brasileiro diante das transformações neoliberais da década de 1990, reformulando estratégias estéticas e industriais e recolocando o país no cenário internacional. Em ambos os movimentos, o cinema assumiu o papel de interpretar o Brasil, contestar suas contradições e propor narrativas alternativas às versões hegemônicas da realidade nacional.

A análise do filme *Uma História de Amor e Fúria* consolidou essa perspectiva ao demonstrar como o cinema contemporâneo traduz e problematiza a trajetória histórica brasileira. A obra, ao apresentar quatro momentos decisivos da história nacional sob a ótica dos sujeitos oprimidos, dialoga com debates sobre hegemonia, representação, memória e identidades, evidenciando que o cinema é também um dispositivo pedagógico capaz de elaborar criticamente o passado e projetar futuros possíveis. A narrativa animada, as metáforas visuais, a estética híbrida e a reconfiguração simbólica da história funcionam como mecanismos contra-hegemônicos que desestabilizam discursos oficiais e ampliam o repertório cultural dos direitos humanos no país. Essa capacidade de reimaginar o Brasil, recolocando no centro da narrativa sujeitos apagados, evidencia a força do cinema como prática política e cultural comprometida com a dignidade humana.

Ao articular as teorias culturais com a história brasileira e a análise cinematográfica, esta dissertação demonstrou que os direitos humanos não se limitam ao campo normativo, mas se constituem como práticas culturais que dependem da disputa simbólica e da produção de novos imaginários. A hegemonia, enquanto processo de direção moral e intelectual, opera por meio das representações, das imagens e das linguagens que circulam na sociedade. Assim, o cinema torna-se espaço de elaboração do que é possível, do que é legítimo e do que é reconhecido como humano. Nessa perspectiva, o cinema participa diretamente da construção de uma cultura democrática ao representar violências, denunciar ausências, reivindicar memórias, afirmar identidades e propor novas formas de existência no mundo.

Compreender cinema e direitos humanos de forma integrada significa reconhecer que a produção de imagens é também produção de humanidade. As lutas por reconhecimento, justiça e igualdade exigem não apenas transformações

institucionais, mas também transformações simbólicas capazes de ressignificar as formas pelas quais percebemos o outro e a nós mesmos. O cinema, ao traduzir essas tensões e ao permitir a emergência de narrativas plurais, contribui para a consolidação de uma sociedade mais crítica, consciente e democrática. Ao mobilizar afetos, revelar contradições e criar novas possibilidades de representação, o cinema torna-se não apenas reflexo da realidade, mas instrumento ativo na construção de direitos.

A partir da análise desenvolvida, é possível afirmar que as três hipóteses propostas encontram respaldo teórico e reflexivo no conjunto da pesquisa. Em relação à primeira hipótese, a de que o cinema constitui um espaço privilegiado para a representação dos Direitos Humanos, verificou-se que a linguagem cinematográfica, ao mobilizar recursos estéticos, narrativos e sensoriais, amplia significativamente a capacidade do espectador de compreender e se sensibilizar diante das violações e conquistas relacionadas aos direitos fundamentais. O cinema, ao articular emoção e reflexão, produz uma esfera de recepção capaz de gerar identificação, despertar empatia e fortalecer a consciência social.

A segunda hipótese, a de que o cinema possibilita a construção de narrativas contra-hegemônicas também foi confirmada. Ao oferecer visibilidade a sujeitos e grupos historicamente marginalizados, muitas obras cinematográficas tensionam os discursos oficiais, instauram novas leituras sobre a realidade social e contribuem para a reconfiguração simbólica das relações de poder. O cinema, ao privilegiar experiências, memórias e perspectivas negligenciadas, abre espaço para a pluralidade e para formas alternativas de compreensão do mundo, possibilitando outras versões da história e da vida social.

Por fim, a terceira hipótese que compreende o cinema como instrumento central na construção simbólica dos Direitos Humanos mostrou-se igualmente consistente. Os enquadramentos, a montagem, a sonoridade e a seleção das narrativas evidenciam que cada filme opera como um campo de disputa simbólica, pode tanto reforçar discursos hegemônicos quanto contribuir para sua crítica e desconstrução. Assim, o cinema atua não apenas como reflexo da sociedade, mas como agente ativo na formação de sentidos, valores e imaginários coletivos.

Dessa forma, conclui-se que o cinema desempenha um papel fundamental e multifacetado na promoção dos Direitos Humanos. Ele sensibiliza, questiona, visibiliza e disputa significados, consolidando-se como um dispositivo cultural capaz de mobilizar a sociedade e fortalecer os princípios éticos e políticos que sustentam a dignidade humana.

Em síntese, a pesquisa desenvolvida demonstra que a relação entre cinema e direitos humanos é constitutiva e necessária. A cultura, como campo de disputa, é o espaço onde se decide quem é visto, quem é silenciado, quem tem voz e quem é sistematicamente excluído. O cinema, ao colocar em cena essas tensões, contribui para ampliar a esfera pública, fortalecer a memória coletiva e construir novas formas de imaginar o ser humano. Assim, reafirma-se que não há projeto genuíno de direitos humanos que prescindir da dimensão cultural, tampouco há cinema comprometido com o Brasil que ignore as desigualdades estruturais que marcam a vida social do país. O cinema, ao tensionar narrativas, expor hegemonias e produzir contra-hegemonias, constitui uma das mais potentes ferramentas para a construção de uma sociedade verdadeiramente pautada pela dignidade, pela justiça e pelo respeito às diferenças.

Por fim, tendo em vista tratar-se de uma dissertação de mestrado, esta pesquisa não teve como objetivo realizar uma análise crítica exaustiva ou plenamente aprofundada sobre todas as dimensões que atravessam o tema. Ao contrário, buscou sobretudo abrir caminhos, problematizar questões e oferecer um arcabouço inicial que possibilitasse o desenvolvimento de investigações futuras mais detalhadas. Assim, o trabalho se apresenta como um ponto de partida para debates ampliados, reconhecendo que a complexidade da relação entre cinema e direitos humanos demanda novos estudos, abordagens interdisciplinares e aprofundamentos teóricos que possam dar continuidade e robustez às reflexões iniciadas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, S.. **História e desventura: o 3º Programa Nacional de Direitos Humanos**. Novos estudos CEBRAP, n. 86, p. 5–20, mar. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/NGm7p9TXM6QdrJFx45zg5zk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 Out. 2025.

ALMEIDA, José Rubens Demoro. **Direito E Cinema - Um Diálogo Possível Pela Filosofia: Contribuição Da Retórica Do Cinema Para a Efetividade Do Direito**. Orientador: Claudio de Cicco. Dissertação (Mestrado em Filosofia do Direito) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19880/2/José%20Rubens%20Demoro%20Almeida.pdf>. Acesso: 17 Set. 2025.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 5 ed. Campinas: Papyrus, 2012.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

_____, Lia. **Políticas públicas para el cine y el audiovisual en tres actos:: cine y movimientos audiovisuales en el brasil en los años 2000**. Revista Espirales, [S. l.], v. 7, n. 2, 2023. DOI: 10.29327/2336496.7.2-2. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/4410>. Acesso em: 25 Out. 2025.

BALLERINI, F. **História do cinema mundial**. [s.l.] Summus Editorial Ltda, 2020.

BAZIN, André. **O cinema: Ensaios**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e**

história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Sobre o conceito de história.** In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOBBIO, N.; CARLOS NELSON COUTINHO; CELSO LAFER. **A era dos direitos.** Rio De Janeiro: Elsevier/Campus, 2004.

BOBECK, Yuri. **O cinema brasileiro contemporâneo 20 anos após central do brasil – outras perspectivas sobre a representação da tragédia social brasileira.** Orientadora: Dra. Maria Irene Ângelo Aparício Veríssimo. Dissertação (Mestre em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/91703>. Acesso: 10 Nov. 2025.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Fundamentos da teoria do cinema.** São Paulo: Unesp, 2013.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

_____. **Programa Nacional de Direitos Humanos.** Brasília: Ministério da Justiça, 1996.

_____. Presidência da República. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Programa Nacional de Direitos Humanos 2.** Brasília: SEDH/MJ, 2002.

_____. **Programa Nacional de Direitos Humanos 3.** Brasília: SEDH/MJ, 2010.

CANDAU, V. M. **Educação em direitos humanos e diferenças culturais:**

questões e buscas. Revista Múltiplas Leituras, v.2, n. 1, p. 65-82, jan. / jun. 2009. Disponível em: <https://files.core.ac.uk/download/235209182.pdf>. Acesso em: 20 Mai. 2025.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** Editora Universidade de São Paulo. 4º ed. São Paulo, 2008.

CARDOSO, Clodoaldo. **Direitos humanos: tensão entre identidade e alteridade.** São Paulo, UNESP, 2010.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. *In:* MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia.** Crítica y emancipación : Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Año 1, no. 1 (jun. 2008). Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso em: 20 Jun. 2025.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CRESWELL, John W. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa: escolhendo entre cinco abordagens.** 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2014.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Bauru: Edusc, 1999.

DAVSON, Felipe Pereira da Silva. **O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos.** HISTÓRIA UNICAP , Recife, PE, Brasil, v. 4, n. 8, p. 263–273, 2018. DOI: 10.25247. Disponível em: <https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/961>. Acesso em: 4 Ago. 2025.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. *O planejamento da pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ENGELMANN, F.; MADEIRA, L. M.. **A Causa a as Políticas de Direitos Humanos no Brasil**. Caderno CRH, v. 28, n. 75, p. 623–637, set. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/RqhXtbz8Kwg6MwTKqZyMfFR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 Out. 2025.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2009.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRIAS, L.; LOPES, N.. **Considerações sobre o conceito de dignidade humana**. Revista Direito GV, v. 11, n. 2, p. 649–670, jul. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdgv/a/m85KdMFjcyJW8zSKssNkZRb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 Mai. 2025.

GIOVANNETTI, Andrea. **60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos: conquistas do Brasil**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

GOMES, Wilson. **La poética del cine y la cuestión del método en el análisis**

fílmico. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 31, n. 21, p. 85–105, 2004. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/65584> . Acesso em: 15 ago. 2025.

GONZÁLEZ, Rodrigo Stumpf. **A POLÍTICA DE PROMOÇÃO AOS DIREITOS HUMANOS NO GOVERNO LULA**. Revista Debates, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 107, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/debates/article/view/16534>. Acesso em: 15 de Out. 2025.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____, Antonio. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUILHERME, Cassio Augusto. **A Comissão Nacional da Verdade e as Crises com os Militares no Governo Dilma Rousseff (2011)**. Revista Eletrônica História em Reflexão, v. 15, n. 29, p. 45–62, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/10892>. Acesso em: 20 de out. 2025.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, Vozes, 2007, p. 103 a 133.

_____, Stuart. **Identidade cultural na pos modernidade**. DP&A Editora. 7ª ed. – São Paulo. 2005.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HUNT, L. **A invenção dos direitos humanos: uma história**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009.

INESC. **A política de Direitos Humanos no Governo Lula**. Brasília: INESC, 2005.

LAFER, C. **A reconstrução dos direitos humanos: a contribuição de Hannah Arendt**. Estudos Avançados, v. 11, n. 30, p. 55–65, maio 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/9Sr35XjVCx9L7Ws7QypPMrG/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 13 Jun. 2025.

LIMA JUNIOR, E. B. et al. **Análise documental como percurso metodológico na Pesquisa Qualitativa**. Cadernos da Fucamp, Monte Carmelo, v. 20, n. 44, p. 36-51, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2356>. Acesso em: 22 de jul. 2025.

LOPES, Ana Maria D.Ávila. **A era dos direitos de Bobbio entre a historicidade e a atemporalidade**. Senado Federal, 2011.

LOPES, José Reinaldo de Lima. **Direitos humanos no Brasil : compreensão teórica de sua história recente**. Revista de informação legislativa, v. 24, n. 95, p. 5-22, jul./set. 1987. <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/496827>. Acesso em: 26 de Jun. 2025.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Orientador: Dr. José Mário Ortiz Ramos. 2012. Dissertação (departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Universidade Estadual de Campinas. 2006. Disponível em: <https://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/O-Cinema-da-Retomada-Estado-e-Cinema-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 28 Out. 2025.

MARTINEZ, Renato de Oliveira. **Direito e Cinema No Brasil: Perspectivas para um campo de estudo**. Orientador: Dr. Luis Carlos Cancellier de Olivo. Dissertação (Mestrado em Direito), Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/134923/334019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 Out. 2025.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2003. Pág. 437 – 453.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia e distopias**. São Paulo, CosacNaify, 2006.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s)**. In: VI Congresso Sopcom. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1-11. análise de filmes. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2025.

PIOVESAN, Flávia. **Direitos humanos e o direito constitucional internacional**. Editora Saraiva. 14º ed., São Paulo: 2013.

_____, Flávia. **Direitos Sociais, Econômicos e Culturais e Direitos Civis e Políticos**. Sur - Revista Internacional de Direitos Humanos. São Paulo, nº 1, 1º semestre de 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sur/a/vv3p3pQXYPv5dhH3sCLN46F/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 22 de Jun. 2025

POZZOLI, Lafayette. **Cultura dos Direitos Humanos**. Revista de Informação Legislativa, Brasília, a. 40 n. 159, jul./set. 2003. p. 105-111. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/877/R159-08.pdf?sequence=4&isAllowed=y>. Acesso em: 14 de Mai. 2025.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RIBEIRO, Marcelo R. S. **“Do Inimaginável: Cinema, Direitos Humanos, Cosmopoéticas”**. Orientador: Dra. Rosana Horio Monteiro. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2016.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

_____, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROSAS, João Cardoso. **Dignidade, direitos e democracia**. In: Democracia, direitos humanos e justiça Global. Húmus, 2014. p. 171-187.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. **Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas**. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10351>. Acesso em: 3 jun. 2025.

SCHÄFFER, Margareth. **"Entre-lugares" da cultura: diversidade ou diferença?**. Educação & Realidade, v. 24, n. 1, 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/55813>. Acesso em: 12 Out. 2025.

SCHLESENER, Anita Helena. **Hegemonia e Cultura: Gramsci**. Curitiba: Editora

UFPR, 2019.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2016.

SILVA, Reinaldo Pereira da. **Narrativas Cinematográficas e Transformações Legislativas e Jurisprudenciais: Estudo Crítico Dos Mecanismos Pelos Quais O Cinema Influencia Os Direitos Humanos**. Orientador: Profa. Dra. Katya Kozicki. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Democracia), Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2025.

SILVEIRA, D. T., & CORDOVA, F. P. **A pesquisa científica. Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora: UFRGS 2009.

UMA história de amor e fúria. Direção: Luiz Bolognesi. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8KOGMoLUyK4>. Acesso em: 22 Nov. 2025.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. [Entrevista]. Praga: Estudos Marxistas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/acervo-local/producao-academica/003118420.pdf>. Acesso em: 24 Out. 2025.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____, Raymond. **Cultura e sociedade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

_____, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____, Raymond. Cultura. In *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZAHR, Milena. "**Por aqui é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso**": **Cinema brasileiro, Estado e Indústria na década de 2010**. Orientador: Prof.^a Dr.^a Ivete Almeida. Monografia (licenciatura/ Bacharel em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/33969/1/PorAquiCinema.pdf>. Acesso em: 13 Nov. 2025.