



O Desafio Bial de Inventar a Educação Através da Arte¹

Verena Carla Pereira²

José Eduardo Ribeiro de Paiva³

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir o caráter pedagógico na criação da Bienal de São Paulo. Buscaremos apresentar a historiografia do projeto didático da mostra e investigar os paradigmas formados ao longo dessa história. A institucionalização de um projeto educativo na Bienal de São Paulo ganha destaque a partir dos anos 80 e os processos de recepção da arte passam a ser discutidos também em nível de mercado. Assim, iremos pontuar os mecanismos criados para a mediação entre a arte moderna e o público, principalmente nos últimos anos. Por último, analisaremos as condições e propostas do Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal.

Palavras-chave

Bienal de São Paulo; Setor educativo; mediação da arte moderna; Arquivo da Bienal

Historiografia do Projeto Didático da Bienal

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 – por um lado, esta já havia importado algumas das novidades artísticas produzidas na Europa; por outro, as restringiu a um pequeno grupo. Se esse jovem modernista – que queria chocar, provocar atualizações e lutar pelas individualidades – poderia assumir uma nova postura diante da cultura, através do contato intenso com o melhor e o mais arrojado que a arte moderna produzia no momento, era latente a ideia de que a criação de exposições periódicas aumentava as chances de ver esse processo multiplicado. Dessa forma, a chamada “arte moderna” seria incorporada à vida social dos paulistanos. O grande contingente imigratório de São Paulo, com sua multiplicidade étnico-cultural, oferecia perfil para um evento internacional, fomentando a possibilidade de expansão.

¹ Trabalho apresentado no DT 7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. E-mail: vcarlap@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do curso de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. E-mail: eduardopaivacampinas@gmail.com



A província paulistana, que ainda colhia os frutos do *boom* cafeeiro do final do século XIX, roubando do Rio de Janeiro a dianteira dos processos econômicos e políticos, aos poucos também o faria em relação ao desenvolvimento artístico e cultural do país. “São Paulo parecia estar apontando para a possibilidade de um modelo brasileiro econômica, política e culturalmente sustentável” (PIGNATARI: 2001-2002, p.12).

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 e CANHETÊ: 2004, p.28).

As mudanças políticas geradas pelo Estado Novo, a unificação de velhos e jovens modernistas em torno do MAM-SP e o movimento de profissionalização dos artistas são agregados em um projeto pedagógico em torno da arte, ao mesmo tempo nacional e internacional, cujos desdobramentos vão culminar na criação das Bienais.

Tanto o MASP quanto o MAM serviam ao projeto da elite e de certos empresários paulistanos de criar em São Paulo um polo cultural de referência mundial e contribuir para a internacionalização ou exportação da arte brasileira. Nesse sentido, a Bienal assume a função de suprir uma carência museológica, já que ambos os museus eram instituições recentes e, portanto, ainda não haviam conseguido conquistar um amplo acervo sobre as origens e os primeiros desenvolvimentos da arte moderna.

O Setor Educativo da Bienal

Em 1938, Sérgio Milliet já reivindicava a criação de um museu de arte moderna em São Paulo, apoiando-se na existência de instituições semelhantes na maioria dos países civilizados do mundo. A reivindicação do crítico era fundamentalmente didática, afirmando que “pela aquisição de trabalhos de nossos melhores artistas e pela compra de excelentes reproduções das obras estrangeiras, seria possível, não só ajudar os pintores honestos, mas ainda educar o público, o que talvez seja mais importante, e mais urgente” (MILLIET: 1942; p. 75).



Entre as consequências do processo de globalização do sistema das artes está a criação de diversas outras bienais ao redor do mundo, o que articula e consolida uma economia internacional da arte. Cada vez mais as exposições de arte se tornam eventos que comportam uma ampla programação, com promoções da moda, lançamentos publicitários, espetáculos multimídias e festivais. A matéria “Grandes Plateias em Exposição” publicada na edição de dezembro de 2012 na Revista do SESC-SP apresenta o seguinte estudo: “Em 2008, o Instituto Datafolha entrevistou 598 paulistanos e 26% destes declararam ter o hábito de visitar exposições. Dois anos depois, a pesquisa sobre hábitos culturais realizada pela consultoria J. Leiva Cultura & Esporte com 914 paulistanos chegou ao resultado de que 45% deste total iam a museus. O economista e criador da consultoria João Leiva acredita que, além do crescimento da oferta e revitalização dos equipamentos culturais na cidade, a realização de uma série de grandes mostras ajudou a popularizar o ato de ir a exposições.” Os números em torno do público da Bienal também crescem, inserindo a mostra dentro desse contexto de maior interesse do público pelas artes visuais. Em texto de 1977, Aracy Amaral já defende o conceito de que as exposições de arte devem ter como foco o público:

O público deve ser a menina dos olhos de um museu de arte. Todas as nossas dificuldades devem ser vencidas, a fim de que possamos ter como objeto o tentar equipá-lo dos meios para que tenha acesso ao museu e o visite. Parece-me fundamental que consigamos atrair-lo à realização da leitura das obras expostas, sem falsos pedantismos, com a didática de uma linguagem que se deve tentar fazer fácil, e informá-lo sobre os artistas que admirem. Creio que essa admiração se tornará possível na medida em que esse mesmo público se sentir envolvido no deleite da criação. (AMARAL: 1983, p. 262)

A alta rotatividade de pessoas na Bienal pode ser justificada por uma política de marketing adotada pela Fundação nos últimos anos. O grande apelo publicitário realizado a cada mostra leva um público não-iniciado a frequentá-la, público este que pouco ou nada entende de artes visuais e frequenta unicamente a Bienal, ignorando outras exposições. “Uma pesquisa conduzida pela prof^a Iveta Fernandes no MAM revela que 75% dos professores entrevistados que afirmam seu interesse pelas artes visuais, frequentam quase que exclusivamente a Bienal” (IOSCHPE: 2001-2002; p.110). O público não-familiarizado com a arte apresentada pela Bienal frequenta-a em busca do sentimento de *status* social. O caráter de espetáculo de massas surge na Bienal ainda em seus primeiros anos, quando, apesar de transparecer claramente a insegurança de seus gestores, já ia se incluindo na lógica do consumo e da moda. Assim, para além de uma exposição de arte, a Bienal se tornava uma vitrine para as colunas sociais.



As estratégias educativas voltadas para a aproximação e o diálogo entre o público e a arte fazem parte do cotidiano de espaços museológicos e culturais. A comunicação efetiva entre o espaço e a sociedade é realizada através do setor educativo, que garante o compromisso social da instituição, possibilitando ao visitante o exercício de sua coletividade e de autoria na construção de sentidos.

A realização de boas exposições e atividades favorece a ação educativa, que, por sua vez elabora atividades que favorecem o fluxo do público. O movimento é dialético. Para que as ações propiciem bons resultados, tornando o espaço um lugar de circulação de saberes, onde o público possa se entreter, aprender e formular novas questões, gerando visibilidade quantitativa e qualitativa para o espaço, o diálogo entre as áreas deve ser efetivo e, as expectativas, devem estar de acordo com as condições físicas, econômicas e diretivas da instituição. (PASQUALUCCI e RIZZI: 2010; p.1).

Os projetos educativos acompanham a mostra desde sua 2ª edição, mas é nos anos 80 que a Bienal passa a oferecer ações educacionais de forma efetiva, como o projeto de monitoria para crianças, jovens e adultos durante as mostras. As ações educativas ganharão força nos anos 90, com a edição do livro infantil “De dois em dois, um passeio pelas Bienais”, que comenta artistas marcantes de todas as Bienais; com os projetos “Conversas com Arte” e “Diversidade”, criados na 24ª edição. Nessa edição também foram criados catálogos em braile e para portadores de visão subnormal.

Em artigo publicado na 52ª edição da Revista da USP, Evelyn Berg Ioschpe, curadora educacional da 24ª edição, relata a experiência do Núcleo Educativo. Ioschpe explica que nesta edição foi estabelecido um *status* diferenciado para o setor educativo, que estaria apoiado no tripé: exposição, educação e edição. Para a formatação desse novo paradigma, Ioschpe junta-se ao curador Paulo Herkenhoff para coletar experiências em reuniões com os responsáveis pelo setor educacional das edições anteriores e também com as experiências educacionais de outros espaços expositórios de São Paulo. A equipe do Núcleo agregava profissionais que possuíam experiência na mediação da arte, pedagogia, arte-educação e educação à distância.

A partir desses conceitos geradores o Núcleo Educação produziu um documento apontando os desafios representados pela própria arte contemporânea. O grupo assumia o compromisso de, ao invés de evitar reconhecer essa distância entre os discursos artísticos contemporâneos e os diversos públicos, tratar esse “estranhamento” como ponto de partida para potencializar a tensão comunicativa da arte. As estratégias educativas que seriam propostas deveriam buscar estabelecer um território de interações comunicativas que potencializassem a obra de arte enquanto um sistema intencional de sentidos variados (plásticos, poético-críticos, temporais, culturais,



locais e universais) perante o leitor que simultaneamente potencializassem o indivíduo na relação com este objeto/sujeito. (IOSCHPE: 2001-2002; p.111)

A 24ª edição podia ser educativa, mas também podia enlear-se em absurdos, como o fato de o público não poder entrar com blocos e canetas para fazer anotações. No artigo “Só curadores brincam na Bienal infantil”, publicado em dezembro de 1998 no jornal Folha de São Paulo, o jornalista Bernardo Carvalho narra seu contrangimento diante dos guardas com apitos, monitores constrangidos e organizadores impassíveis para liberar a entrada do crítico com seu bloco de anotações. A justificativa para tamanho ultraje era de que a proibição coibiria a ação de crianças que entravam com papel e caneta e ameaçavam a integridade das obras.

O maior desafio a ser superado pelo Núcleo Educação na 24ª Bienal era o de acessar e interagir de forma competente com os diversos níveis sociais e culturais, cativando cada vez mais seu público e fomentando a formação de novos públicos. Em verdade, esse desafio ainda persiste: pesquisa encomendada ao Datafolha pela Fundação Bienal, no início dos anos 2000, revelou que 75% dos visitantes da Bienal eram de classe A e B. Dentro do Núcleo Educação foram criadas diversas estratégias para chegar aos públicos presencial, educativo e virtual da mostra: monitoria, capacitação prévia dos docentes, elaboração de material de apoio pedagógico, teleconferências, oficinas pedagógicas. Para a distribuição desse conteúdo, a Fundação Bienal conta com o apoio das secretarias municipais e estaduais de Educação de São Paulo. Na 24ª edição, sob coordenação da Profª Iveta Fernandes, foi criado o projeto “Educação Pública e a 24ª Bienal de São Paulo”, que visava à sensibilização através de teleconferências transmitidas pela TV Cultura para as escolas via antena parabólica.

Em entrevista a alunos do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da ECA/USP, Stela Barbieri, curadora educativa da 29ª Bienal, ao comentar sobre o espaço de comunicação que as ações educacionais criam, diz que um dos maiores desafios é o diálogo e que a atenção deve estar voltada para a questão das várias vozes: a voz do artista, do curador, da criança, do visitante de procedências variadas, do segurança da sala, do educador. A dimensão humana do trabalho deve ser valorizada em oposição a um comportamento arrongante, às vezes extremamente análítico e intelectualizado. Barbieri defende que não se deve percorrer nenhum dos extremos e que o objetivo é dar aos diferentes indivíduos o espaço para que se coloquem.



Ainda hoje, a Bienal não possui um projeto educativo continuado, pois a curadoria do setor é trocada a cada edição, ou seja, pouco ou nada é aproveitado das lições aprendidas. A necessidade de projetos educativos, hoje, se apresenta também como uma demanda de mercado: diversas empresas aceitam patrocinar a mostra mediante a destinação de seus recursos ao projeto educativo. Assim, a instituição tem a responsabilidade de oferecer um maior número de atividades e opções educativas para o público, para que este tenha a possibilidade de escolha.

Atualmente, a mostra atende milhares de estudantes do país. Entretanto, pouco se tem sobre uma avaliação qualitativa desse acesso, restringindo-se os dados ao âmbito quantitativo. A cada nova megaexposição, centenas de ônibus fretados chegam ao pavilhão para visitas apressadas e com acompanhamento de monitores mal preparados, que em poucos casos têm uma real compreensão do patrimônio com o qual estão trabalhando. Além disso, não há qualquer preocupação com um acompanhamento continuado. A instituição ainda tropeça no conceito de que massificar não é democratizar. Para um funcionamento eficaz do setor educativo da instituição, o processo de mediação entre o espaço expositório e o público precisa ser trabalhado em várias instâncias, como: uma melhor preparação do arte-educador; maior criatividade e flexibilidade na montagem da expografia, buscando reinventar o espaço com uma preocupação mais social; maior interação entre o arte-educador e o setor educativo da instituição; maior diálogo entre o setor educativo e a curadoria (o projeto educativo deve ser um facilitador do projeto curatorial geral); e dar oportunidade ao público para se apropriar do espaço expositivo, seja através da promoção de exposições escolares ou outras ações que favoreçam o sentimento de pertencimento do público no local.

Como atingir esse ponto ideal? Talvez na medida em que o frequentador comece a considerar a entidade como algo que lhe pertence como patrimônio – ou seja, quando se inicie uma identificação, portanto – e, simultaneamente, quando se der conta do museu como meio enriquecedor de sua personalidade (independente de sua faixa etária ou possibilidades econômicas). (AMARAL: 1983; p. 264)

Dentro de seu projeto pedagógico, é importante também frisar a atenção que a Bienal deve dar à pesquisa. Já que carrega essa função didática, torna-se de imensa utilidade a existência de um projeto de fomento à pesquisa como parte integrante de sua gestão. Tal projeto nutriria a Fundação com registros, documentação e análise crítica, material que poderia gerar desdobramentos como mostras didáticas e publicações de



qualidade. A cada edição, amplo material gráfico sobre o conteúdo da Bienal é produzido. Entretanto, pouco se gera de textos críticos ou documentação sobre os temas debatidos em suas conferências e debates, limitando-se a um registro catalográfico dos projetos dos artistas.

Ferramentas de Mediação

A discussão sobre as formas de mediação da arte moderna na Bienal de São Paulo surge já nas suas primeiras edições. A arte moderna, ao quebrar o paradigma do olhar distanciado – não está mais voltado para o belo e sagrado, como no romantismo – provoca a revolução no ato contemplativo e lança o desafio da interação do público.

Mário Pedrosa, no texto “Bienal e participação...do povo”, pontua as mudanças na mediação ocorridas na 9ª Bienal: “agora, é o grande público, a massa, o povo que começa a perambular, a olhar e a mexer pelas exaustivas extensões do outrora pavilhão das máquinas das comemorações do IV Centenário de São Paulo” (PEDROSA: 1986; p. 187). O crítico afirma que a “participação do espectador” se revela como um conceito revolucionário em oposição ao conceito estético adotado em épocas anteriores, baseado na “distância psíquica”. Na Bienal de 1967, os artistas romperam com esse conceito. O criador da obra não a faz para ser contemplada à distância, mas sim incitando o público a violar as fronteiras e quebrar o velho respeito tradicional pela obra de arte. Com efeito, as consequências dessa 9ª edição foram diversas obras desfeitas e desarranjadas pela intervenção de crianças e adultos.

Estamos aqui em terreno novo, que exige inclusive dos responsáveis pela montagem das futuras bienais e mostras coletivas outras soluções que as habituais. Um outro condicionamento espacial é necessário às demonstrações dos artistas, além de monitores preparados pelos próprios criadores expositores no manejo das respectivas obras. (PEDROSA: 1986; p. 190)

Hoje, dentro da nova configuração do sistema artístico, o processo de globalização da arte gera também uma reestruturação no formato de sua representação. As novas mostras tentam fugir do modelo veneziano de bienal; buscam novas práticas curatoriais e a sinergia entre o formato do museu e o espaço para debates, fomentando um novo paradigma crítico. A partir dos anos 90, a Bienal assume cada vez mais o caráter de megaexposição, fato que, apesar de seu apelo comercial, marca a tentativa de inserção da arte brasileira em um sistema cultural global e a intenção de rever seus



parâmetros de gestão. No contexto da globalização, a Bienal oferece ao público o sentimento de engajamento. Ao frequentar a mostra o indivíduo se considera informado e atualizado sobre a arte do mundo, consequência do paradigma de qualidade artística assumido pela Bienal ao longo do tempo.

Ainda no contexto da globalização, surgem as tecnologias da informação que podem ser vistas como uma eficiente plataforma para ampliar o conhecimento produzido no âmbito artístico. “Diversos autores afirmam que vivemos em uma sociedade da informação, onde a economia está centrada na produção cultural e na manipulação de símbolos” (SPRICIGO: 2009; p.38). O baixo custo das redes de comunicação possibilita que uma parte maior da população mundial tenha acesso aos sistemas artísticos e, dessa forma, também se torne consumidora. A esfera pública conectada oferece também a esse novo público a possibilidade de tornar-se participante e assumir o papel de produtor de informação. A produção cultural na esfera pública conectada diminui a demanda de mediação, já que o antigo espectador é agora também coautor e passa a ser construtor de sentido mais autônomo.

As redes de comunicação possibilitam a criação de plataformas horizontais, não-hierárquicas, para a produção de conhecimento, e ainda a abertura para novas formas de participação política, nas quais a maior autonomia dos indivíduos contribui para a construção de uma sociedade mais igualitária e democrática.

Ao possibilitar, na teoria, a um número maior de pessoas o acesso aos meios de produção de informação, as novas ferramentas de comunicação criam novas formas de sociabilidade potencialmente mais democráticas, nas quais constrangimentos impostos pelas instituições à inclusão de determinados indivíduos por razões ideológicas deixariam de existir. Essas idéias fundamentadas no conceito de “esfera pública conectada” de Yochai Benkler e de “sociedade em rede” de Manuel Castells tem atraído a atenção de um grande número de artistas e curadores que trabalham com as novas tecnologias. (SPRICIGO: 2009; p.44).

No Brasil, de forma geral, a ênfase das poucas políticas culturais recai nos meios de comunicação, ou seja, nos museus, instituições culturais, exposições, entre outros. Pouco se discute sobre as mediações, os usos que o público faz daquilo que está sendo socializado. Na Bienal, os programas educativos costumam ser incorporados de forma circunstancial aos projetos curatoriais: não há uma estratégia consolidada de inclusão de públicos mais amplos. Nesse sentido, mesmo o uso das tecnologias da informação ainda não foi incorporado de forma efetiva, a exemplo do site da 28^a edição, “coordenado por



Ana Paula Cohen foi produzido a partir de um modelo centralizado, concebido como um canal de transmissão *on-line* dos eventos realizados no Pavilhão do Parque Ibirapuera e de reprodução de textos impressos.” (SPRICIGO: 2009; p.135).

Arquivo da Bienal

O Arquivo da Fundação Bienal foi criado em 1954 por Wanda Svevo, secretária da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Do mesmo modo como Ciccillo Matarazzo concebeu a Bienal de São Paulo à semelhança da de Veneza, os arquivos da Fundação foram criados no molde do *Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale di Venezia*, criado em 1928.

Em ofício dirigido à diretoria do MAM-SP, datado de 17 de dezembro de 1958, Wanda Svevo redige a proposta original para criação dos Arquivos Históricos de Arte Contemporânea⁴:

Inserem-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo na função de estabilizar, em uma coleta contínua de dados, todo o conhecimento vivo da atualidade artística, não só em relação direta e imediata com a realização das Bienais, mas ainda em um corolário à margem desses certames artísticos, na ordem de uma ligação com os acontecimentos paralelos, os museus, as exposições, as iniciativas que ocorrem no mundo das artes, no país e no exterior, e que possam interessar à nossa organização. Em sentido amplo, os Arquivos não consistem, portanto, em recolher e registrar os dados, mas em sistematizá-los, atualizando os sempre, dando-lhes uma função a serviço da divulgação das coisas das artes, nacionais e estrangeiras, funcionando não só consultivamente, como na própria promoção dos esforços de divulgação e de propaganda dos objetivos da nossa instituição, particularizados em fatos artísticos, em nomes e trabalhos, em intercâmbio cultural, numa ativa mediação entre os acontecimentos e o seu conhecimento, local e exterior. (SALA: 2001-2002; p. 130)

Em 1996, o Arquivo da Fundação Bienal foi reinstalado em um espaço de quase duzentos metros quadrados, na própria Fundação. O espaço, especialmente planejado para ele, teve parte de suas instalações financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) através do Programa de Infraestrutura – Módulo Arquivo (1999). O aporte recebido foi de R\$ 129.723,00.

O acervo possui uma grande coleção de notícias de jornais do mundo todo, artigos, fotos, textos de análise, documentos de instalação, documentos burocráticos,

⁴ O Arquivo somente recebe o nome de sua fundadora no ano de 1962, após a morte de Wanda Svevo em um desastre de avião no dia 28 de novembro, em Lima, capital do Peru.



atas de reunião e catálogos, divididos nos setores informativo, bibliográfico e de documentação e ilustrativo. A ampla documentação (em sua maior parte única) possibilita uma releitura da política cultural do século XX.

Na 28ª Bienal, o curador Ivo Mesquita coloca em foco o arquivo da instituição. Propondo a recuperação da memória e a redescoberta do pensamento crítico na América Latina, o curador intencionou gerar uma reflexão sobre o “modelo bienal” a partir dos referenciais disponíveis no Arquivo Wanda Svevo, que subsidiariam a reflexão e o debate em torno da marca Bienal. O projeto culminou na criação do Plano de Leituras no formato de um arquivo flexível montado no terceiro pavimento do pavilhão.

Assim como a Fundação, o Arquivo da Bienal também esbarra em problemas gerenciais. Organizado a partir da ideia de coletar informações sobre a produção artística, os documentos relacionados à sua organização ficam alojados em um “arquivo morto”. A problemática apresentada na gestão do Arquivo poderia ser sanada se voltarmos ao ideal já apresentado anteriormente, de que a Fundação Bienal deveria manifestar interesse no apoio à pesquisa. A formação de uma equipe de pesquisadores que realizassem uma reflexão crítica sobre a história da Bienal ou sobre as exposições de arte, de uma forma geral, possibilitaria uma melhor distribuição e utilização do material disponível em acervo.

A gestão do Arquivo também pouco avançou na questão de divulgação de seu acervo via tecnologias da informação. Não há um banco de dados amplo disponível no site da Fundação, que fornece apenas poucas informações sobre a mostra.

O que há na realidade é uma resistência ou descaso muito grande e injustificável em relação à produção e à distribuição de conteúdos digitais. Isso representa o tipo de perspectiva de ação cultural adotado pela Instituição, ainda voltada à preservação de um patrimônio material, ou seja, cujo objeto de atenção são os documentos em si, e não seus possíveis usos e reproduções. Enfim, não há preocupação com as mediações possíveis de serem geradas a partir do compartilhamento da informação. (...) Seria talvez o caso de repensar as funções atribuídas originalmente ao Arquivo Histórico da Bienal como um elemento ativo na construção de conhecimento sobre a arte contemporânea, a partir das possibilidades de acesso criadas pelas tecnologias da informação. (SPRICIGO: 2009; p.125).

Concluimos que as tecnologias da informação são eficiente plataforma para preservação e difusão do patrimônio cultural, ao proporcionar o livre acesso a um acervo. Assim, torna-se imperativo a digitalização do Arquivo Wanda Svevo, basicamente por dois motivos: primeiro, para o armazenamento de cópias lógicas dos



registros, de forma a segurar a história da mostra contra eventual deterioração dos registros físicos; em segundo momento, para disponibilização democrática do acervo de forma *on-line*, o que ampliaria o acesso a conhecimento que hoje permanece restrito a um pequeno número de pesquisadores – aqueles que possuem disponibilidade de se deslocar fisicamente até o do Arquivo para a realização de suas pesquisas.

O Arquivo é aberto a pesquisadores e interessados, desde que haja agendamento prévio. Os horários de funcionamento para pesquisa se restringem ao período de segunda à sexta-feira, das 14:00 às 17:00.

O Arquivo Wanda Svevo é mundialmente conhecido como importante fonte de pesquisa sobre as bienais e outras exposições de arte⁵. Entretanto, a má disseminação de seu material e a dificuldade de acesso é em grande parte responsável pelo caráter efêmero apresentado em cada mostra. Conforme nos lembra Aracy Amaral:

Vivemos num país onde o último que é fala é o único que falou, pois o que se afirmou antes é simplesmente ignorado. Em consequência, do ponto de vista geracional, os que já disseram antes se sentem desacorçoados, ou tomados por preguiça abissal, em relação à realidade imediata. Embora aparentemente banalizada a afirmação de nossa ausência de memória, nada é feito para sua preservação. (AMARAL: 2006; p. 84).

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.

_____. Grandiloquência e marketing. In Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – v.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

⁵ Em 1993, o Conselho de Defesa e Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo reconheceu a importância cultural do Arquivo Wanda Svevo e realizou o tombamento do Arquivo e do seu acervo, através da Resolução da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, SC-16.



- AMARANTE, L. As bienais de São Paulo – 1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARANTES, O. Política das artes. São Paulo: EDUSP, 1995.
- CARVALHO, B. “Só curadores bincam na Bienal infantil”. *Folha de São Paulo*, 13 dez. 1998.
- 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.
- IOSCHPE, E. “Bienal e Educação”. In REVISTA USP. São Paulo: n°52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.
- 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.
- MILLIET, S. Fora de Forma, São Paulo: Ed. Anchieta, 1942.
- PASQUALUCCI, L. e RIZZI, M. (orientação) Aproximações entre o público e a arte: estratégias educativas e institucionais. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083 do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, ECA/ USP. São Paulo. 1º. Sem. de 2010.
- 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.
- PIGNATARI, D. “Bienal: a conquista da visualidade brasileira”. In REVISTA USP. São Paulo: n°52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.
- REVISTA SESC-SP. São Paulo: n°6, dezembro, 2012.
- SALA, D. “Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo”. In Revista USP. São Paulo, n°52, dez, jan, fev, 2001-2002.
- 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.