

## O PAPEL DA BIENAL COMO SUBSTITUTA DE UMA POLÍTICA PÚBLICA EM ARTES VISUAIS NO BRASIL

Verena Carla Pereira<sup>1</sup>  
José Eduardo Ribeiro de Paiva<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é discutir como a Bienal de São Paulo se apropriou da função de política cultural para as artes visuais. Com a ausência de políticas públicas concretas para o setor, no Brasil, a Bienal, em alguns momentos, supriu os déficits enfrentados pela área artística, que utilizou a mostra como ferramenta para veiculação de seu trabalho dentro do Brasil e no exterior. Em um primeiro momento, apresentamos uma breve historiografia das políticas públicas no Brasil, com o objetivo de sustentar nossa hipótese de que não houve a criação sistemática de política pública voltada para o setor das artes visuais. Em seguida, desenvolvemos o pensamento de que a Bienal assumiu o papel de promotora de uma política cultural para o setor.

**PALAVRAS-CHAVE:** políticas públicas; Bienal de São Paulo; artes visuais.

### Introdução

A fonte para a realização deste artigo está na pesquisa de Doutorado sobre a gestão cultural da Bienal de São Paulo. O projeto, que está em desenvolvimento e tem apoio da FAPESP, pretende discutir os diversos tremores na estrutura da mostra, que na maioria das vezes estiveram ligados à sua questão organizacional. A presença da Bienal como ferramenta de política cultural das artes visuais também se insere nas questões a serem discutidas durante a pesquisa.

A contextualização de uma política cultural esbarra primeiramente na questão da definição de cultura. “Falemos (...) da dimensão antropológica da cultura, que é a dimensão mais abrangente. Nela a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, onde estes elaboram seus modos de pensar e sentir, seus valores, e encontram um espaço para a construção e manejo de suas identidades e de suas diferenças” (BOTELHO, 2006: 48). A partir desta definição de cultura derivamos o conceito de política cultural, sobre o qual Marta Porto afirma:

---

<sup>1</sup>Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. E-mail: [vcarlap@gmail.com](mailto:vcarlap@gmail.com)

<sup>2</sup>Orientador do trabalho. Professor do curso de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. E-mail: [eduardopaivacampinas@gmail.com](mailto:eduardopaivacampinas@gmail.com)

Quando falamos de política cultural estamos essencialmente afirmando as possibilidades de garantir que as nossas singularidades de pensar, produzir e se manifestar artisticamente, intelectualmente, economicamente e espiritualmente sejam relevantes para o espaço público e o desenvolvimento integral de nossa sociedade. Nesse sentido o espaço político da cultura é o espaço do reconhecimento da importância dessas expressões do ser individual e coletivo singular, de sua memória, de suas várias maneiras de sonhar e se manifestar. (PORTO, 2006: 64)

Lia Calabre, em seu artigo “Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas”, recorre à definição de Eduardo Nivón Bolán, para quem “a política cultural como uma ação global e organizada é algo que surge no período pós-guerra, por volta da década de 1950. Até então, o que se verificava eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados. A institucionalização da política cultural é uma característica dos tempos atuais.” (CALABRE, 2007: 1)

### **Uma breve (e pouco eficiente) história das políticas públicas para cultura no Brasil**

Ao revermos a historiografia das políticas públicas para cultura no Brasil, percebemos que, de forma geral, elas foram pouco significativas e são posicionadas no contexto dos planos governamentais sempre como medidas de baixa prioridade. Os setores administrativos da cultura, na União, geralmente trabalham com baixos orçamentos e não possuem diretrizes claras sobre os limites de intervenção do Estado no setor cultural. Soma-se a isso a ausência de um plano sistemático para a atuação do governo, que apoia sua ação em pequenos atos independentes, demonstrando frequentemente posições antagônicas ou muito conservadoras sobre o desenvolvimento cultural.

A historiografia das políticas públicas para cultura no Brasil pode ser demarcada em três períodos: o período do Estado Novo (1937-1945); o período ditatorial (1964-1985) e o período da redemocratização (a partir dos anos 90).

Durante o período da Colônia e do Império, a cultura pouco se desenvolveu no país. No Brasil colonial, com a vinda de D. João VI, foram criadas instituições culturais como a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes. Houve também a nomeação de artistas e literatos como agentes reais para retratar o Novo Mundo à Europa. Com a instituição do Império, a atuação cultural permanece nos moldes do período colonial, aprofundando-se, porém, o exame de uma simbologia nacional. Proclamada a República, a concentração de forças no estabelecimento de uma nova forma de governo deixa pouco espaço para inovações

no âmbito cultural. As poucas ações que surgem partem da esfera social, como a realização da Semana de Arte Moderna de 1922.

Somente nos anos 30, com o Estado Novo, é criada uma parte considerável da legislação cultural atuante até os dias de hoje, principalmente no que tange ao patrimônio cultural. A concepção totalitária do período buscava disciplinar todos os campos de relevo social, entre eles, a cultura. Assim, a cultura assume papel importante na construção da estratégia de Estado e seu investimento é focado no plano simbólico/ideológico, com o objetivo de legitimar o projeto nacional do regime. A Constituição de 1934 estabeleceu como atribuição comum – à União, aos estados e aos municípios – “favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual”. Pela primeira vez, a palavra “cultura” é incorporada ao texto constitucional.

Ainda no período Vargas, foi criada uma série de instituições voltadas para a arte e a cultura, que davam ao Estado centralizador ferramentas para uma política integrada ao progresso social. Entre as instituições criadas estão: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; diversos institutos nacionais para as artes; alguns museus públicos e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que marca o posicionamento do Estado como fomentador do setor cultural. Surge também a proposta de criação do Instituto Brasileiro de Cultura, o primeiro modelo de sistema integrado na área cultural.

No período da Ditadura Militar, as políticas públicas de cultura assumem um novo diagrama, esvaziando a participação popular e reprimindo as iniciativas de teor crítico. “Apesar disso, ou por isso, muitas formas e atos de resistência se estruturam e questionam o regime: partidos políticos, grupos armados e, no âmbito da cultura, os Centros Populares de Cultura.” (CARVALHO, GAMEIRO, GOULART, 2008: 4). Surge uma série de iniciativas que culminariam, anos mais tarde, na criação do Ministério da Cultura, em 1985, como a criação do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação (MEC), que centralizaria os assuntos culturais e artísticos, gerando um novo posicionamento do setor no conjunto das políticas da União. Em 1981, tal Departamento é transformado na Secretaria da Cultura da Presidência da República. Durante a gestão de Ney Braga (governo Geisel), novas instituições foram criadas para atender às necessidades do regime, principalmente a de

melhorar a imagem do governo. A formalização de uma série de instituições como a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) refletiu em um novo desenho institucional. A gestão “também implantou o primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural, a chamada Política Nacional de Cultura. (...) foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural” (MICELI, 1984: 57).

Dentre as políticas públicas para o setor cultural, desenvolvidas nos últimos anos, cabe destaque à Fundação Nacional da Arte (FUNARTE), primeiro órgão que tinha em seu bojo uma preocupação específica com o setor das artes visuais. A FUNARTE foi criada para acolher três linhas institucionais, duas delas para atender às demandas dos músicos eruditos e artísticas plásticas, e a terceira às atividades que já vinham sendo desenvolvidas pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Criada em um período de abertura política, a Fundação, que contava com o apoio de figuras importantes da coalizão dirigente, tinha como foco principal reerguer os setores da música erudita e das artes plásticas que atravessavam grave crise no período.

O processo de abertura política tem seu ponto alto na elaboração daquela que seria conhecida como a Constituição Cidadã. A Constituição Federal, criada em 1988, ampliava a participação direta da sociedade, garantindo o direito de opinião nas decisões governamentais e de interferência nas questões orçamentárias. “Um novo arcabouço legal obrigou a repartição das receitas entre governo federal, estados e municípios o que gerou um aumento dos investimentos culturais e criou mecanismos para concretizar as transferências constitucionais de recursos e garantir a autonomia política e fiscal das administrações estaduais e municipais.” (CARVALHO, GAMEIRO, GOULART, 2008: 5).

A pauta cultural surge mais forte na agenda do Estado. A Constituição de 1988 amplia as noções de cultura, abandonando a estreita vinculação com o patrimônio cultural, em uma visão atrelada exclusivamente ao passado. As políticas públicas passam por uma reorientação democrática e conceitual. Em meados da década de 80, foi criado o Ministério da Cultura, que passa por constantes rearranjos e mudanças institucionais, como sua própria extinção pelo governo Collor e recriação no governo Itamar Franco.

Em 1986, é promulgada a primeira lei federal de incentivo fiscal à cultura, a Lei Sarney, marco na relação do Estado com o setor artístico. “A nova lei, que buscava atrair investimentos privados para o financiamento da cultura mediante isenção fiscal, abre as decisões sobre a cultura ao mercado. Esta foi a forma escolhida para atender à crescente pressão da sociedade para um maior suporte estatal à cultura: estimular a relação entre produtores e artistas com empresários que, claro, fortaleceu a concepção liberal da gestão de cultura ao deixar a condução das ações a cargo do mercado.” (CARVALHO, GAMEIRO, GOULART, 2008: 5). O setor cultural adota um novo paradigma definido pelo capital econômico, que assume o poder de decisão sobre quais são as prioridades de produção, quais eventos e manifestações merecem recursos.

Assim como o Ministério da Cultura, as leis de incentivo também sofrem com as reviravoltas da crise governamental. O então presidente Fernando Collor extingue a maior parte das instituições e mecanismos ligados à cultura, argumentando a necessidade de contenção dos gastos públicos. Entre as medidas está a desativação da Lei Sarney.

Com a saída de Collor do governo, aos poucos a estrutura cultural volta a ser organizada. A reelaboração da Lei Sarney culmina na criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), instituído pela Lei Rouanet, um dos mecanismos mais próximos de uma sistematização da área cultural. Além da Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, surge com o objetivo de criar condições para a retomada da produção cinematográfica nacional.

A criação de leis de incentivo focadas na área cultural ainda não foi o suficiente para a formação de uma sistemática efetiva de organização e gestão cultural. A Lei Rouanet não conseguiu implementar um sistema complexo de gestão ao concentrar deliberações e desprestigiar as representações de interesse locais, interiorizando tarefas que deveriam ser cumpridas pelos municípios e estados.

Nos anos 90, o Ministério da Cultura esteve organizado quase exclusivamente para administrar os mecanismos de financiamento a projetos culturais previstos nas leis Rouanet e do Audiovisual. Entretanto, ambos os mecanismos deram um espaço cada vez maior ao mercado para a condução das ações culturais. Dessa forma, o Ministério se tornou passivo e não conseguiu criar uma política pública de caráter nacional.

Várias políticas setoriais passam a agregar a participação direta da sociedade, que assume uma importância crescente na organização do Estado, na avaliação e planejamento das políticas culturais e no julgamento de prioridades. E é com o processo de democratização do país que começamos a identificar novas modalidades de participação social e do exercício da cidadania. Os projetos culturais buscam conquistar os espaços públicos e legitimar os direitos sociais de movimentos comunitários e das periferias dos grandes centros urbanos. Diante desse quadro, torna-se cada vez mais imprescindível a criação de condições institucionais para a formulação e implantação de uma política pública de cultura para o país, e, principalmente, a realização de uma gestão cultural integrada.

### **Enquanto isso, a Bienal fazia sua parte**

A origem do projeto das Bienais de São Paulo está atrelada ao contexto cultural da cidade, de caráter provinciano, mais especificamente ligada ao grande marco histórico-cultural que foi a Semana de 22. Nesse período já começamos a vivenciar um patrocínio das artes pela sociedade privada. A mostra Modernista buscava confrontar o gosto da burguesia paulista. Entretanto, foram membros desta mesma burguesia que financiaram o evento. O papel do Estado na Semana de 22 não é muito claro. Há estudiosos que defendem a versão de que a mostra ficou totalmente à margem de qualquer interesse do governo. Entretanto, há depoimentos que confirmam que o então presidente Washington Luis autorizou o custeamento, pelo Estado, das despesas de hospedagem dos artistas cariocas em São Paulo.

No final da década de 1940, a inserção de capital privado vem acompanhada da criação de diversos museus – MASP (1947), MAM-SP (1948), MAM-RJ (1949) – e diversas instituições de caráter desenvolvimentista, como o BNDE e a Petrobras. “Boa parte dessas políticas estava ligada a projetos de desenvolvimento que visavam criar as condições de “substituição de importações”. No campo da arte, a Bienal poderia ser vista então como um processo de substituição de importação cultural” (ALAMBERT, CANHETÊ, 2004: 28).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que daria origem à Bienal, torna-se, então, a primeira instituição a gerar a movimentação das artes visuais, assumindo assim, uma política cultural para o setor. Criado, em 1948, seguindo o modelo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, tinha como principal função apresentar a arte moderna ao público. Entre os objetivos definidos para o novo museu estavam: adquirir, conservar, exibir e

transmitir à posteridade, obras de arte moderna; e incentivar o gosto artístico no campo das artes plásticas, da música, da literatura e da arte em geral. Texto publicado na Revista Fundamentos dizia:

Esse novo museu prestará “assinalados serviços à cultura moderna do País, se souber, aproveitando o apoio que lhe vem de todos os lados, colocar a ênfase de suas atividades em dois de seus aspectos que julgamos fundamentais: a) o do apoio moral e material aos nossos artistas modernos e b) o do desenvolvimento de um programa didático à altura de suas responsabilidades” (AMARAL, 1984: 238).

A nova conjuntura dos museus dava ao Estado uma posição confortável, pois cada vez mais cabia às iniciativas museológicas privadas estabelecer o intercâmbio com os movimentos culturais de outras nações. A ausência de uma política pública ativa transfere para os museus, e posteriormente para a Bienal, a função de fomentadora de uma cadeia artística, que aglutinaria os artistas, estudiosos, colecionadores, marchands, curadores, críticos, entre outros. O museu incorpora os diversos atores sociais, criando um mercado para a área museológica, ainda inexistente. Ao criar e movimentar este mercado, o museu organiza uma política cultural para as artes visuais. “Entre os atores sociais, que compõe o mercado de obras de artes plásticas, podemos destacar o desenvolvimento de um “sistema de arte”, no qual se encontram os produtores, suas escolas, suas tradições, seus intermediários culturais, seus colecionadores e – até certo ponto – sua indústria de materiais artísticos. Constitui-se assim, “sistemas” dotados de autonomia institucional, simbólica e econômica. Considere-se ainda, dentre estes atores sociais, o papel das universidades que promovem o ensino para as áreas artísticas, fomentando o crescimento de professores e estudantes de artes que por sua vez fomenta o crescimento de artistas, o que tem implicações sobre o campo da arte e sobre suas instâncias comerciais.” (ASSIS, 2001: 8).

Os equipamentos culturais assumem então um papel decisivo na movimentação de uma política cultural no Brasil. Nesse contexto, os curadores e diretores artísticos assumem a função dos governantes, e passam a gerenciar e ditar os caminhos que o sistema das artes deve seguir. Cria-se uma política privada para as artes visuais, responsável pelo agenciamento, fomento e programação do circuito artístico. Este círculo gerenciador das artes é chamado por Pierre Gaudibert como “experts-profissionais-dispondo-de-critérios-de-valor-na-arte-contemporânea”. “Na opinião do autor, expressa num livro em conjunto com Henri Cueco, *L’arène de l’Art*, a chamada “arte internacional” dependeria exclusivamente de um

grupo muito restrito de decisores: conservadores de museus, marchands, alguns colecionadores e críticos de arte, os promotores e realizadores de exposições que, inclusive, se apresentam como “criadores”. São estes os que detêm as rédeas dos negócios no campo das artes, da produção ao consumo, marketing incluído, por suposto.” (ARANTES, 2005: 7).

Criada em 1951, por Francisco Matarazzo Sobrinho, a Bienal constituiu um núcleo estimulante de intercâmbio de experiências e valorização do trabalho artístico. A partir desse período, verificamos também uma profissionalização das artes visuais, possibilitando que muitos artistas vivessem exclusivamente de tal atividade. A Bienal gerou uma profunda transformação no meio artístico, impulsionou a criação de galerias comerciais e a multiplicação dos leilões. A mostra supria parte do grande déficit criado pela insuficiência de circuitos apropriados para a difusão cultural. “Bienais e museus, a intensificação do intercâmbio e a organização do ensino de artes plásticas que veio na esteira dessas iniciativas, a autonomização do ensino de arquitetura em relação às faculdades de engenharia (todo ele, aliás, comprometido com o modernismo de Le Corbusier), são eventos que deram suporte e continuidade à renovação do gosto e, acionaram a diferenciação interna do meio das artes plásticas.” (MICELI, 1984: 182).

À medida que a Bienal dava maior visibilidade para os artistas que de lá saíam premiados, estes conseguiam maior penetração no circuito artístico, expondo em galerias e despertando o interesse dos marchands que promoviam a venda de seus trabalhos nos leilões. Em outras palavras, as Bienais de São Paulo, mesmo sem comercializar as obras expostas, projetavam os artistas para o mercado. Assim, a mostra assumia a função de sistema legitimador da arte brasileira, consagrando o artista no campo das artes plásticas. É importante pontuarmos que a circulação de informação sobre a arte brasileira em território nacional não está diretamente atrelada à sua inserção – ainda incipiente – no cenário internacional. De forma geral, o efeito de legitimação da arte brasileira no exterior somente é percebido em nível nacional, fato que reafirma a permanente existência das hierarquias e dos centros hegemônicos internacionais para o reconhecimento da arte periférica.

A Bienal também deu continuidade ao processo, já iniciado com a criação dos museus de arte moderna, de ativação de um circuito profissional de atores sociais envolvidos com a arte. O trabalho dos monitores e funcionários burocráticos “que, em seu envolvimento em serviços e traslado de obras, de organização de catálogos, de montagem das exposições e de



vendas, de contatos com a imprensa e com artistas de todo o país, de didatização ao público visitante, passam a reunir condições mínimas de informação cultural e relacionamento social necessárias a uma carreira de marchand ou de crítico de arte.” (MICELI, 1984: 182).

Cabe ressaltar que tanto os museus quanto a Bienal, mesmo tendo o caráter privado, recebiam subvenções do governo, porém de maneira descontinuada, de forma que não podemos classificar tais investimentos como uma política de financiamento ou manutenção destas instituições culturais. Nos anos 90, a Bienal passa a usufruir das leis de incentivo para sua realização e as verbas solicitadas nos projetos apresentados ao Ministério da Cultura tornam-se cada vez maiores. Ao que parece, a Bienal está aos poucos buscando um maior apoio no governo, examinando formas de usufruir dessa política pública para cultura que vem se desenvolvendo.

## **Conclusão**

Isaura Botelho em seu artigo “A crise econômica, o financiamento da cultura e o papel do Estado e das políticas públicas em contextos de crise” pontua a urgência de uma política pública para cultura:

A resposta adequada às necessidades que o universo da cultura e das artes demandam depende da formulação de políticas públicas conseqüentes. Isso significa dizer que políticas conseqüentes não se confundem com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais. Não se confundem também com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm conseqüência exatamente por não serem pensadas de forma abrangente, envolvendo todos os elos da cadeia: criação, formação, difusão e consumo. Cada um desses elos, por sua vez, exige a formulação de políticas específicas. Além disso, uma política pública exige de seus gestores planejamento e capacidade de antecipar problemas para poder prever mecanismos para corrigir rumos ou solucioná-los. Para fechar o ciclo do planejamento deveríamos ter a previsão de mecanismos de avaliação, etapa menos cumprida e valorizada. O Estado fomentador é, portanto, aquele que vê com clareza os problemas que afetam a área cultural em todos os elos da cadeia da criação - produção, difusão, consumo. Sabe se posicionar, dividir responsabilidades com potenciais parceiros governamentais em todas as instâncias administrativas e, finalmente, conclama a sociedade a assumir sua parte. (BOTELHO, 2009: 125)

A partir da década de 90, vemos um governo preocupado em se adequar paulatinamente às conveniências do mercado, que se formou enquanto o Estado passava pelos diversos períodos de instabilidade política. A criação de uma política pública para cultura é ainda muito recente no Brasil. As poucas medidas culturais viabilizadas pelo governo

estavam, quase sempre, atreladas a motivos políticos de sustentação das ideologias do regime. Na década de 90, testemunhamos um movimento em direção ao fomento da auto-sustentação das organizações culturais, principalmente através do apoio da iniciativa privada, com as leis de incentivo fiscal. Infelizmente, o Estado ainda se posiciona de forma conservadora em relação à cultura, dando prioridade àquelas atividades que encontram dificuldades crescentes de sobrevivência em função de critérios de mercado (público, rentabilidade, etc.). Tal tendência faz com que o Estado deixe a cargo da empresa privada as melhores oportunidades de investimento e faturamento no campo da produção cultural.

Delimitar o campo cultural e suas fronteiras é algo tão complexo quanto afirmar qual deve ser a atuação governamental na área. Há linhas que defendem que a cultura não deve estar sob o estímulo do Estado, pois este pode influenciar a criatividade e espontaneidade cultural. Outras admitem que a cultura seja um bem que deveria estar disponível a todos de forma universal e, por essa razão, o papel do Estado é garantir os direitos culturais, que se relacionam com as artes, com a memória coletiva e com a transmissão de saberes. Nesse último sentido, a promoção da cultura se insere em uma das incumbências do governo, que ao prover esse serviço pode interferir em elementos como a liberdade. Dentro dessa perspectiva, o Estado democrático legítimo deve incentivar a produção cultural, divulgando-a e fomentando-a, sem interferir no processo de criação; o governo não deve produzir cultura, mas sim formular as políticas que a torne acessível. “O papel do Estado deve ser o de indutor, e não produtor de cultura, criando condições para as atividades culturais, mas não determinando padrões, pois a cultura dirigida é incompatível com um regime democrático.” (MICELI, 1984: 212)

Os diversos argumentos apresentados nesse texto nos permitem concluir que a Bienal não conseguiu substituir de forma ampla a ausência de políticas públicas para a cultura no Brasil. Entretanto, podemos afirmar que a mostra criou uma política cultural de mercado para a arte e assim, contribuiu de forma crescente e efetiva para o desenvolvimento das artes visuais no país.

## Referências Bibliográficas

- ALAMBERT, F. A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1992.
- \_\_\_\_\_. e CANHETÊ, P. As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, P. M. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, A. (org). Arte e o meio artístico: entre feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983.
- \_\_\_\_\_. “Função do Museu”. In Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983.
- \_\_\_\_\_. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARANTE, L. As bienais de São Paulo – 1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARANTES, O. Política das artes. São Paulo: EDUSP, 1995.
- \_\_\_\_\_. A “Virada Cultura” do Sistema das Artes. In: Simpósio: São Paulo SA Situação #3 Estética e Política, 2005. São Paulo, SP.
- ASSIS, M. E. A. Museus, que mercado é esse? In: II Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2011. Rio de Janeiro, RJ.
- BOTELHO, I. A crise econômica, o financiamento da cultura e o papel do estado e das políticas públicas em contextos de crise. Políticas Culturais em Revista, Salvador, BA, Vol. 2, No. 1. 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3733>>. Acesso: 14 de Janeiro de 2012.
- \_\_\_\_\_. A política cultural e o plano das ideias. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2007. Salvador, BA.
- \_\_\_\_\_. Para uma discussão sobre política e gestão cultural in CALABRE, L. (org). Oficinas do Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.
- CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2007. Salvador, BA.
- CARVALHO, C.; GAMEIRO, R.; GOULART, S. As políticas públicas da cultura e a participação de novo tipo no Brasil. In: VI CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 2008. Lisboa, Portugal.
- COELHO, T. “Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia”. In REVISTA USP. São Paulo: n°52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.
- DURAND, J. C. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985). (org.). São Paulo: Perspectiva, 1989.
- LEIRNER, S. Arte como medida. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- MARQUES, L. “A Bienal e o novo sistema das artes”. In Revista USP. São Paulo, n°52, dez, jan, fev, 2001-2002.
- MICELI, Sérgio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.
- PEDROSA, M. “A Bienal de Cá para Lá”. In Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Bienal e participação...do Povo”. In Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PORTO, M. Construindo o público a partir da Cultura – Gestão Municipal e participação social in CALABRE, L. (org). Oficinas do Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

SIMIS, A. A política cultural como política pública. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, Salvador, BA, 2007.

SPRICIGO, V. Relato de outra Modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. Tese de Doutorado. São Paulo. ECA, 2009.