

## DIREITOS CULTURAIS, FOMENTO À CULTURA E INDÚSTRIA CULTURAL NO SISTEMA CONSTITUCIONAL BRASILEIRO

Ana Carla Pinheiro Freitas<sup>1</sup>

Cecilia Nunes Rabelo<sup>2</sup>

### Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar a relação jurídica entre a indústria cultural e o fomento à cultura à luz dos direitos culturais, que são direitos humanos fundamentais resguardados pela Constituição Federal Brasileira e por diversos documentos internacionais. Nessa perspectiva, busca-se compreender o conceito de indústria cultural, analisando suas principais características, para, após, investigar como os mecanismos de fomento à cultura se relacionam com essa indústria e quais as consequências dessa associação. Mediante o uso de metodologia de pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva, são levantadas as diretrizes internacionais, constitucionais e legais acerca do papel do Estado na promoção da cultura, buscando compreender se os atuais mecanismos de fomento estão, de fato, funcionando de acordo com tais parâmetros. Neste estudo, observou-se que o Estado não deve direcionar suas ações de incentivo à cultura sob a ótica da indústria cultural, necessariamente excludente. Ao contrário, compreende-se que a Constituição e demais normas pertinentes ao tema direcionam a atuação estatal no sentido de garantir a produção, promoção e difusão de bens culturais à luz dos princípios constitucionais culturais, garantindo a pluralidade cultural, a democratização do acesso e a continuidade das manifestações culturais que não têm espaço na indústria cultural.

**Palavras-chaves:** Indústria Cultural; Direitos Culturais; Fomento à cultura; Pluralismo cultural; Democratização da cultura.

### INTRODUÇÃO

O fomento à cultura é uma das atribuições do Estado brasileiro expressamente prevista na Constituição Federal e nos documentos internacionais dos quais é signatário. Os instrumentos e diretrizes dessa tarefa foram regulamentados pela lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, mais conhecida como "lei Rouanet", norma geral de fomento à cultura, em atenção ao disposto no art. 24, IX da Constituição Federal<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Doutora em Direito pela PUC/SP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Direito Constitucional da Universidade de Fortaleza – UNIFOR. E-mail: cpinheirofreitas@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Mestranda em Direito Constitucional na Universidade de Fortaleza – UNIFOR. E-mail: cecilianrabelo@gmail.com

<sup>3</sup> Art. 24. Compete à União, aos Estados e ao Distrito Federal legislar concorrentemente sobre:

[...]

IX - educação, cultura, ensino, desporto, ciência, tecnologia, pesquisa, desenvolvimento e inovação;

Um dos instrumentos previstos pela lei Rouanet é o incentivo fiscal, o denominado mecenato, mecanismo no qual pessoas físicas ou jurídicas obtêm dedução do imposto de renda, por apoiarem projetos aprovados pelo Ministério da Cultura, o que constitui, de fato, uma renúncia de recurso público em prol da cultura. Apesar dos avanços possibilitados pela lei Rouanet, a referida norma é constantemente alvo de críticas e até de investigação policial, como a realizada pela polícia federal na operação "boca livre", que investiga fraude no montante de R\$ 180.000.000,00 (cento e oitenta milhões de reais) via incentivo fiscal<sup>4</sup>.

Mas dentre os problemas relacionados à lei Rouanet também está o da desigualdade no fomento, visto que os recursos destinados via mecenato podem acabar beneficiando aqueles que menos necessitam do incentivo estatal, isto é, os que já são amplamente apoiados pela denominada indústria cultural. Na lista dos vinte maiores captadores de 2015<sup>5</sup>, por exemplo, encontram-se nomes como o Itaú Cultural e a Fundação Roberto Marinho, entidades ligadas a grandes empresas, além da T4F entretenimento S.A., "líder no mercado de entretenimento ao vivo na América latina e a quarta maior do mundo em receita de bilheteria"<sup>6</sup>.

Ademais, a região sudeste, reduto da indústria cultural brasileira, e maior polo econômico do país, concentrou, em 2011, oitenta por cento dos recursos liberados pela renúncia fiscal, sendo setenta por cento centrados no eixo Rio-São Paulo – justamente onde estão os agentes socioeconômicos mais beneficiados pelo sistema de fomento.

Nessa perspectiva, então, é que se justifica o estudo acerca da indústria cultural no Brasil, bem como sua relação com o fomento à cultura e os direitos culturais previstos na Constituição Federal. Afinal, ainda parece necessário distinguir as diretrizes de atuação do Estado brasileiro, no sistema de fomento, daquelas seguidas pelo mercado. Questões como o pluralismo cultural, a democratização do acesso aos bens culturais, a manipulação de preferências e a liberdade de escolha surgem no debate sobre qual deve ser a postura estatal frente às diversas manifestações culturais e às normas que regem a relação do Estado com a cultura no país.

Por meio de pesquisa bibliográfica em livros, artigos científicos, revistas científicas, legislação nacional e internacional, bem como em documentos de órgãos e entidades especializados no tema dos direitos culturais, busca-se compreender as características da indústria cultural, bem como seu funcionamento, assim como os parâmetros normativos que o Estado deve seguir na seara cultural. Mediante o uso de metodologia de pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva, analisa-se se a forma como se dá o fomento via renúncia fiscal está, de fato, atendendo às diretrizes constitucionais destinadas à cultura.

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/06/policia-federal-faz-operacao-contr-desvios-da-lei-rouanet.html>>. Acesso em: 09 ago. 2016.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>>. Acesso em: 09 ago. 2016.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.t4f.com.br/sobre-a-t4f/quem-somos/>>. Acesso em: 09 ago. 2016.

Para tanto, todavia, torna-se necessário, primeiramente, identificar a origem do próprio termo “indústria cultural”, o que pode ser efetuado analisando-se as ideias levantadas pela denominada *Escola de Frankfurt* – no âmbito da qual esse termo foi estudado e filosoficamente sistematizado. Em seguida, características da indústria cultural devem ser explicitadas a fim de elucidar as consequências da mercantilização da cultura. E, por fim, busca-se analisar os parâmetros legais que o Estado brasileiro está obrigado a seguir em relação ao fomento da cultura e à indústria cultural.

## INDÚSTRIA CULTURAL E A ESCOLA DE FRANKFURT

Em 03 de fevereiro de 1923, é fundado o Instituto de Pesquisas Sociais na cidade de Frankfurt, Alemanha, por meio de um decreto do Ministério da Educação e por iniciativa de Félix J. Weil, doutor em ciências políticas pela Universidade de Frankfurt. A ideia de criação do Instituto surge de forma embrionária na Primeira Semana de Trabalho Marxista, organizada por Weil em 1922 em Turíngia, da qual participaram grandes pensadores da época, tais como Friedrich Pollock, Georgy Luckás, Karl Wittfogel, Karl Korsh e Victor Sorge (OFREDI, 2007).

Mas a ascensão dos ideais nazistas na Alemanha fez com que o Instituto transferisse suas atividades para diversas localidades ao longo dos anos. Em 1931, uma dependência do Instituto foi construída em Genebra e, já em 1933, outras foram instaladas em Paris e em Londres. Em 1941, parte do capital do Instituto é transferido para os Estados Unidos, ligando-se à Universidade de Columbia. Ainda em 1933, a sede do Instituto deixa a cidade de Frankfurt para instalar-se na Suíça, onde permaneceu até 1950, quando retornou à sua cidade natal.

A denominação Escola de Frankfurt somente passou a ser utilizada após o regresso do Instituto à Alemanha, estando intimamente ligada à ascensão de Max Horkheimer à sua direção, que trouxe homogeneidade aos pensamentos trabalhados no Instituto, antes bastante ambíguos. Assim, não obstante a pluralidade de ideias que lhe é inerente, a Escola de Frankfurt pode ser compreendida como uma “etiqueta” que serve para marcar um acontecimento, que é a criação do Instituto, um projeto científico, intitulado filosofia social, uma atitude, denominada Teoria Crítica, e uma corrente ou movimentação teórica contínua e diversificada que surgiu na Alemanha da década de 1930 (ASSOUN, 1991).

A intenção de Horkheimer ao assumir a direção do Instituto era torná-lo interdisciplinar, tendo, para tanto, reunido pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, tais como Erich Fromm na psicanálise, Herbert Marcuse na filosofia, Leo Lowenthal e Theodor Adorno nas artes, Henryk Grossmann e Friedrich Pollock na economia, dentre outros (NOBRE, 2004). À luz dessa concepção abrangente de conhecimentos científicos, Horkheimer traz à baila a concepção do que denominou materialismo interdisciplinar, compreendendo que a

totalidade das relações sociais somente poderia ser avaliada criticamente sob os olhares das diversas áreas do conhecimento (MELO, 2011).

A principal contribuição teórica da Escola de Frankfurt consiste na Teoria Crítica em oposição à denominada Teoria Tradicional, bastante difundida à época. Segundo a visão frankfurtiana, a Teoria Tradicional peca ao transportar o método científico próprio das ciências naturais, com suas leis de causa e efeito e seu método dedutivo, para as ciências humanas, pois a natureza destas inviabiliza a análise imparcial dos resultados obtidos. Não seria possível para o observador, no âmbito das ciências humanas, distanciar-se de seu objeto de estudo como faz o matemático, por exemplo, pois ele é, ao mesmo tempo, observador e objeto estudado. Desta feita, a análise realizada por aquele que está inserido no sistema que estuda não poderá ser imparcial, sendo seu resultado viciado em virtude de suas próprias premissas.

Ademais, a Teoria Tradicional reforçaria a divisão da sociedade em classes, posto que tal cisão era vista como necessária para compreender a complexidade de seu funcionamento interno (CARNAÚBA, 2010). A lógica da Teoria Tradicional, portanto, incapacitaria o homem em seu aspecto crítico, moldando-o às necessidades do capitalismo no qual está inserido, sem possibilidade de mudanças:

A teoria tradicional e a teoria crítica diferem quanto à forma do juízo. Entre as formas de juízos e os períodos históricos existem conexões que podem ser esboçadas em poucas palavras. O juízo categórico é típico das sociedades pré-burguesas: esse juízo não permite nenhuma alteração do mundo por parte do homem. Ele domina o discurso no período em que o mundo do homem é compreendido como um cosmos que tem origem divina. As formas hipotética e disjuntiva de juízo estão intimamente ligadas ao mundo burguês: em determinadas circunstâncias pode aparecer um certo efeito, dessa ou daquela forma. Ele domina o discurso do saber teórico instrumental que segue o padrão tradicional. Já a teoria crítica afirma: isso que existe não tem que ser necessariamente assim, pois os homens podem mudar o ser e as circunstâncias propícias que já existem. E o faz por meio de juízos dialéticos que dizem as contradições existentes na própria sociedade. Por isso mesmo, a teoria crítica da sociedade em seu todo é um único juízo existencial desenvolvido. Formulado em linhas gerais, este juízo existencial afirma que a forma básica da economia mercantil, historicamente dada e sobre a qual repousa a história recente, encerra em si oposições internas e externas inerentes à própria época, e se renova continuamente de uma forma mais aguda e, depois de um período de crescimento, de desenvolvimento das forças humanas, depois de uma enorme expansão do poder humano sobre a natureza, acaba emperrando a continuidade do desenvolvimento e leva a humanidade a uma nova barbárie (HORKHEIMER, 1980, p. 128).

A Teoria crítica diferenciava-se da Teoria Tradicional, dentre outros aspectos, em relação ao comportamento analítico que, nesta última, é ausente. Moldado pela Teoria Tradicional, o indivíduo não consegue compreender as contradições inerentes a esse pensamento, passando a agir de forma a atender às determinações impostas, sentindo prazer por fazer parte do sistema e ser aceito pelos demais. Na Teoria Crítica, por sua vez, a pessoa passa a ter comportamento crítico em relação a essas determinações, não se resignando ao que lhe é imposto (CARNAÚBA, 2010).

Por mais que sofra com a miséria e o crescimento da injustiça, a diferenciação da estrutura social, estipulada de cima para baixo, assim como a oposição dos interesses pessoais com os de classe impedem que o proletariado adquira imediatamente consciência da lógica de dominação na qual está inserido (HORKHEIMER, 1980). O comportamento defendido pela Teoria Crítica, portanto, objetiva a emancipação humana mediante a libertação do indivíduo das amarras dos padrões impostos pelo sistema capitalista, no âmbito econômico, social, cultural e político, a fim de construir seu pensamento de forma autônoma.

Partindo desse panorama, Theodor Adorno e Max Horkheimer sistematizam tais pensamentos no livro *Dialética do Esclarecimento*, de 1947. Na obra, os autores buscam compreender por que a primazia da razão, base fundamental do movimento iluminista e princípio norteador das sociedades a partir de então, não retirou o homem de sua menoridade, como imaginado por Kant, mas o levou às barbáries engendradas pelos regimes totalitários da época, como o nazismo e o fascismo.

Nessa perspectiva, a posição central da técnica na sociedade, com a racionalização como mecanismo de emancipação do homem, não só descumpriu esse papel como construiu uma sociedade opressora, totalitária e controladora. Quando se afasta o homem da natureza, caracterizando-se como ser à parte, o controle da natureza é levado ao extremo mediante o desmonte do mito e da produção de verdades que retirassem dos homens o pesado fardo do medo e da incerteza do mundo, assegurando ordem e sentido à existência humana, além do total, ainda que irreal, controle do mundo pela técnica (BORGES, 2011).

E, tendo por embasamento essas premissas, os dois pensadores constroem o conceito de indústria cultural, citado pela primeira vez no mencionado livro, concepção que passa a ser analisada como base do presente estudo.

## INDÚSTRIA CULTURAL E A CULTURA COMO MERCADORIA

Antes de adentrar a conceituação e as características da indústria cultural, cabe trazer à baila algumas distinções entre ela e o que se conhecem como culturas de massa, popular e erudita. Para Adorno e Horkheimer, cultura de massa é um termo conveniente aos detentores de poder, no caso, os veículos de comunicação em massa, posto que estes defendem que essa cultura adviria do corpo social, da massa uniforme, sendo, portanto, legítima. Contrapondo-se a essa ideia, os autores afirmam que a cultura de massa não surge do povo, mas é imposta de cima para baixo pelos detentores de poder. A massa é, portanto, um componente secundário, um elemento de cálculo, um acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, não é o sujeito da indústria cultural, como ela se esforça para convencer, mas sim seu objeto (ADORNO; HORKHEIMER, 2002):

A cultura de massas recebe o seu duvidoso nome exatamente por conformar-se às necessidades de distração e diversão de grupos de consumidores com um nível de formação relativamente baixo, ao invés de, inversamente, formar o público mais amplo numa cultura

intacta em sua substância (HABERMAS, 1984, p. 195).

Assim, os autores trazem a ideia de indústria cultural em contraposição ao termo “cultura de massa”, afastando a concepção que a esta buscava dar a roupagem de cultura popular.

Segundo Francisco Humberto Cunha Filho (2004), cultura popular pode ser compreendida como o conjunto de manifestações particularizadas oriundas das diversas comunidades humanas, tendo natureza telúrica, patriótica e nacional, estas em suas acepções mais primitivas. É, portanto, a base sólida sobre a qual se desenvolvem as demais adjetivações da cultura.

Ainda segundo Cunha Filho (2004), as duas premissas básicas da cultura popular são a universalidade e a inclusão, posto que ela é acessível a todos, ainda que não aceita ou, até mesmo, combatida por alguns – em especial os apreciadores da denominada cultura erudita, proveniente das elites e voltada à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins. Já a cultura popular apresenta tendência a um alto grau de funcionalidade das formas, dentro de costumes ancorados na experiência cotidiana com intuítos coletivos e em linguagem já sedimentada (ZUMTHOR, 1993).

Indústria cultural é, portanto, um mecanismo proveniente da sociedade capitalista e da primazia da racionalidade técnica que transforma a cultura em mercadoria, atribuindo-lhe valor de mercado. Ela traz em sua essência os elementos característicos do mundo industrial moderno, exercendo papel de portadora da ideologia dominante, que confere sentido a todo o sistema (ARANTES, 1991). Fruto da industrialização, da economia de mercado, da sociedade de consumo e do capitalismo liberal, a indústria cultural apresenta traços inerentes ao capitalismo, tais como a reificação, que é a transformação de tudo em coisa, e a alienação:

Para essa sociedade, o padrão maior de avaliação tende a ser a coisa, o bem, o produto; tudo é julgado como coisa, portanto tudo se transforma em coisa — inclusive o homem. E esse homem reificado só pode ser um homem alienado: alienado de seu trabalho, que é trocado por um valor em moeda inferior às forças por ele gastas; alienado do produto de seu trabalho, que ele mesmo não pode comprar, pois seu trabalho não é remunerado à altura do que ele mesmo produz; alienado, enfim, em relação a tudo, alienado de seus projetos, da vida do país, de sua própria vida, uma vez que não dispõe de tempo livre, nem de instrumentos teóricos capazes de permitir-lhe a crítica de si mesmo e da sociedade (COELHO, 1981, p. 6).

O império da técnica sobre a sociedade demonstra o próprio poder da classe economicamente mais forte sobre esta mesma sociedade. É a racionalidade da própria dominação, o caráter repressivo de uma comunidade que se auto-aliena (ADORNO; HORKHEIMER, 2002). O meio pelo qual a indústria cultural constrói essa alienação do indivíduo é exatamente a transformação dos bens culturais, tais como o cinema, o teatro e a música, em bens de consumo que mantêm o indivíduo apático, surdo em relação ao que se passa, ao seu próprio aprisionamento, e crédulo na normalidade da sua própria surdez (GAGNEBIN, 2008).

A lógica do capital em relação ao produto é a do máximo lucro com o menor custo possível, vendendo-se mais aquilo que apresenta maior demanda. O produto deve, portanto, ser o mais agradável possível, deve atender aos gostos e interesses dos consumidores e ser por eles facilmente assimilado, não exigindo grande esforço de compreensão. Para tanto, os produtos são padronizados, estandarizados, para que possam alcançar o maior número possível de consumidores, maximizando o lucro dos detentores dos meios de produção. As empresas que controlam os meios de comunicação criam os desejos para, após, vender produtos que os satisfaçam, sempre visando a rentabilidade.

Tais premissas são as mesmas utilizadas pela indústria cultural. A produção industrial de bens culturais pode ser compreendida como um movimento global de produção da cultura como mercadoria, pois os produtos culturais, tais como filmes, programas radiofônicos e revistas, demonstram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e planejamento administrativo que a produção de automóveis em série ou os projetos urbanísticos, por exemplo (COSTA *et al.*, 2003). Adorno e Horkheimer são enfáticos ao definirem os bens produzidos pela indústria cultural como verdadeiras mercadorias:

Tudo tem valor somente enquanto pode ser trocado, não enquanto é alguma coisa de per si. O valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fetiche, a sua valoração social, que eles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem. Assim, o caráter de mercadoria da arte se dissolve no próprio ato de se realizar integralmente. Ela é um tipo de mercadoria, preparado, inserido, assimilado à produção industrial, adquirível e fungível, mas o gênero de mercadoria arte, que vivia do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se – hipocritamente – o absolutamente invendável quando o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 61-62).

Por ser um produto, o bem cultural é produzido de acordo com as necessidades e gostos da demanda, ou seja, dos consumidores. Exatamente por isso é que os produtos da indústria cultural são forjados de forma padronizada, com o intuito de alcançar o maior número possível de compradores. Quão mais fácil, quão mais assimilável for a mensagem que esses bens culturais intencionem transmitir, maior será a possibilidade de venda. Para seduzir e agradar o consumidor, a indústria cultural não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar ou ter informações novas que o perturbem, mas, sim, deve devolver-lhe o que ele já sabe, já viu, já fez, desde que com nova roupagem, para fazê-lo crer que se trata de algo novo (CHAUI, 2000):

Quando a Indústria Cultural privilegia um produto pseudo-artístico padronizado, calculado tecnicamente para surtir efeitos determinados de modo a serem por todos desejados e repetidos, na forma e na medida adequados a garantir o poder e o lucro do sistema dominante, gera uma necessidade compulsiva generalizada que afasta o “não-idêntico” como exótico, indesejado, incômodo ou doente. Tal repetição vem camuflada com outros produtos que, não obstante a variação aparente, repetem os mesmos modelos, esquemas ou características impostas, tendendo a manter o público sob controle, cada vez mais massificado, inconsciente e compulsivamente preso à corrente de produção (REIS, 1996, p. 44-45).

Essa padronização de produtos culturais é facilmente observada nos diversos filmes dos estúdios de Hollywood, que são cada vez mais semelhantes em seus enredos, tomadas e trilhas sonoras, sendo perceptível o esquema lógico de começo, meio e fim que grande parte segue à risca. No Brasil, as músicas que fazem sucesso, seja nas rádios ou pela internet, como nos serviços de *streaming*, costumam seguir um padrão pré-definido, minuciosamente estudado pelos produtores. A sensação, por exemplo, de não se conseguir distinguir quem canta determinada música, tendo-se em vista a similaridade dos ritmos ou melodias, é comum.

Mais do que vender produtos padronizados, a indústria cultural define o próprio consumo, determinando gostos e necessidades que serão satisfeitos pelos bens culturais que ela mesma produz. As distinções entre filmes para a classe “a” ou “b”, as revistas para o público feminino, infantil, adolescente, os programas de televisão nas tardes de sábado ou nas noites de domingo não são tão fundadas na real necessidade de conteúdos diversos, mas na intenção de classificar e organizar os consumidores, a fim de padronizá-los. Para cada tipo de consumidor é previsto um produto específico, para que ninguém possa escapar, pois as diferenças são cunhadas e difundidas de modo artificial (ADORNO; HORKHEIMER, 2002).

Saramago (2000), na obra literária “A caverna”, analisa o impacto da indústria cultural nas culturas locais e nos saberes tradicionais<sup>7</sup>. No enredo, os trabalhos manuais são desvalorizados, o ritmo de vida é acelerado e não há espaço para os que não se adequam às novas tendências. O “Centro”, uma verdadeira cidade nos moldes de um gigantesco shopping center, é o grande provedor – e criador – de todas as necessidades humanas, vendendo tudo que seja possível comercializar, desde residências até experiências climáticas simuladas das diferentes estações do ano, tudo em um ambiente refrigerado, confortável e controlado. Na obra, o Centro se confunde com o próprio Estado, tendo como diretriz a lógica de mercado. Destaca-se aqui um trecho, com o seguinte diálogo, que explicita a lógica desse funcionamento:

- Para o Centro, senhor Algor, o melhor agradecimento está na satisfação dos nossos clientes, se eles estão satisfeitos, isto é, se compram e continuam a comprar, nós também o estaremos, veja o que sucedeu com sua louça, deixaram de se interessar por ela, e, como o produto, ao contrário do que tem sucedido em algumas ocasiões, não valia o trabalho e a despesa de os convencer de que estavam em erro, demos por terminada a nossa relação comercial, é muito simples, como vê.
- Sim senhor, é muito simples, oxalá estes bonecos de agora não venham a ter a mesma sorte.
- Tê-la-ão mais tarde ou mais cedo, como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora.
- Incluindo as pessoas.

<sup>7</sup> “A caverna” conta a história do oleiro Cipriano Algor e sua família - filha, genro e cachorro - que perde o sentido da vida ao receber a notícia de que o Centro, uma mistura de mercado e Estado, deixará de comprar as louças de barro por ele produzidas para adquirir produtos feitos em plástico, mais apazível aos consumidores. Nessa toada, o enredo envolve as dificuldades enfrentadas por aqueles que não se adequam às diretrizes impostas pelo capitalismo e pela tecnologia, destinados à “escolha” entre o afastamento – e consequente exclusão social – e a submissão às regras de mercado, que, no Centro, regem a própria vida em si. A obra é, ademais, uma metáfora acerca da coisificação do homem e suas relações, transformando tudo em bem de consumo.



— Exatamente, incluindo as pessoas [...] <sup>8</sup> (SARAMAGO, 2000, p. 130).

Na lógica da indústria cultural, tudo é descartável. Os bens de consumo, incluídos aqui os culturais, são pensados para ter o máximo impacto e obsolescência instantânea, sendo devidamente ajustados para ter uma data de validade precisa. A velocidade dos produtos da indústria cultural está diretamente relacionada com a perenidade do mundo líquido moderno, durando somente o tempo – geralmente curto – referente ao interesse de seus consumidores (BAUMAN, 2013).

Assim, os talentos pertencem à indústria cultural muito antes que esta os apresente ao público, pois, caso assim não fosse, não se adaptariam tão rapidamente (ADORNO; HORKHEIMER, 2002). A indústria cultural cria a necessidade no público ao mesmo tempo em que vende os produtos que irão satisfazê-lo, em um ciclo no qual não há espaço para o pensamento crítico. As mercadorias culturais destinam-se à comercialização, o que interfere diretamente no processo de criação e no seu conteúdo. Ao contrário do reino da liberdade, a mercantilização da cultura tende a produzir um conformismo do gosto e uma domesticação da cultura popular, das manifestações culturais das classes subalternas (FACINA, 2007). Nessa perspectiva, a publicidade e o marketing mostram-se como importantes instrumentos na moldagem dos gostos e preferências dos indivíduos. Segundo ADORNO e HORKHEIMER (2002, p. 66):

A publicidade é o seu elixir da vida (da indústria cultural). Mas, já que seu produto reduz continuamente o prazer que promete como mercadoria à própria indústria, por ser simples promessa, finda por coincidir com a propaganda, de que necessita para compensar a sua não fruibilidade. [...] Só quem pode rapidamente pagar as taxas exorbitantes cobradas pelas agências publicitárias, e, em primeiro lugar, pelo próprio rádio, ou seja, quem já faz parte do sistema, ou é expressamente admitido, tem condições de entrar como vendedor no pseudomercado.

A partir dessa perspectiva, a indústria cultural afeta diretamente a liberdade de escolha do indivíduo, vez que este já não exerce, ou ao menos não de maneira suficiente, o raciocínio crítico sobre o que lhe é oferecido. O controle do que é cultura por um determinado grupo de pessoas, que são os detentores de poder no âmbito da indústria cultural, garante uma liberdade meramente teórica e não uma liberdade construída e vivenciada no âmbito político, plural e coletivo, nos termos compreendidos por Hannah Arendt (ARENDT, 1997).

Com a sua transformação em mercadoria, a arte perderia sua aura, que é o que determina seu valor cultural e sua autenticidade. Nessa perspectiva, a reprodutibilidade técnica das obras de arte, ou seja, a sua capacidade de reprodução em massa, como em uma linha de produção, retira-lhe aquilo que é de sua essência, desnaturando-a. Segundo BENJAMIN (2000), as massas desejam que tudo lhes seja mais próximo, mais assimilável, e tendem a acolher mais aquilo que pode ser reproduzido do que aquilo que somente lhes pode ser dado uma única vez. Por serem padronizados, os bens culturais tornam-se fungíveis, assim como o consumidor que os adquire:

<sup>8</sup> Trecho adaptado

A perfeita semelhança é a absoluta diferença. A identidade da espécie proíbe a dos casos. A indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico. Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar. Ele mesmo como indivíduo é absolutamente substituível, o puro nada, e é isto que começa a experimentar quanto, com o tempo, termina por perder a semelhança (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 43).

Dentro da lógica do capital, da qual a indústria cultural é fruto; divertir-se significa estar de acordo com o sistema. Segundo ADORNO e HORKHEIMER (2002), a diversão somente é possível quando o indivíduo é afastado da totalidade do processo social, renunciando a si mesmo, alienando-se. A intenção da indústria cultural ao proporcionar diversão e entretenimento aos seus consumidores seria fazê-los parar de pensar, esquecer a dor do trabalho, a realidade que lhes é imposta.

Ainda de acordo com os autores, a diversão caracteriza-se como o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio, procurada por aqueles que desejam subtrair-se aos processos de trabalho mecanizados para estar em condição de enfrentá-los novamente, em um círculo vicioso (ADORNO; HORKHEIMER, 2002). A partir dessa perspectiva, todo o tempo do indivíduo é submetido ao sistema econômico, que o controla mesmo em suas atividades ditas "de lazer". Assim, até o tempo *livre* da pessoa deve ser submetido ao aparelho de produção, que controla quase a totalidade do tempo dos indivíduos (FOUCAULT, 2013).

## CULTURA COMO MERCADORIA E OS DIREITOS CULTURAIS

Os direitos culturais, segundo definição já consagrada por Cunha Filho (2004), são aqueles afetos às artes, à memória coletiva e ao repasse de saberes. A compreensão dessa categoria como pertencente ao rol de direitos humanos está expressa nos artigos 22 e 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, atribuindo ao Estado o dever de efetivar os direitos culturais, garantindo a participação livre de todos na vida cultural da comunidade (ONU, 2015a). Seguindo a mesma diretriz, a Declaração Americana dos Direitos do Homem (OEA, 2015c) e a Carta da Organização dos Estados Americanos (OEA, 2015a), ambas de 1948, previram o gozo dos bens culturais a todos, sem distinção.

Também no Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, de 1966 (ONU, 2015b), a realização dos direitos culturais é considerada essencial à dignidade humana, sendo dever do Estado garantir aos seus indivíduos a plena realização desses direitos na medida dos recursos disponíveis, podendo valer-se da assistência e cooperação internacionais para tanto. No âmbito da Organização dos Estados Americanos – OEA a Convenção Americana de direitos humanos, também denominada Pacto de São José da Costa Rica, datada de 1969, previu os direitos culturais como direitos humanos em seu art. 26, atribuindo ao Estado o dever de efetivá-los de forma progressiva na medida dos recursos disponíveis (OEA, 2015b).

Não obstante a característica de norma programática inerente a esses direitos, o Estado não pode se furtar de seu cumprimento, visto que toda norma jurídica produz efeitos, ainda que mínimos, não podendo os direitos culturais ser compreendidos como meras proclamações de cunho ideológico (SARLET, 2009). Desta feita, é dever dos Estados, em colaboração com a sociedade, a efetivação dos direitos culturais dentro de seus territórios, sendo essencial, para tanto, a atuação por meio da criação de normas que tratem do tema de forma específica:

A fragilidade da efetividade dos direitos culturais decorre da interdependência que possuem em relação aos outros direitos humanos e da necessidade de fixação de fundamentos que compatibilizem minimamente os interesses econômicos, sociais e culturais dos diversos povos. Assim, é necessário que, no plano interno, com a finalidade de atender às necessidades mínimas de cada ser humano (individualmente ou em seu grupo) e de promover a memória, a identidade e a ação dos grupos formadores da sociedade brasileira, dentro do respeito à diversidade cultural, o Estado estabeleça e implemente políticas públicas que criem o aparato administrativo para atendimento das demandas culturais e incentivem o fortalecimento das instituições (públicas e privadas) e das manifestações culturais, com a oferta de instrumentos e garantias necessários para a proteção dos bens materiais e imateriais existentes. Deve-se também buscar um ambiente propício para os bens culturais em potencial (SOARES, 2009, p. 73-74).

A Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 2016a), adequando-se à tendência internacional, também previu os direitos culturais em seu rol de direitos fundamentais, reservando-lhes uma seção própria na qual prevê explicitamente a obrigação estatal de garanti-los a todos, além de conceituar, em seu art. 216, o patrimônio cultural brasileiro como o conjunto de bens de natureza material e imaterial que sejam portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O critério utilizado para definir os bens culturais é, portanto, o da referência, conforme preceitua José Afonso da Silva (2001, p. 114):

Os bens portadores de referência são bens dotados de um valor de destaque que serve para definir a essência do objeto de relação ao qual se prende o princípio da referibilidade considerado. É que, no caso, referência é, também, um signo de relação entre os bens culturais, como antecedentes ou referentes, e a identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, como consequentes ou referidos. Identidade, ação e memória são consequentes ou referidos que portam a ideia de manter com o passado uma relação enriquecedora do presente.

Ademais, a Constituição distribuiu a responsabilidade pela proteção do patrimônio cultural entre os entes federados, determinando o dever de proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos, assim como de impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico ou cultural. A competência para legislar sobre o tema também foi expressamente prevista no texto constitucional, cabendo à União as normas gerais, aos Estados as suplementares e aos Municípios as normas de interesse local.

A partir da análise sistemática dos dispositivos constitucionais que tratam do tema cultura, Cunha Filho (2004) elenca o que seriam os princípios constitucionais culturais: princípio do pluralismo cultural; princípio da participação popular na concepção e gestão de políticas culturais; princípio da atuação do Estado no setor cultural

como suporte logístico; princípio do respeito à memória coletiva; e princípio da universalidade. Funcionando como diretrizes para a atuação estatal, esses princípios devem ser observados tanto pelo legislador na criação da norma, quanto pelo aplicador do Direito, sempre que o tema for cultura.

Ainda segundo o autor, o princípio do pluralismo cultural direciona a atuação estatal no sentido de não privilegiar quaisquer das manifestações da cultura brasileira, pois todas têm a mesma hierarquia e *status* de dignidade perante o Estado (CUNHA FILHO, 2004). Assim, quando a Constituição Federal afirma, em seu art. 215, que o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a difusão das manifestações culturais, essa atuação estatal deve ser direcionada de forma equânime, garantindo a diversidade das expressões culturais, nos termos do inciso V, §3º do referido art. 215, bem como do inciso I, §1º do art. 216-A:

O multiculturalismo permeia todos os dispositivos constitucionais dedicados à proteção da cultura. Está presente na obrigação do Estado de proteger as manifestações culturais dos diferentes grupos sociais e étnicos, incluindo indígenas e afro-brasileiros, que formam a sociedade brasileira, e de fixar datas representativas para todos esses grupos. Vislumbra-se a orientação pluralista e multicultural do texto constitucional no conceito de patrimônio cultural, que consagra a ideia de que esse abrange bens culturais referenciadores dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, e no tombamento constitucional dos documentos e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos. É a valorização da rica sociodiversidade brasileira e o reconhecimento do papel das expressões culturais de diferentes grupos sociais na formação da identidade cultural brasileira (SANTILLI, 2005).

Ao contrário do que ocorre na indústria cultural, que direciona o capital para aquilo que é mais rentável dentro da lógica mercantil, o Estado parece ser direcionado a destinar seus recursos às manifestações culturais independentemente de serem ou não rentáveis na sociedade de consumo, pois o fundamento de sua atuação não é o lucro, mas a garantia da diversidade e do pluralismo cultural, conforme as diretrizes dos princípios constitucionais culturais.

Alguns exemplos podem ser analisados nessa atuação institucional. O ofício das panelleiras de goiabeiras<sup>9</sup> ou mesmo a arte Kusiwa dos povos indígenas Wajãpi<sup>10</sup> são mostras de modos-de-fazer ou práticas sociais que não têm espaço na indústria cultural. Mas isso não retira o valor intrínseco dessas manifestações da cultura brasileira; e, justamente por isso, há o dever estatal de salvaguardá-las, como já feito por meio do *registro* dessas expressões.

<sup>9</sup> Segundo o IPHAN (2015), o saber envolvido na fabricação artesanal de painéis de barro foi registrado como Patrimônio Imaterial no Livro dos Saberes em 2002. Tal processo de produção ocorre no bairro Goiabeiras Velha, em Vitória, capital do Espírito Santo, empregando técnicas tradicionais e matérias-primas naturais. A panela de barro, fruto de um conjunto de saberes, constitui o suporte indispensável para o preparo da típica moqueca capixaba.

<sup>10</sup> Segundo o IPHAN (2015), a Arte Kusiwa pode ser compreendida como um sistema de representação gráfica próprio dos povos indígenas Wajãpi, que vivem no Amapá. Esse sistema sintetiza o modo particular desses povos de conhecer, conceber e agir sobre o universo. Foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2002 e, no ano seguinte, foi declarada patrimônio cultural imaterial da humanidade pela UNESCO.

O direcionamento de recursos públicos escassos, como os destinados à cultura, para produtos da indústria cultural (já amplamente fomentada pelo mercado), retira daqueles que não têm espaço nas grandes mídias a oportunidade de difundir – e até mesmo de manter – suas manifestações culturais. Ademais, a má distribuição dos recursos fiscais destinados à cultura acaba por hierarquizá-la, possibilitando que determinadas manifestações sejam duplamente fomentadas (pelo mercado e pelo Estado), enquanto outras permanecem à míngua, disputando o irrisório orçamento destinado à pasta.

A lei Rouanet – que, como explicado, estabeleceu um mecanismo de incentivo a projetos culturais por meio da renúncia fiscal – é um exemplo dessa desigualdade de distribuição dos recursos públicos. O incentivo por meio dessa renúncia (mecenato) pode se dar com fundamento tanto no art. 18 quanto no art. 26 da referida norma, com características e requisitos distintos. Estando o projeto enquadrado em um dos segmentos culturais estabelecidos no §3º do art. 18 da lei, o incentivador pode descontar todo valor aplicado do imposto devido. Já para as manifestações culturais que não se enquadram no rol exaustivo do art. 18, o incentivo dar-se-á conforme o art. 26.

As pessoas físicas ou jurídicas que apoiarem projetos culturais com fundamento neste vigésimo sexto artigo podem deduzir do imposto de renda parte do valor investido, que, no caso de pessoas físicas, será oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios e, se jurídicas, tributadas com base no lucro real, quarenta por cento das doações e trinta por cento dos patrocínios. Mas somente o apoio financeiro aos projetos previamente aprovados pelo órgão responsável, que é o Ministério da Cultura, é que pode gerar a dedução no imposto a ser arrecado.

Outro exemplo é o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, do qual o mecanismo de incentivo a projetos culturais faz parte. Ele tem por objetivos, dentre outros: o livre acesso às fontes da cultura; o pleno exercício dos direitos culturais; a promoção e estímulo da regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais; o apoio, valorização e difusão do conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores; a promoção das expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional; a salvaguarda da sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira (BRASIL, 2016b). Não obstante, a prática evidencia que o mecanismo se distancia de tais objetivos, recebendo críticas pela forma de distribuição dos recursos.

Vários são os projetos aprovados pelo Ministério da Cultura que causam polêmica acerca da real necessidade de apoio estatal, trazendo à discussão a desigualdade na distribuição desses recursos. Em 2011, a cantora Maria Bethânia, uma das mais consagradas da música popular brasileira, aprovou um projeto de R\$ 1.300.000,00 (um milhão e trezentos mil reais) para a criação de um blog de poesia. Já em 2013, a cantora Cláudia

Leitte obteve aprovação para captar o valor de R\$ 5.883.100,00 (cinco milhões, oitocentos e oitenta e três mil e cem reais) para a realização de sua turnê<sup>11</sup>. A cantora é um dos principais nomes do axé *music*; recebendo cachês de até R\$ 700.000,00 (setecentos mil reais) por apresentação<sup>12</sup>.

Em 2014, por exemplo, o Ministério da Cultura aprovou projeto de R\$ 4.143.325,00 (quatro milhões, cento e quarenta e três mil, trezentos e vinte e cinco reais) para o cantor Luan Santana<sup>13</sup>. Em 2013, este mesmo cantor foi o quinto que mais faturou no Brasil na categoria sertanejo, cobrando cerca de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) por show, com uma média de 15 a 20 apresentações por mês<sup>14</sup>.

Dentre os diversos projetos aprovados para captação de recursos via lei Rouanet, o festival Rock in Rio destaca-se por ter gerado uma representação do Ministério Público junto ao Tribunal de Contas da União – TCU<sup>15</sup>, o qual alegou irregularidades no apoio concedido ao evento, no valor de R\$ 12.300.000,00 (doze milhões e trezentos mil reais). As irregularidades apontadas pelo *parquet* foram as seguintes: servidores do MinC, responsáveis pela análise e aprovação do projeto, receberam ingressos para o evento; a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos concedeu R\$ 2.200.000,00 (dois milhões e duzentos mil reais) em apoio ao festival; a autorização para captação em desacordo com pareceres técnicos, que alertaram para o objetivo maior da lei Rouanet, que seria incentivar projetos com maior dificuldade para obtenção de financiamentos; a ampliação, pelo MinC, do rol taxativo de categorias previstas no art. 18<sup>16</sup> da referida norma; não exigência de contrapartida (BRASIL, 2016c).

Quanto ao incentivo, mediante renúncia fiscal, a eventos com grande capacidade lucrativa, a Unidade técnica<sup>17</sup> responsável pela análise prévia da representação entendeu que "em relação a projetos culturais específicos, o que afronta o senso de justiça e de equidade, mais do que a obtenção de lucro por particulares (que é uma das regras do negócio), é o porte dos eventos e das empresas patrocinadas". Ainda segundo a referida Unidade Técnica, o caso em deslinde trata de repasse de dinheiro público "para agentes que efetivamente não

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/02/22/claudia-leitte-tera-r-58-mi-da-lei-rouanet-rita-lee-e-detonautas-tambem-estao-na-lista.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://extra.globo.com/famosos/claudia-leitte-cobra-cache-de-700-mil-para-cantar-na-noite-de-reveillon-em-salvador-15003845.html>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://pragmatismo.jusbrasil.com.br/noticias/134462201/luan-santana-recebe-incentivo-de-r-4-milhoes-via-lei-rouanet>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://fmhits.com.br/os-10-cantores-sertanejos-que-mais-lucraram-em-2013-2/>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

<sup>15</sup> TC 034.369/2011-2.

<sup>16</sup> O §3º do art. 18 estabelece que as doações e patrocínios na produção cultural (mecenato) atenderão exclusivamente os seguintes setores: artes cênicas; livros de valor artístico, literário ou humanístico; música erudita ou instrumental; exposições de artes visuais; doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; preservação do patrimônio cultural material e imaterial; construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes.

precisariam de tal apoio, ou que estão no extremo superior das faixas de concentração de renda, sem que se garanta, em cada caso, como efetivamente serão atendidas as diretrizes do Plano Nacional de Cultura e as finalidades do Pronac". Não obstante, a Unidade Técnica entendeu que não caberia ao TCU manifestar-se sobre a legitimidade de tal apoio, pois isso seria adentrar na competência do Poder Executivo (BRASIL, 2016c).

Apesar desse posicionamento, o ministro-relator do processo Augusto Sherman Cavalcanti divergiu da Unidade Técnica e firmou entendimento no sentido de cabe sim ao TCU analisar a legitimidade dos atos do Poder Executivo, perscrutando a existência ou não de interesse público na atividade estatal, pois toda atuação administrativa vincula-se a esse princípio. Segundo o relator (BRASIL, 2016c), toda atividade de fomento estatal deve seguir a diretriz do binômio capacidade/necessidade. Assim, é necessário questionar se o projeto em análise tem condições de se promover de forma autônoma, dentro do mercado, e se há necessidade do Estado intervir para garantir a existência e/ou continuidade dessa atividade.

A concessão de potenciais recursos públicos, que seriam destinados aos cofres do Estado por meio do recolhimento de impostos, a projetos com alto potencial lucrativo fere o interesse público por privilegiar setores que não necessitam da intervenção estatal para existir, indo de encontro à isonomia e preterindo aqueles que realmente necessitam da atuação do Estado para dar continuidade às suas manifestações culturais.

Acatando o voto do ministro-relator, o Plenário do TCU proferiu acórdão no caso julgando-o parcialmente procedente, determinado, dentre outros, que fossem observadas as finalidades do PRONAC, previstas no art. 1º da lei Rounet, quando da autorização para captação, além de determinar que o MinC se abstenha de "autorizar a captação de recursos a projetos que apresentem forte potencial lucrativo, bem como capacidade de atrair suficientes investimentos privados independentemente dos incentivos fiscais daquela Lei" (BRASIL, 2016c).

A decisão do TCU vai ao encontro do entendimento aqui apresentado, pois veda a atuação do Estado no incentivo a projetos culturais com alto potencial lucrativo. Os valores destinados a projetos já amplamente fomentados pelo mercado vai de encontro aos objetivos legais previstos para o PRONAC, assim como aos princípios constitucionais culturais, que direcionam a atuação estatal para a garantia das diversas manifestações culturais com foco no pluralismo cultural. Não é a qualidade técnica dos projetos aprovados que está sendo aqui discutida, mas sim o direcionamento de recursos, que seriam destinados ao Estado na forma de imposto, para manifestações que já são fomentadas pelo mercado, em detrimento de manifestações culturais que, não obstante suas referências à identidade, à ação ou à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, não têm espaço na indústria cultural.

O que ocorre é que a Lei nº 8.313/91, da maneira como está estruturada, afirma uma

<sup>17</sup> O parecer da Unidade Técnica é um dos componentes essenciais das decisões emanadas no Tribunal de Contas da União, nos termos do art. 1º, §3º, I da lei nº 8.443/92.

superioridade da lógica do mercado na organização da produção de bens culturais. Há uma naturalização das relações econômicas, aceitas como princípios universais e incontestáveis. Isto é, “a particularidade intrínseca ao ato da produção cultural não se esquivou da universalidade abstrata das leis de mercado no trânsito do último decênio” (ARRUDA, 2003, p. 191). A lógica do mercado se afirma como superior e o Estado relega ao mercado a decisão do que patrocinar, ou seja, do que é legítimo de receber financiamento, e este financiamento pode parecer oriundo da iniciativa privada, mas como comprovam os números da Tabela 1, este recurso é majoritariamente público (BELÉM; DONADONE, 2013, p. 57).

Segundo Bauman (2013), ao submeter as atividades culturais à lógica do mercado, estas passam a se justificar a partir de seu valor comercial, acatando as condições de ingresso no mercado que são impostas a qualquer bem de consumo. A transformação dos bens culturais em bens de consumo deturpa a própria razão de ser da cultura, transformada de estimulante em tranquilizante, de arsenal de uma revolução para conservadora do *status quo*. É a submissão da cultura ao mercado.

Para Dworkin (2001), o que deve ser fomentado pelo Estado não é definido pelo valor intrínseco de determinada manifestação cultural, mas sim pela busca da riqueza da estrutura cultural. A riqueza da estrutura cultural de uma sociedade consiste na variedade de possibilidades ou oportunidades de valor disponíveis para os indivíduos. Assim, caberia ao Estado, por meio do fomento, garantir que a comunidade tenha a mais variada possibilidade de escolha entre as diversas formas de cultura, pois isso garantiria que cada uma das diferentes formas de vida pudessem ser viabilizadas. Para o autor, portanto, uma estrutura cultural mais rica é preferível a uma mais pobre, independentemente das ideias individuais do que é bom (SILVEIRA, 1995).

Como o Estado somente tem legitimidade para fomentar a riqueza da estrutura cultural, essa intervenção deve objetivar garantir a diversidade e a novidade de forma geral, ao invés de apoiar determinadas manifestações específicas que o Estado considere melhores. Para atingir esses resultados, o Estado deve, portanto: incentivar as doações privadas às instituições culturais, independentemente da destinação específica do recurso; reorientar o apoio privado de forma a estimular a diversidade e o caráter inovador da cultura; contribuir no financiamento das atividades que não conseguem subsistir unicamente com o apoio privado (SILVEIRA, 1995). Assim é porque a atuação estatal não deve ser justificada pelo fato de uma atividade ser mais digna que outra, mas sim porque o fomento vai enriquecer a estrutura cultural da sociedade.

Ademais, cabe ressaltar uma das diretrizes essenciais no tratamento jurídico da cultura no Brasil, que é a sua democratização, visto que o Art. 215 é claro ao afirmar que o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional. Garantir acesso de todos à cultura guarda estreita relação com o caráter de Estado Democrático de Direito que possui o Brasil, conforme sedimentado logo no art. 1º da Constituição Federal. A democracia cultural pressupõe a existência de vários públicos com suas necessidades, aspirações e modos particulares de consumo e fruição. Nessa perspectiva, a visão unidirecional é abandonada em prol da diversidade cultural, tanto no fazer quanto na recepção deste fazer (BOTELHO, 2015).



Na indústria cultural, o que há é uma falsa sensação de democratização da cultura. Democracia cultural significa o direito de todos terem acesso e fruição às obras culturais, à informação e formação culturais e à produção cultural. O que a indústria cultural faz, no entanto, é exatamente o oposto disso, pois determinadas obras somente serão acessíveis para um pequeno grupo de pessoas que têm poder aquisitivo para adquiri-la, tornando evidente a divisão social entre elite culta e massa inculta (CHAUÍ, 2000).

Ainda segundo a autora, a indústria cultural cria a ilusão no consumidor de que este tem liberdade de escolha, podendo escolher entre todos os bens culturais disponíveis. Não obstante, o fato é que as empresas de divulgação cultural já selecionam previamente o que cada grupo social pode e deve ouvir, ver ou ler, moldando os gostos e preferências. Ademais, os bens culturais que exijam trabalho da sensibilidade, da imaginação, da inteligência, da reflexão e da crítica do indivíduo não têm interesse, pois não lucram como os bens culturais mais assimiláveis.

Ora, o que faz a mídia? Promete e oferece gratificação instantânea. Como o consegue? Criando em nós os desejos e oferecendo produtos (publicidade e programação) para satisfazê-los. O ouvinte que gira o *dial* do aparelho de rádio continuamente e o telespectador que muda continuamente de canal o fazem porque sabem que, em algum lugar, seu desejo será imediatamente satisfeito. Além disso, como a programação se dirige ao que já sabemos e já gostamos, e como toma a cultura como forma de lazer e entretenimento, a mídia satisfaz imediatamente nossos desejos porque não exige de nós atenção, pensamento, reflexão, crítica, perturbação de nossa sensibilidade e de nossa fantasia. Em suma, não nos pede o que as obras de arte e de pensamento nos pedem: trabalho sensorial e mental para compreendê-las, amá-las, criticá-las, superá-las. A Cultura nos satisfaz, se tivermos paciência para compreendê-la e decifrá-la. Exige maturidade. A mídia nos satisfaz porque nada nos pede, senão que permaneçamos para sempre infantis (CHAUÍ, 2000, p. 3).

Desta feita, a garantia do acesso às fontes da cultura nacional não deve ser compreendida a partir da lógica de mercado utilizada pela indústria cultural, vez que esta não visa a emancipação do homem nem a sua liberdade de escolha. A democratização da cultura buscada pela Constituição Federal está intrinsecamente relacionada ao dever estatal de garantir que todos tenham acesso às diversas expressões da cultura nacional, sem privilegiar quaisquer delas, garantindo, ainda, a liberdade individual de optar por fruir ou não essas manifestações.

## CONCLUSÃO

A indústria cultural, ao conceber os bens culturais como mercadorias, desconsidera o seu valor intrínseco de componente essencial na construção da identidade de um povo, observando unicamente a lógica de mercado. Esta, por sua vez, exclui aquilo que não vende em prol do que é facilmente assimilável pelo público, visando a maximização dos lucros. Dentro dessa perspectiva, manifestações culturais locais ou que não tenham atrativos comerciais ficam de fora desse mercado cultural, dificilmente conseguindo espaço nas grandes mídias.

Os parâmetros constitucionais que direcionam a atuação estatal no âmbito da cultura, tais como o pluralismo, a diversidade cultural, a democratização dos bens culturais e a garantia de proteção às diversas

manifestações culturais brasileiras, fundamentam uma postura ativa do Estado no fomento e na difusão da cultura nacional, regional e local. A destinação de recursos públicos para bens já fomentados pela indústria cultural apenas reforça esse poderoso mecanismo em detrimento das diversas outras manifestações culturais que não encontram espaço nesse mercado.

À luz desses parâmetros, portanto, é possível concluir que o Estado brasileiro não deve fundamentar sua atuação na lógica de mercado utilizada pela indústria cultural, tratando os bens culturais como meras mercadorias, pois a cultura, em âmbito constitucional e nos documentos internacionais, constitui parte essencial na construção da dignidade humana, contribuindo para a formação humana em todos os aspectos. O papel do Estado é garantir o pluralismo e a diversidade cultural, fomentando e difundindo, na medida dos recursos disponíveis e da necessidade apresentada, as mais diversas manifestações da cultura brasileira, possibilitando a coexistência das diferenças.

## CULTURAL RIGHTS, PROMOTION OF CULTURE AND CULTURAL INDUSTRY, IN BRAZILIAN CONSTITUTIONAL SYSTEM

### Abstract

This article aims to analyze the juridical relation between cultural industry and the State's duty to promote culture, from the perspective of cultural rights, which are fundamental human rights safeguarded by the Brazilian Constitution and also by several international documents. In this perspective, we seek to understand the concept of cultural industry, analyzing its main features so, after, we can investigate how State's funding mechanisms to culture are related to this kind of economical concept (cultural industry) and what are the consequences of this association. By using qualitative, exploratory and descriptive research methodology, we identified the international, constitutional and legal guidelines among State's role in promoting culture, trying to understand, then, whether current funding mechanisms are, in fact, working according to such parameters, or not. In this study, it was observed that the Government should not direct its actions to encourage culture from the perspective of cultural industry, which is necessarily exclusionary. Rather, it is understood that the Constitution and other pertinent juridical rules direct the State's action to ensure the production, promotion and distribution of cultural goods from the perspective of cultural constitutional principles, ensuring cultural diversity, and, thus, democratizing access and continuity of cultural expressions that have no place in the cultural industry.

**Keywords:** Culture Industry; Cultural Rights; Promotion of culture; Culture pluralism; Democratizing of culture.

### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.  
\_\_\_\_\_. **Textos Escolhidos**. Tradução de Zeljko Loparic. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

- ARANTES, Paulo Eduardo. Max Horkheimer, & Theodor W. Adorno Vida e Obra. *In*: HORKHEIMER, M.;
- ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Tradução Mauro Barbosa de Almeida. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ASSOUN, Paul-Laurent. **A Escola de Frankfurt**. Tradução de Helena Cardoso. São Paulo: Ática, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BELÉM, Marcela Purini; DONADONE, Julio César. A Lei Rouanet e a construção do mercado de patrocínios culturais. **Norus**, Pelotas, v. 1, nº 1, jan-jun, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/NORUS/article/view/2761/2479>>. Acesso em: 26 nov. 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade. *In*: ADORNO, Theodor et al. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo, Paz e Terra, 2000.
- BORGES, Juliano. A Dialética do Esclarecimento, de Theodor Adorno e Max Horkheimer. **Revista Estudos Políticos**, Rio de Janeiro, nº 2, p. 103-106, 2011/01. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/wp-content/uploads/2011/04/2p103-106.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- BOTELHO, Isaura. **Democratização cultural**. Desdobramentos de uma ideia. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=66>>. Acesso em: 20 de junho de 2015.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa (1988)**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm)>. Acesso em: 06 ago. 2016a.
- \_\_\_\_\_. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm)>. Acesso em: 06 ago. 2016b.
- \_\_\_\_\_. Tribunal de Contas da União. **Representação TC 034.369/2011-2**. Ministério Público e Secretaria Executiva do Ministério da Cultura. Relator: Ministro Augusto Sherman Cavalcanti. Brasília, 03 de fevereiro de 2016c.
- CARNAÚBA, Maria Érbia Cássia. Sobre a distinção entre Teoria Tradicional e Teoria Crítica em Max Horkheimer. **Knesis**, Marília, v. II, nº 03, p. 195-204, abr. 2010. Disponível: <[http://www.marilia.unesp.br/Home/Eletronistagmografias/Knesis/14\\_MariaErbiaCassiaCarnaubapdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Eletronistagmografias/Knesis/14_MariaErbiaCassiaCarnaubapdf)>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COSTA, Alda Cristina Silva *et al.* Indústria Cultural: revisando Adorno e Horkheimer. **Movendo ideias**, Belém, v. 8, nº 13, p. 13-22, jun. 2003.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988: A representação de interesses e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura**. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

DWORKIN, Ronald. **Uma questão de princípio**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FACINA, Adriana. Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega. *In: Colóquio internacional Marx Engels*, 5., 2007, Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2007. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana\\_Facina.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana_Facina.pdf)>. Acesso em: 30 nov. 2015.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de Eduardo Jardim e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Resistir às sereias. **Dossiê Cult**. Escola de Frankfurt: uma introdução às obras de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse. São Paulo, p. 16-18, 2008.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica. *In: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção os pensadores, v. 48).

IPHAN. **Publicações**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=22&busca=>>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

MELO, Rúrion. Teoria Crítica e os sentidos da emancipação. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, nº 62, p. 249-262, maio/ago. 2011.

NOBRE, Marcos. **A Teoria Crítica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

OEA. **Carta da Organização dos Estados Americanos**. Disponível em: <[http://www.oas.org/dil/port/tratados\\_A-41\\_Carta\\_da\\_Organiza%C3%A7%C3%A3o\\_dos\\_Estados\\_Americanos.htm](http://www.oas.org/dil/port/tratados_A-41_Carta_da_Organiza%C3%A7%C3%A3o_dos_Estados_Americanos.htm)>. Acesso em: 30 nov. 2015a.  
\_\_\_\_\_. **Convenção Americana de direitos humanos**. Disponível em: <<http://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/instrumentos/sanjose.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2015b.  
\_\_\_\_\_. **Declaração Americana dos Direitos e Deveres do Homem**. Disponível em: <[https://www.cidh.oas.org/basicos/portugues/b.Declaracao\\_Americana.htm](https://www.cidh.oas.org/basicos/portugues/b.Declaracao_Americana.htm)>. Acesso em: 30 nov. 2015c.

OFREDI, Julio Cesar Figueiredo. **Uma proposta de democracia segundo Habermas**: uma contribuição para concepção e análise do Direito. 2007. 96 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica – PUC/RIO, Rio de Janeiro, 2007.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Disponível em: <[http://www.onubrasil.org.br/documentos\\_direitoshumanos.php](http://www.onubrasil.org.br/documentos_direitoshumanos.php)>. Acesso em: 26 nov. 2015a.  
\_\_\_\_\_. **Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais**. Disponível em: <[http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis\\_intern/pacto\\_dir\\_economicos.htm](http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/pacto_dir_economicos.htm)>. Acesso em: 01 nov. 2015b.

REIS, Sandra. **Elementos de uma filosofia da educação musical em Theodor W. Adorno**. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 1996.

SANTILLI, Juliana. **Socioambientalismo e novos direitos: proteção jurídica à diversidade biológica e cultural**. São Paulo: Periópolis, 2005.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

SARLET, Ingo Wolfgang. **A eficácia dos direitos fundamentais: uma teoria geral dos direitos fundamentais na perspectiva constitucional**. 10 ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2009.

SILVA, José Afonso da. **Ordenação Constitucional da Cultura**. São Paulo: Malheiros, 2001.

SILVEIRA, Pablo da. Pode um liberal apoiar a subvenção à arte? **Lua nova**, São Paulo, nº 36, p. 159-180, 1995. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_pdf&pid=S0102-64451995000200010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0102-64451995000200010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 05 dez. 2015.

SOARES, Inês Virginia Prado. **Direito ao (do) patrimônio cultural brasileiro**. Belo Horizonte: Fórum, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A literatura medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro, Jussara Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

*Trabalho enviado em 11 de setembro de 2016*

*Aceito em 05 de março de 2017.*