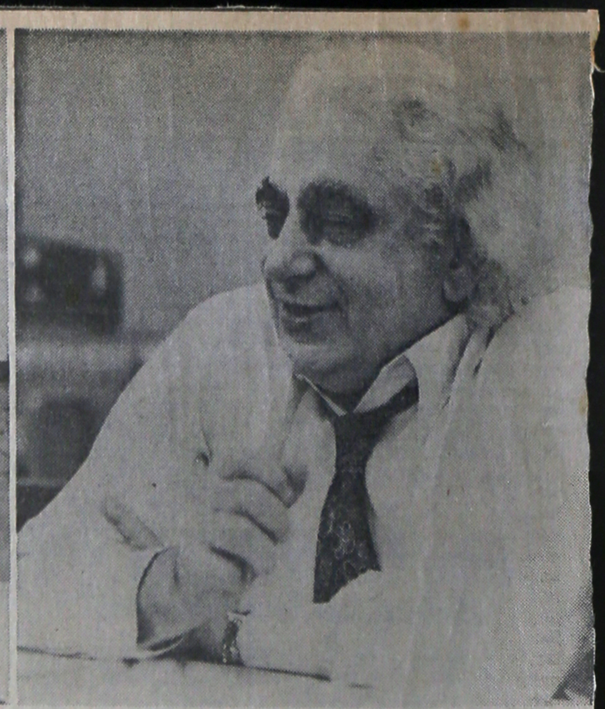


Entre a defesa de uma crítica veraz — por Klintowitz — e a proposta de uma nova premiação — de Schenberg — "O Estado" ouviu várias opiniões, num debate ao qual faltou apenas a própria Bienal

Em debate, as fórmulas para o futuro da Bienal

Com o término antecipado da Bienal, na quarta-feira, encerrou-se também uma etapa conturbada de sua história. Ou, como preferem alguns, iniciou-se para a mostra uma nova fase, forjada e dinamizada na polêmica. Parece ser verdadeiro, contudo, que no constante debate entre seus defensores e inimigos — sempre radicalizado — resiste o vigor que a Bienal porventura mantenha. Se, conforme as acusações, a exposição impede um amplo debate sobre a arte, ao menos garante para si própria uma permanente discussão em torno de sua validade.

O Estado de S. Paulo ***concentrou ao redor do tema várias e díspares opiniões, numa mesa-redonda em que a diretoria da Bienal — por razões desconhecidas, já que inicialmente aceitara o convite — esteve ausente, omitindo-se assim de uma oportunidade única para discutir aberta e francamente seus próprios problemas. Participaram do encontro os artistas plásticos Luís Baravelli, Tomoshigue Kusuno, Lydia Okumura e Francisco Inarra, além dos críticos de arte Mário Schenberg, Jacob Klintowitz, Wolfgang Pfeiffer e Olney Kruse. Foram procurados ainda vários outros nomes, entre os quais o de Oscar Landmann, presidente da Fundação Bienal. Coordenaram a reunião os jornalistas Enio Squeff, Sheila Leirner e Wagner Carelli.***

ENIO SQUEFF — Preliminarmente eu queria dar algumas explicações. Este debate foi organizado pelo "O Estado de S. Paulo", tendo em vista não apenas a importância óbvia da Bienal de São Paulo, mas as críticas que, segundo alguns artistas — e elementos da diretoria da Fundação Bienal — estariam sendo feitas mais ou menos gratuitamente à mostra deste ano. Como o tema Bienal se justifica por si mesmo e como não quisemos prolongar ainda mais as críticas já conhecidas, convidamos, primeiramente, para este debate a direção da Bienal na pessoa de seu presidente Oscar Landmann, facultando-lhe enviar qualquer elemento da diretoria para que viesse discutir com todos os convidados o futuro da Bienal mas, como se vê, a Fundação Bienal mais uma vez omitiu-se. E isso a despeito do que nos trouxe aqui, pois, uma das questões que se postam em relação à mostra é o fato mesmo do seu esvaziamento nestes últimos anos. Segundo os observadores, o esvaziamento da Bienal se deveria hoje — e esta é uma acusação endereçada diretamente aos críticos — à gratuidade de suas propostas em contraste com o mercado de arte. Pois na medida em que uma Bienal como essa procuraria pautar a arte tecnológica como seu "leitmotiv" ela estaria alienada, em relação à realidade brasileira.

JACOB KLINTOWITZ — Para mim, a Bienal está esvaziada porque, em primeiro lugar, este tipo de mostra pertence ao início de uma sociedade mercantilista e que tinha como motivo mostrar produtos. Com o surgimento da tecnologia, porém, essas amostragens assumiram no mundo uma outra significação. Ou seja, em função dessa realidade, a Bienal brasileira, que é uma cópia das bienais do século passado, deveria reformular primeiro os seus objetivos. Ela não seria simplesmente uma mostra de arte. Por outro lado, o Brasil tem problemas culturais específicos, problemas que a Bienal também tem. Só que a Bienal não tem verbas específicas para resolvê-los. A Bienal gasta em menos de dois meses 10 milhões de cruzeiros ao vivo sem falar no que ela não computa: a locação de um prédio no lugar mais valorizado da cidade de São Paulo que é o Ibirapuera. Se acrescentarmos o uso de todo o serviço diplomático brasileiro para organizar uma mostra que só acontece no município de São Paulo, quando ela poderia ter uma atividade diária de cultura e de educação de cursos, de amostragens, laboratórios de linguagens, laboratórios de aprendizagem mesmo, biblioteca e função de museu, verificamos que ela teria inúmeras possibilidades para usar melhor esse dinheiro todo. Note-se que nenhum museu no Brasil tem uma verba de 10 milhões de cruzeiros. Pois mesmo assim instituições como museus têm de promover atividades culturais de todo o tipo. Ora, isso que a Bienal faz em termos brasileiros, com toda a sua verba, é um desperdício enorme. Quanto ao problema tecnológico, ao contrário do que o Squeff disse, acho que a Bienal não usa a tecnologia que existe no Brasil. Hoje o país tem várias terminais nervosas que são muito importantes. Possui duas cadeias nacionais de televisão que podem ser usadas em benefício da arte, seja para transmitir imagens, seja para transmitir debates. Poderiam ser criadas obras específicas para essas televisões. Há três ou quatro jornais no país com tiragem acima de 200 mil exemplares. Então eu acho que a Bienal não usou a tecnologia que o país tem. Pelo contrário, ao invés de se tornar um acontecimento nacional, ela se circunscreveu ao município de São Paulo. Outra questão que pode ser colocada é o aspecto diretivo que teve esta XIV Bienal, onde foram instituídas categorias com as quais os artistas teriam que se conformar. Esse tipo de dirigismo na manufatura da arte, eu o considero extremamente perigoso. Como solucionar a Bienal? Acho que cada um pode dar vários palpites, mas me parece que o primeiro deles e que seria mais interessante era que a Bienal chamasse os intelectuais mais destacados do Brasil, como o Drummond, por exemplo, para que cada um dissesse o que entende por arte, por acontecimento cultural e que, com base nisso, se organizasse a mostra. Pois a Bienal, como está hoje, infestada de comerciantes, médicos e não sei mais o que — isso, do jeito que está, não convence ninguém.

LUIZ PAULO BARAVELLI - Falando especificamente como artista eu vejo dois lados da questão. Acho que por uma deformação profissional estou preocupado basicamente com o meu trabalho. Por isso, quando eu penso na Bienal eu penso basicamente no que é que eu poderia dar à Bienal e o que é que a Bienal poderia, depois, dar para mim. Quanto a mim, só tenho uma coisa a dar a ela: o meu trabalho. É o máximo e o mínimo que eu posso fazer. Mas é aqui que entra o problema: eu não vejo como. Embora eu more no Ibirapuera, a umas cinco quadras da Bienal, eu me sinto a uma distância estelar da Bienal. Quando saíram aquelas categorias todas mencionadas pelo Jacob, eu procurei avidamente em que categoria eu me encaixava - mas não cabia em nenhuma. Ou seja, me senti um burro, um reacionário. E olhem que tentei transpor as barreiras disso que eu considero um problema burocrático, mas nunca consegui falar com ninguém da Bienal.

FRANCISCO INARRA - Existem erros na Bienal mas existem acertos também. Uma das opiniões que eu ouvi é que a Bienal é montada por amadores. Mas esse amadorismo deve ser extensivo também aos artistas e talvez à imprensa. Não sei qual a linguagem jornalística que pode estimular o espírito do povo para que ele vá à Bienal; de qualquer maneira o espírito da imprensa foi negativo. Ela foi, digamos assim, unilateral na sua forma de dirigir as opiniões, a respeito deste acontecimento que foi a Bienal. Quanto ao desperdício de verbas, acho que 10 milhões de cruzeiros são ao mesmo tempo, muito e pouco dinheiro. Pois devemos deduzir dessa despesa as reformas com o prédio. Não sei se a Fundação tinha ou não de fazer as reformas - o fato é que o que sobrou foi muito irrisório. Existem países mais pobres, como por exemplo a Colômbia, que tem uma dinâmica cultural mais forte. Por isso eu gostaria aqui de questionar a função do crítico perante a imprensa e qual seria a função da crítica perante a Bienal. Penso que o crítico tem interiormente dois compromissos: um com a linguagem da comunicação jornalística e outro com a informação artística. Eu não sei como é que isso poderia ser conciliado.

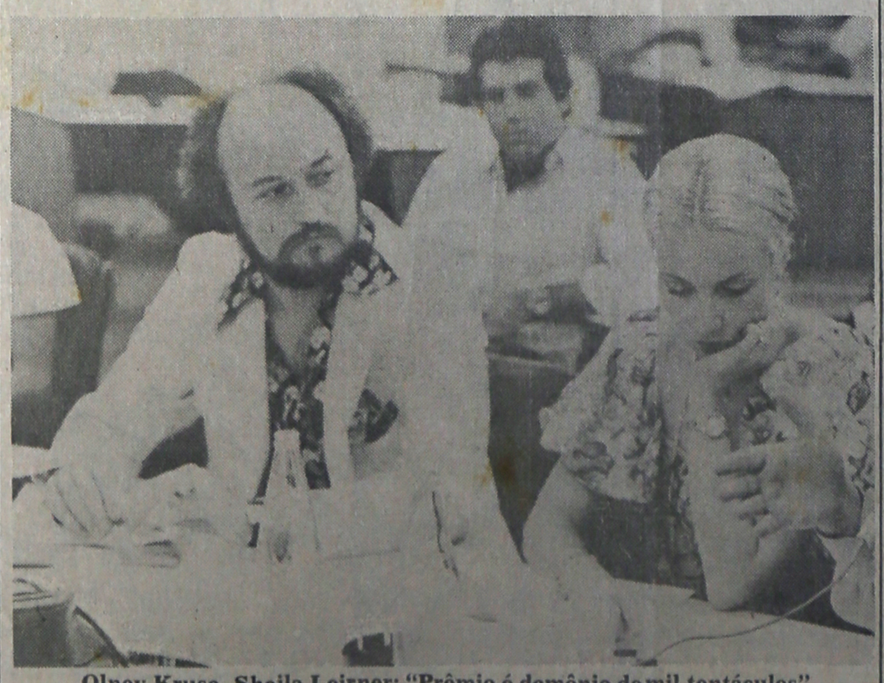
WOLFGANG PFEIFFER — Em primeiro lugar quero dizer que sou um homem livre. Não tenho compromissos com a atual Bienal. De outro lado, eu a acompanho desde a primeira mostra. Em primeiro lugar esse não é um fenômeno específico da bienal de São Paulo. Há problemas da mesma ordem com a Bienal de Veneza e com a Documenta de Kassel, onde, aliás, o montante de dinheiro que se gasta é bem maior que na Bienal de São Paulo. Independentemente disso, entretanto, a Bienal sofre uma série de problemas.

"A instituição nasceu errada"

PFEIFFER (cont.) — Se quisermos fazer uma Bienal nacional, nada mais fácil do que escrever aos artistas do Brasil para que eles mandem seus trabalhos. Mas se quisermos confrontar a arte brasileira com a arte de países de diferentes continentes, ou seja, a Europa, a América do Norte, e até a África, então o quadro muda de figura. E eu não sei até que ponto a Bienal pode arcar com esse peso de convidar artistas de fora. Porque também os que vêm para São Paulo e gastam dinheiro para isso querem um certo eco. Na minha opinião não há proveito mercantil para todos os países e aí começam os nossos problemas. Em São Paulo, sempre se teve a idéia de incluir entre as mostras algumas retrospectivas, já que esta parte da apresentação, apenas da criatividade atual, inclusive nas suas mais jovens, é uma coisa que interessa a um círculo restrito de conhecedores da obra de arte. Ora, se quisermos interessar a mais círculos da população brasileira — e a Bienal sempre se prestou à visitação, inclusive de escolas — então nós não podemos concebê-la só como uma feira de artes. Nós deveríamos fazer a Bienal para a totalidade da população brasileira.

OLNEY KRUSE — Limito-me a fazer algumas sugestões: acho que a fase da Bienal pensar no artista, acabou. Ela hoje tem que pensar é no público. Acho também que a Bienal deveria abolir de uma vez as verbas dos prêmios. Os artistas consagrados não precisam de prêmios e o incidente com o Krajcberg nesta última Bienal deixou isso muito claro. Eu já tinha sugerido isso há dois anos, quando fiz parte do Conselho de Artes da Bienal. Na minha opinião o dinheiro gasto com os prêmios deveria ser utilizado, por exemplo, no levantamento da história da fotografia, ou, sei lá, na história da nossa escultura. Com os 50 mil cruzeiros que Kracberg recusou poderia ter sido feito um livro que seria de benefício para todos. Sabe-se que o Landmann não conseguiu dinheiro com os industriais nem para fazer o catálogo sobre a retrospectiva do Tamayo. Ora, o dinheiro de certos prêmios seria suficiente para isso. Por outro lado, porém, acho que o artista não deve participar de júris. Acho que isso também deveria ser abolido. O julgamento artístico deveria ser feito por especialistas, ou mais precisamente pelas cabeças pensantes deste país. É como sugeriu o Jacob Klintowitz, por que não colocar no lugar de um pintor o poeta Carlos Drummond de Andrade, por exemplo? E, por outro lado, eu não entendo como é que um crítico atuante e importante, da categoria de um Roberto Pontual possa estar excluído da Bienal. Por fim, como última sugestão, acho que se deve reduzir o número de brasileiros na Bienal para que a qualidade fique maior do que a quantidade.

MARIO SCHENBERG — Acho que o julgamento de uma Bienal ou de qualquer outra instituição requer uma certa metodologia. A gente tem de ver a formação histórica de uma instituição, como foi que ela surgiu para então discuti-la. Ora, a Bienal, desde o seu início teve sempre uma constituição verdadeiramente anômala. Uma insituição que começou a ser dirigida por homens de negócio e que tinham pouco ou nenhum conhecimento de assuntos artísticos. Se a Bienal tivesse um conselho constituído por intelectuais e se tivesse discutido a sua finalidade, a situação da arte brasileira e coisas assim, talvez ela tivesse tomado um rumo mais construtivo. De modo que, de início, há que se constatar um postulado que foi sempre admitido: de que a bienal deveria ser dirigida por homens de negócio. Mas para mim a Bienal não deveria ser dirigida por homens de negócios. Conheço o assunto. Tive experiências com o Ciccilo. Sempre discordei dele, e sempre fui boicotado pela Bienal, entrando quase sempre à força, por votação dos artistas. Mas realmente não havia diálogo possível. Pois enquanto eu via as coisas de um ponto de vista intelectual o Ciccilo via as coisas à maneira de um homem de negócios. E embora o Ciccilo Matarazzo, eu acho, fosse um homem bem intencionado — isso não importa muito. Para vocês terem uma idéia de como era a Bienal, realmente, vou contar um incidente. Certa vez houve uma crise dentro da bienal e a Associação dos Críticos de Arte indicou uma comissão de três pessoas — o Valdemar Cordeiro, eu e Maria Eugênia Franco para sabermos como se tinha manifestado a crise dentro da instituição. Fomos procurar então o Ciccilo e, num certo momento, ele perguntou: eu queria que vocês me dissessem em poucas palavras o que é fazer uma Bienal. Bem, ninguém foi capaz assim de, no momento, e com poucas palavras, dizer o que era fazer uma Bienal. Pois é muito simples, foi a resposta que ele nos deu, fazer uma Bienal é pendurar quadros na parede. Por aí já se pode ter uma idéia da latitude das idéias em que se baseava a organização. A rigor, a Bienal foi concebida no processo histórico, como uma feira de amostras de produtos industriais. O Ciccilo media esse êxito pelo número de países participantes, fato que, para mim, não tem a menor importancia. Houve Bienais em que um número muito grande de pequenos países não deram nenhuma contribuição e, às vezes, se negavam áreas aos Estados Unidos ou Alemanha. A instituição nasceu, portanto, errada. E uma das primeiras coisas positivas seria mudar totalmente esse conceito que se firmou em relação à Fundação Bienal. E que a Bienal fosse dirigida efetivamente por um conselho de críticos, artistas escritores, músicos, enfim, por todos os setores da cultura brasileira. Aí, talvez, já se pudesse dar um passo adiante. Mas, por outro lado, acho que essa XIV Bienal foi positiva. Ser positiva não significa que ela tenha alcançado 100 por cento de seus objetivos.



Olney Kruse, Sheila Leirner: "Prêmio é demônio de mil tentáculos"

Informar o público, a sugestão

SCHENBERG (Cont.) — Essa XIV Bienal substituiu o critério de feira de amostras com a participação do maior número possível de países. E a substituição desse critério se deu pela opção por uma Bienal de temas. Não quero dizer que a escolha destes temas tenha sido boa ou má. O que quero enfatizar é que o princípio de se fazer uma Bienal sobre temas é muito mais lógico do que se fazer sobre uma participação indiscriminada de países. Outra coisa diz respeito à finalidade da Bienal. Será que a Bienal deve se dirigir ao grande público? Tenho minhas dúvidas em relação a este critério. Acho que a Bienal deve ser um ponto de contacto entre os artistas brasileiros e o movimento artístico internacional. A Bienal, quando fez algo de positivo, foi o de ter permitido que artistas brasileiros tivessem alguma idéia do que era o movimento artístico internacional. Acho que, em matéria de cultura, o qualitativo deve estar sempre à frente do quantitativo. Antes de educar artisticamente a totalidade da população é preciso, em primeiro lugar, educar os artistas, os críticos e outros. Alguém diria que esse é um critério elitista, mas considero-o antes um critério técnico. E, em relação as questões técnicas não pode prevalecer esse falso conceito de democracia. O caso da arte é semelhante ao da ciência. Nesta Bienal procurou-se dois compromissos distintos, isso eu soube pelo Landmann: de um lado montar uma série de exposições que mostrassem algumas realizações de vanguarda. De outro lado, para o grande público, foi feita a exposição do Tamayo. A questão é que essa retrospectiva consumiu mais da metade das verbas da Bienal, em grande parte pelo pagamento de seguros de frete e de transportes e, embora o governo do México, ainda segundo o Landmann, tenha contribuído com 170 mil dólares para o organização da mostra, mesmo assim eu acho que foi um erro fazer essa exposição. Se fosse para organizar uma grande retrospectiva de algum artista brasileiro, ainda se poderia compreender. Ora, todo o dinheiro gasto foi exatamente para atingir ao grande público através da exposição de Tamayo, o que eu considero um grande erro. O dinheiro deveria ter sido gasto para educar os artistas brasileiros e a crítica brasileira, também. Quanto à utilização da tecnologia. Não creio que a bienal pudesse tirar melhor proveito se utilizasse melhor a TV. Isso são tinturas, e culturalmente as tinturas não valem. No mais, acho que a bienal gastou muito pouco. Que os museus sejam, mal aquinhoados no Brasil, isso não é ponto de referência para se afirmar que a Bienal seja bem aquinhoada. Acho mais válido a gente tomar um critério prático de comparação. Por exemplo: cinco milhões de cruzeiros é o preço de uma casa não muito grande. Será que um país, para elevar seu nível artístico, não é capaz de fazer um investimento que corresponda ao preço de uma casa?

OLNEY — Eu só discordo do professor Schenberg quando ele diz que a Bienal deve ser feita pelo artista. A Bienal já colocou o artista brasileiro no século XX e ele não precisa mais dela para se informar. Acho, pois, que ela já cumpriu essa função para o artista. Ela tem de se voltar, agora, para o público mesmo. Não é demagogia não; a Bienal é feita para o público. Acho que a informação do artista chega por outros meios. A XIV Bienal, por exemplo, trouxe a vídeo arte, todos esses rótulos que em 72 já estavam na Bienal de Veneza. Enfim, ela trouxe para o artista certas informações atrasadas, mas não acrescentou informação alguma para o público. Por que o Kudo é catastrófico, por exemplo? O muro, da Bienal, é diferente, em suporte, de um muro na casa da gente? Nada disso foi explicado.

PFEIFFER — Pois eu discordo do Olney quando ele diz que o artista não deveria participar da organização e do juri da Bienal. Nesse sentido eu acho que o que o Conselho dessa XIV Bienal conseguiu já foi um progresso: teve muito mais poderes em comparação com o que outros conselhos conseguiram em épocas passadas. Infelizmente devo concordar com o Schenberg. Os especialistas, justamente esses intelectuais que tinham capacidade para melhorar alguma coisa da Bienal nunca tiveram poderes suficientes. Trabalhei com o Sérgio Millet, com o Durval Gomes Machado, com o Mario Pedrosa e sempre tivemos as mesmas decepções com a cúpula da Bienal. De fato, acho que na Bienal cabem artistas, intelectuais e especialistas — mas ninguém pode prescindir do auxílio dos artistas.

KLINTOWITZ — O que me surpreende foi sempre o empenho que a crítica teve de participar da Bienal, mesmo sabendo que o Ciccilo não aceitava sugestões. Isso me surpreende porque me parece que parte da crítica não queria mesmo quaisquer mudanças, mas pura e simplesmente a partilha do poder. Outra coisa que eu queria chamar a atenção é sobre o que o Inarra falou. Confesso que não entendi a contradição que haveria entre a crítica ou seja, o pensamento reflexivo e a forma escrita num veículo jornalístico. Para mim, os jornais, desde o seu nascimento, têm sido tradicionais suportes do pensamento. Não há nenhum conflito, nenhuma angústia de conciliação entre uma coisa e outra. O País sempre contou com bons e maus veículos, mas que tinham críticos de todas as artes. O período em que tivemos menos isso, ao que eu me lembre, foi exatamente este em que estamos vivendo agora, onde o pensamento reflexivo parece não merecer qualquer estímulo. Ademais, o Inarra fala como se houvesse uma unanimidade por parte da imprensa contra a Bienal. Pelo contrário, não há. Em termos percentuais o maior número possível de críticos colocou-se a favor da Bienal e só o que ela ganhou em divulgação gratuita, se fosse medida pelas tabelas dos jornais e de televisão, custaria mais do que ela gastou aqui com a realização da mostra. E, no entanto, do ponto de vista jornalístico, não creio que ela fosse um assunto tão importante assim. Quanto ao dirigismo, eu não sei se uma exposição temática chega a ser um progresso. A coisa mais difícil que existe no processo da obra de arte é o tema. Não é uma coisa tão evidente assim. Isto é, a obra de arte não tem uma leitura simples. Até hoje estamos descobrindo, na medida em que temos novos conhecimentos, o que determinado artista — inclusive de outros séculos — quis dizer. A obra de arte é lida a cada geração, a cada época. Uma mesma peça lida a cada época, volta a ser relida pela mesma pessoa em épocas diferentes. Inclusive, uma das grandezas da obra de arte é a sua capacidade de ter isso a que se poderia chamar de núcleo dialético de uma época e que permite várias releituras. Então, a Bienal me parece um negócio meio primário, pois a coisa mais difícil de se saber é qual é a temática de determinado artista. Por outro lado, reportando-me ao que o Schenberg disse, isso de educar o artista é uma coisa curiosa. Porque o que contribui para a obra do artista não é a moda do Pierre Cardin, o último grito, inclusive, porque isso cria um processo muito de fora para dentro, quando a tradição da arte é um processo que se relaciona com o social, que envolve uma individualidade e uma individualidade que está além do consciente do artista. É isto que tem caracterizado a produção artística, esse "feeling" de alguma coisa que o artista vai perseguindo, ou perdendo e que o leva em direção à construção da obra. Quer dizer, não cabe a mim como intelectual selecionar 10, 15, 20 artistas no mundo e dizer: esses vão educar o artista brasileiro.

INARRA — Eu não sei se você me entendeu por isso eu vou tentar ser mais claro. Quando você diz que a bienal sob o ponto de vista jornalístico não foi interessante, eu até posso concordar com você. Mas como o artista é essencial ao desenvolvimento e à identificação da arte, o didatismo do crítico é essencial. A responsabilidade do crítico é fundamental e eu penso que a imprensa é um veículo mais poderoso do que a Bienal a nível de divulgação.

KLINTOWITZ — Tenho profunda desconfiança quando se coloca a crítica como necessariamente construtiva. Não creio que a crítica deva ser construtiva. Acho que ela deve ser veraz.

SCHENBERG — Eu também queria dar uma explicação ao Jacob Klintowitz. Uma Bienal não pode pretender educar artistas é, claro, mas como, por exemplo, em relação à arte catastrófica foram mostradas duas feições completamente diferentes, acho que, para nós, é muito importante tomar uma posição em relação aos problemas do mundo. E vendo que em relação aos mesmos problemas, em lugares diferentes do mundo, se tomam posições as mais diversas, eu acho isso muito educativo. E não concordo com o Olney quando ele diz que o artista brasileiro seja bem informado. E isso não é culpa dele, pois para se informar ele teria de fazer viagens para os Estados Unidos e Europa, mas ele não tem recursos para tanto. Ora, os prêmios de viagem, não são a solução. Não quero citar nominalmente ninguém, mas poderia dar uma dúzia de exemplos de pessoas que foram liquidadas na primeira viagem ao exterior, que se desnortearam diante da avalancha de coisas que viram. De resto eu defendo a escolha de um tema para uma exposição. Se, por exemplo, tomarmos o tema da arte catastrófica é claro que o trabalho do Matsuzawa pode ser lido de várias maneiras. Mas o fato não impede que tenha sentido falar-se da arte catastrófica. E o fato dele se prestar a várias leituras não constitui problema a arte catastrófica, eu acho, pois era ignorado por 99 por cento dos artistas brasileiros, e embora isso não queira dizer que ninguém vá copiar o Matsuzawa ou outros, isso não importa. Porque nós não podemos nos limitar, por exemplo, como faz um mestre santeiro, a ficar fazendo o santo tradicional. O artista de hoje tem de viver o mundo de hoje e é preciso lhe dar oportunidade para tanto. Acho que o aspecto democrático de uma mostra está nisso.

Advocacia Especializada
MINERAÇÃO
Dra. Maria Accacia Silva Barros, escritório à Av. Brig. Luiz Antonio, 300 — 15º andar conj. 151. Tel.. 36-4950.

CORTIÇAS
Cr$ 79,00 M².
Venda consumidor e desconto especial p/revendedor. CORTICENTER Fábrica - R. Caiowaá, 697 - F: 263-3247.

Mudança radical, opção para o fim

SCHENBERG (cont. da pág. ant.) — Já que os artistas e críticos ricos têm a possibilidade de se informar ou mesmo de comprar livros ou revistas de arte etc. é uma democracia útil essa a de fazer com que um grande número de artistas possa conhecer em parte o que se está fazendo no mundo. E não devemos nos importar também com as possíveis cópias. O importante é que os artistas, que têm capacidade criativa e que são em número muito limitado, possam receber inspiração ou repulsa e criar ou não, pois a repulsa também é um fato positivo. De resto, não tenho antipatia alguma em levar cultura às massas; eu sempre fui um sujeito democrático e socialista; mas sou também um intelectual e não creio que as Bienais sejam de maior proveito para o público do que para os artistas. De resto, acho fundamental que o Brasil procure um intercâmbio cultural com outros países. Mas aí surge um problema: será que só interessa intercâmbio cultural com determinados países? Eu acho que não. O erro da Bienal, a meu ver, foi exatamente esse: enfatizar o intercâmbio cultural com alguns dos grandes centros mundiais da arte, omitindo outros da América Latina, Ásia e África, cujos problemas são semelhantes aos nossos e que podem sugerir novos caminhos. Não creio que o artista brasileiro esteja informado, principalmente em relação a esses países.

SQUEFF — E é aqui que surge uma questão: até que ponto o oficialismo da Bienal estaria prejudicando um possível debate que a mostra poderia manter? Levantou-se; a propósito, uma dúvida — não sei se pertinente — que caracterizaria esse oficialismo: o primeiro prêmio teria sido dado à Argentina tendo-se em vista Itaipu.

INARRA — O oficialismo que apoiou e de certa maneira engrandeceu a Bienal foi abolido agora. A própria Argentina não foi representada oficialmente. O suíço Defraoui é outro exemplo. Me perguntaram porque não recusei o prêmio, se em outras ocasiões tive um comportamento contrário ao Sistema. Mas, segundo me disseram, eu não precisaria tomar essa atitude porque a Bienal, este ano, não era oficial. Simplesmente usufruiu de uma tradição deixada pelo sr. Matarazzo. Outra questão: no plano artístico internacional, poderia referir-me a um boicote dos nomes de maior evidência. Seria contra a Bienal ou contra a estrutura política do País? Finalmente, quanto aos meios de comunicação: creio que somos realmente carentes por falta de veículos específicos de arte. Mas tenho meus contatos na Bienal e parece que alguém se recusou a participar desta mesa porque o jornal **"O Estado de S. Paulo"** não seria o local mais propício para uma discussão desse caráter, por não acreditar na sua imparcialidade. Não especifico o nome, é uma questão pessoal.

SQUEFF — Sem comentários.

PFEIFFER — Eu gostaria de voltar mais uma vez à questão dos temas da Bienal. Eu concordo que esse método pode ser interessante, como o foi, por exemplo, a arte catastrófica. Entretanto, existe aí um certo perigo, que diz respeito às participações internacionais. A Bienal não pode fazer, por enquanto, o que fazem americanos, japoneses e alemães, que convidam os artistas que acharem interessantes para participar de uma mostra internacional. Eles não precisam se esforçar para conseguir os artistas que querem. No caso, então, o método da divisão temática parece destacar a participação norte-americana ou a participação espanhola, para garantir essas delegações. O que não é necessário, porque esses países vão continuar colaborando conosco. A temática pode ser mais aberta, sem prender-se a ideologias ou enfoques de certas situações. Estou levantando questões de ordem mais pragmática, sem querer entrar em considerações sobre a escolha ideal, estética.

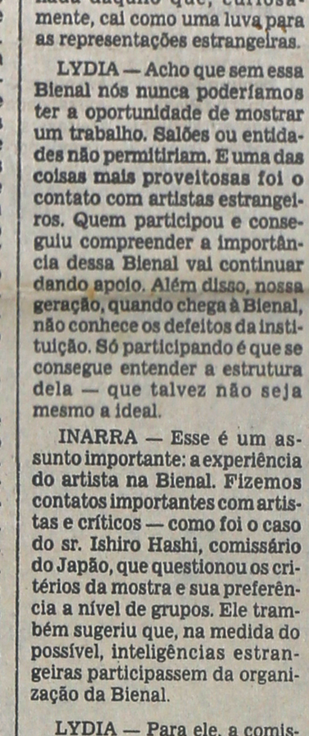
KLINTOWITZ — Eu, infelizmente, sou desprovido desse senso pragmático que tenho admirado ao longo dos anos. Acho que a Bienal goza de um caso extremamente difícil, que é a esquizofrenia posicional. Ela é uma organização fundada sobre verbas e diretivas oficiais. E uma mostra de arte se propõe a discutir o pensamento e suas formas expressivas. O que o Schenberg falou é importantíssimo: nós temos que nos relacionar com o mundo, entender o que se faz, mostrar o que fazemos e participar, porque esse é o jogo da inteligência — que se acentua com o instrumental tecnológico disponível hoje. Se é discriminado, a priori, o que se pode ou não fazer, a Bienal perde imediatamente sua função. Isso não cria o boicote de artistas, mas a dissensão. A Bienal, no Brasil, não goza da confiança dos intelectuais e dos artistas. Ela não pode formar um Conselho de Arte que reúna as grandes cabeças do País — antropólogos, físicos, críticos, escritores, poeta — porque essas pessoas não acreditam na Bienal como instituição, e a Bienal desconfia profundamente dessas pessoas. O mundo oficial desconfia delas. São pessoas que, para se expressarem, têm sofrido pressões seríssimas, como a censura. Nós devemos nos relacionar com a América do Sul porque aí estão países como o nosso. Com a África também, porque aí houve o levantamento de um continente que não tem máquinas à disposição, precisa enfrentar o mundo com novas soluções — e então, forçosamente, irá apresentar um novo tipo de humanismo. Esse relacionamento deveria ser a função internacional da Bienal. Mas seu oficialismo influencia negativamente o diálogo interno, impede o diálogo externo e escolhe para seu assessoramento um tipo de pessoa que, segundo imagina, não oferecerá perigo.

BARAVELLI — Aliás, 90 por cento dos artistas que trabalham — ou que são medianamente conhecidos e importantes — no Brasil, não estão na Bienal. A mostra atrai um certo tipo de artistas. Há os chamados artistas bienais — que de dois em dois anos fazem um trabalho para a exposição e que só são conhecidos ali. Há toda uma arte que tem uma resposta pública e uma realimentação concreta, real, marginalizada pela Bienal. Ela não está interessada no artista e no que ele está fazendo. Ela está interessada em si própria e no que está pensando. Nesse jogo internacional da inteligência que o Jacob citou há, como em todo jogo, o ataque e a defesa. Nós estamos claramente na defesa. Os EUA, a Alemanha, a França estão sempre exportando inteligência, know-how, inclusive artístico. E essas categorias da Bienal — os temas — são evidentemente importados, como o modo de pensar. Não apareceria espontaneamente aqui uma forma de arte como essas. É lógico que a arte catastrófica é uma novidade. Nunca se pensou aqui nesses termos, e talvez nem se devesse pensar. O novo humanismo africano pode ter um germe aqui que está sendo desconsiderado. É a importação de idéias que coloca os artistas, por mais informados que sejam — e eu me considero razoavelmente informado — numa situação de inferioridade, porque ele não está trabalhando em nenhuma daquelas categorias, não inventou nada daquilo que, curiosamente, cai como uma luva para as representações estrangeiras.

LYDIA — Acho que sem essa Bienal nós nunca poderíamos ter a oportunidade de mostrar um trabalho. Salões ou entidades não permitiriam. E uma das coisas mais proveitosas foi o contato com artistas estrangeiros. Quem participou e conseguiu compreender a importância dessa Bienal vai continuar dando apoio. Além disso, nossa geração, quando chega à Bienal, não conhece os defeitos da instituição. Só participando é que se consegue entender a estrutura dela — que talvez não seja mesmo a ideal.

INARRA — Esse é um assunto importante: a experiência do artista na Bienal. Fizemos contatos importantes com artistas e críticos — como foi o caso do sr. Ishiro Hashi, comissário do Japão, que questionou os critérios da mostra e sua preferência a nível de grupos. Ele também sugeriu que, na medida do possível, inteligências estrangeiras participassem da organização da Bienal.

LYDIA — Para ele, a comissão do júri deveria ser destacada com um ano de antecedência. A escolha dos artistas também seria feita por esses membros. É uma visão um pouco ingênua da parte dele, que não conhece o relacionamento das pessoas aqui. Havendo sigilo, a idéia é viável. Mas revelando-se os nomes, o julgamento ficaria ainda mais vago, permitindo contatos pessoais e influências emotivas que atrapalhariam a premiação. Ele também suspeita do grande número de artistas brasileiros na lista dos premiados, e acha que todo esse interesse pela América Latina é mais uma questão psico-sociológica que a necessidade de um ponto de vista internacional mais aberto.



Pfeiffer: "E o público?"

BAVARELLI — Para ele, tudo parece muito simples: elege-se o júri, dá-se o prêmio e pronto, vamos todos para casa. Mas ele está um pouco fora das injunções políticas e sua complexidade por trás de uma Bienal. O que ele detectou é bastante evidente: existindo um prêmio, trata-se de ganhar esse prêmio. Há, portanto, artistas em condições de ganhar — exatamente como um carro de corrida — e outros que não. A Bienal tem favorecido, nos últimos anos, a esse tipo de arte: a arte de ganhar prêmios.

SQUEFF — Se tivéssemos que colocar na mesa, objetivamente, como deveria ser a próxima Bienal, quais seriam as suas sugestões?

BARAVELLI — Eu alinhei, mais ou menos, os defeitos que ela tem. Não é preciso detalhar, mas há, basicamente, esse oficialismo, essa tentativa de catalogar o incatalogável, de domar o que é necessariamente subversivo. O problema dos prêmios também é terrível. Outro fenômeno é a avalanche súbita que se despenca sobre nós a cada dois anos, que ninguém tem condições de absorver em dois meses. A sugestão que eu tenho é mais ou menos evidente, e radical. Enfim, estamos aqui dando tiros no escuro, e quem sabe alguém escute: a Bienal não interessa mais como exposição. Teria de ser transformada numa atividade contínua. Ela tem um prédio grande e bom que poderia ser facilmente transformado numa série de coisas. Estúdios, por exemplo. Todos aqueles andares seriam transformados em espaços para os artistas, condicionados a um quase contrato de aluguel: os artistas se obrigariam a expor, a dar conferências e cursos. Esse seria o aluguel pago. A participação dos artistas estrangeiros — que parece ser tão importante aqui — seria feita não mais com base na competitividade: eles viriam para cá, trabalhar e conversar. Poderiam também funcionar aí fantásticas oficinas com todas as técnicas, inclusive as mais novas — como os vídeo-tapes, por exemplo. Seria até uma atividade autogeradora em termos de dinheiro. Poderia se cobrar uma entrada mínima, não posso precisar detalhes. Mas a uma Bienal desse tipo eu daria todo o meu apoio, o meu mínimo apoio. Me desagrada a idéia de competir, de ter que passar por um crivo, de ter que barganhar para ver se ganho um prêmio, de ter que recusar prêmios.

INARRA — A minha sugestão para a Bienal é a eliminação dos conflitos entre crítico, artista, Bienal e intelectualidade. Seria muito difícil a realização de uma Bienal não-oficial. Não conheço nenhuma entidade particular que arcasse com a responsabilidade de financiar e organizar um evento dessas proporções. O mais importante, portanto, é o senso de unidade. Se há uma oficialidade e uma intelectualidade, deve-se trabalhar em conjunto para possibilitar maior abertura cultural.

LYDIA — O Tomoshigue vivenciou muitas bienais e poderia acrescentar algo sobre a relação bienal-artista...

TOMOSHIGUE — Bem, o que eu penso quase todo mundo já disse. Mas eu analiso a questão de um lado particular e de um lado público. Em 1969, eu e um grupo de artistas boicotamos a Bienal. Desde essa época não participei de nenhuma outra. Agora, volto a participar por uma questão bem pessoal: sou, afinal, um artista, e não é fácil conseguir um lugar para expor certo número de trabalhos. Fui convidado para uma sala especial. E aí tive, pelo menos um espaço suficiente. Eu também não tenho nenhum interesse em ganhar prêmios. Eu quero ganhar a mim mesmo. De que maneira? Trabalhando. Há muitos anos, quando morava no Japão, li uma revista japonesa sobre a Fundação Bienal de São Paulo. Naquele tempo eu senti no Brasil um país jovem, e isso me atraiu muito. Enfim, cheguei ao Brasil. E agora vejo a Bienal de forma muito positiva, em termos de artistas jovens. As novas linguagens no campo da arte plástica exigem espaço. E um certo número de artistas jovens se realizam quando vêem sua obra concretizada. Para esse fôlego jovem eu acho a Bienal, de certa forma, muito boa. Minha proposta é abri-la para os jovens. Depois dos 35 ou 40 anos o artista já é realmente profissional e tem seu veículo para chegar até o público.

BARAVELLI — Eu queria completar minha proposta falando sobre o problema de mercado, que condiciona o trabalho do artista e tem características reacionárias. Uma instituição alternativa para a Bienal seria também para o mercado. Torna possível a produção sistemática sem que o artista tenha que negociar com galerias, vender seu trabalho por dinheiro. A Bienal assumiria então esse papel extremamente estimulante: criaria uma estrutura na qual a arte pode ser feita sem se falar em dinheiro.

Inarra, Lydia, Tomoshigue: segundo Klintowitz, "garantindo investimento"

Novos artistas defendem forma, conteúdo e validade da mostra

PFEIFFER — E o que o senhor pretende fazer com o público?

BARAVELLI — O público da Bienal, atualmente, é de fim de semana. Vamos dizer que 100 mil pessoas a visitaram. Para a grande maioria delas, a Bienal traz mais confusão que esclarecimento. É uma visita eventual, feita sem nenhum guia didático. As pessoas entram, olham e saem como se estivessem na Feira da Bondade ou do Automóvel. A pura e simples visitação propõe enigmas insolúveis. É dar às pessoas uma visão extremamente superficial do que é obra de arte. Nessa instituição alternativa, o público seria constituído de estudantes especializados que estariam realmente em condições de difundir aquilo.

PFEIFFER — Eu acho mais difícil acompanhar o acontecimento que o senhor está propondo do que a Bienal como ela é. Seria necessário um tempo muito maior por parte de todos os implicados, e nós já temos com a própria estrutura atual muitas dificuldades em obter êxito de público.

OLNEY — O Baravelli pensa sempre como artista, e nem sei se ele poderia pensar de outra maneira. Quando ele imagina uma Bienal transformada num ambiente fechado, ele se volta sobretudo para o artista, o único beneficiado. No fundo, a Bienal é feita para o público. E eu acho que a parte didática e de esclarecimento cabe ao artista, à Bienal e ao jornalista. Se não se pensar assim continua o mito do artista enviado de Deus, um privilegiado, e se afasta o público cada vez mais da arte, quando deveria acontecer o contrário. O que eu insisto, mais uma vez é que se acabem os prêmios, porque senão a Bienal só fará o jogo do mercado. E os marchands estão a milhões de anos-luz da cultura.

LYDIA — Na Bienal de Veneza, público e artistas perderam o interesse ao abolir-se o prêmio. O prêmio é um estímulo. É ele quem traz o artista de renome internacional. E para o artista jovem é a única maneira de continuar a pesquisa. Participar de uma Bienal hoje em dia exige gastos, consideráveis principalmente para quem não consegue se introduzir no mercado. Se for abolido o prêmio, a Bienal deveria comissionar o artista em iguais proporções.

INARRA — Eu queria endossar a parte do prêmio. Realmente é um estímulo, porque o artista não ganha nada. É o único que não ganha com a Bienal. Gasta, aliás, tempo, energia e dinheiro. Ainda mais no caso de obra não comercializável, como a minha.

LYDIA — Essa Bienal foi uma das poucas que premiou obras não-comercializáveis.

OLNEY — Mas o que havia para premiar além daquelas coisas que estavam lá no chão? O que poucos sabem é o assédio que sofre o jornalista por parte dos comissários de todos os países, interessados na divulgação de seus eleitos. Isso também faz parte do jogo de mercado, e tem de ser abolido. Todos sabem que o juri geográfico funciona. A lisura é acabar com o prêmio, um demônio de mil tentáculos.

INARRA — O peixe morre pela boca. É necessário que se coloque uma minhoca no anzol, ou o peixe não vai morder. Essa seria a função do prêmio. O peixe talvez morra com ele. Mas ele foi movido pela necessidade de comer.

LYDIA — A responsabilidade do artista é participar, com ou sem prêmio. Sua responsabilidade é realizar um trabalho cuidado até o fim.

SCHENBERG — A premiação pode ser feita de outra maneira: uma seleção de artistas apresenta os trabalhos, e se dá um auxílio financeiro para cada expositor. Assim, o artista poderia realizar melhor sua obra, e seria um estímulo para ele realizar um trabalho com recursos que atualmente não tem. Seriam superadas as limitações, o artista já seria premiado e diminuiria a competição.

KLINTOWITZ — (Dirigindo-se a Lydia e Inarra) Eu não aceito a pecha de que aqui o julgamento sofreria influências variadas porque, do ponto de vista restritivo, isso corresponde à denominação de mulatos indolentes, de povo tropical, que sempre tiveram os brasileiros. Numa forma livre de exposição sempre haveriam pressões, porque a pressão é positiva e lícita, já que representa o interesse de determinados grupos. A pressão, contudo, não é uma exclusividade brasileira; nem a capacidade de burlar a lei — isto está provado pelos acontecimentos internacionais. Essa é uma prática que se dá até melhor em países mais desenvolvidos que o Brasil. A colocação é uma inverdade de nível racista. Depois, sua posição a respeito da América Latina é discutível. Nós não sabemos o que é realmente arte. O que sabemos é que se aplicam certos princípios para a definição de arte. E o que se discute na linguagem do mundo é exatamente isso. Então, pensar na América Latina é algo muito positivo. Nós moramos nela. Temos que começar com um discurso intelectual sem preconceitos. E ele deve começar por esta caneta, por exemplo, que é o que está mais perto de mim. Depois eu vejo o que está mais longe e vou estabelecer uma ordem de valores. Não posso partir do ponto de vista que esta caneta não tem importância, é uma postura preconceituosa e não intelectual. E, voltando ao problema de mercado: além do aspecto do artista premiado, há um tipo de filosofia. Nunca vi uma implantação de caráter mercadológico tão perfeita. Eles se propõem a dar à vanguarda o mesmo nível de obsolescência que se dá ao produto industrial. E se olharmos o número de novos movimentos autointitulados de vanguarda notaremos que eles tiveram mais modelos que a General Motors para segmentos de mercados específicos. Ao dizer que o artista é o único que gasta, meu filho, há uma certa ingenuidade. Você fez um investimento para ganhar um prêmio, para ficar conhecido, para disputar seu mercado. O investimento é como jogar na loteria esportiva: a gente não se pode queixar. Nunca faça o papel do artista pobre. Assuma o papel do artista que está investindo. E que ainda não obteve dividendos.

SCHENBERG - Há um aspecto que eu acho fundamental para a arte atual: deixa de haver uma coincidência entre o mercado e certos tipos de obras de arte. Por exemplo: para aceitar os trabalhos da Lygia Clark, uma grande galeria estrangeira exigiu que ela só fizesse bichos, aquelas esculturas que ela fazia. Ela havia passado a fazer um tipo de obra que não tinha mercado. O problema não é bem esse que o Jacob está colocando. O problema é que grande parte da arte que se faz agora não tem nenhuma possibilidade mercadológica. A Bienal parecia ter criado um certo mercado para a arte moderna, mas você vê que agora as grandes figuras do mercado são as do Grupo Santa Helena, um grupo debilitado pela Bienal e que parecia até destruído por ela. É preciso definir: uma das coisas importantes desta Bienal foi exatamente o fato de estar cheia de coisas invendáveis, o que pode chocar parte do público ligado à idéia da arte junto ao mercado. Ver uma coisa que não é preciosa, nem durável, é muito educativo para o público. A influência do mercado tende a ser corruptora na arte, não sou tão otimista quanto o Jacob, embora não diga que todo o mercado seja sempre superficial. Na verdade, o que se faz agora sempre foi feito: a arte como uma atividade eminentemente ideológica. Péricles admirava a arte, mas não os artistas, porque via a arte como uma função eminentemente política. Jacob Burckhardt dizia que o grande surto de arte na Renascença italiana teve motivos políticos: os condottieris tomavam o poder e queriam adquirir boa reputação ordenando a execução de grandes obras de arte, que assim tinham uma finalidade política. A característica do mercado atual é de transformar a obra de arte num artigo de consumo.

KLINTOWITZ — Devo ter me expressado muito mal: não fui otimista em relação ao mercado. Situei apenas que a pretensão de uma coisa não estar inserida em seu processo de época é algo curioso, porque nós vivemos num mundo mercantil. Esta Bienal usou a mesma tecnologia implantada para qualquer outro produto industrial. Por outro lado, há um tipo de arte de caráter ideológico muito acentuado que obtém uma veiculação a nível de apoio oficial. O papel que os americanos tiveram na difusão da vanguarda é conhecido de todos. Não que deixe de ser mercadológica: os veículos é que estão mudando. Já não há mais uma pequena galeria, mas uma rede delas, com o apoio governamental.

ENIO — Theodor Adorno tem uma reflexão que parece importante, referindo-se à música, que é seu campo. É a idéia de que a obra que perde sua angústia diante da realidade deixa de ter o que é fundamental à arte. Ele disse isso referindo-se à música de Arnold Schoenberg e à sua diluição, já que o canal usado foi o oposto da angústia. De um lado há uma arte não-consumista, mas que é também um veículo ao consumismo. Para veicular-se como uma idéia legítima de ser, usa os mesmos processos tecnológicos de manipulação. E se transforma também em processo de manipulação.

LYDIA — Eu só queria responder à observação do Jacob. Quando disse que a escolha e divulgação dos nomes do júri resultaria num emaranhamento pessoal, quis dizer que isso se dá em vários níveis, não só no País. Pensei também nas conferências oficiais da Bienal, de seu simpósio. O Glusberg (chefe da delegação argentina, N. do R.), quando citava os latino-americanos, estava se referindo à Argentina. O Tommasi Trini (um dos jurados, italiano, N. do R.), quando apontou certos caminhos, também se referiu a uma tendência européia.

Baravelli: radicalizar

O realismo de Katz na mostra de Paris

ANTONIO DACOSTA
Especial para "O Estado"

PARIS (Via Air-France) — Pintor de uma certa realidade americana, Alex Katz surgiu por volta dos anos 60 (e agora em Paris, na galeria R. d'Amecourt) com um gênero de figuração em que a identidade dos seus modelos, retratados do natural, parece perder-se no contexto de uma imagem típica daquela realidade.

Pintadas em tamanho grande, as personagens que aparecem isoladas ou em grupo nos seus quadros (pessoas de família e amigos do meio artístico de Nova Iorque) repousam em situações reais, muito simplesmente. Todas têm um ar anônimo, que não é especialmente significante ou banal, mas presente. O olhar do artista, também exterior e positivo, dá-lhes uma vida em perfeita harmonia com as coisas que as rodeiam, lembrando o tranquilo realismo dos velhos retratos tradicionais e caseiros. Mas, no fundo desta nostalgia ainda algo romântica, tudo é incerto e ilusório, ou só é verdade na medida em que o que parece é. Naturalmente, mas com uma objetividade quase fotográfica, Alex Katz não faz mais do que apontar com o dedo para aquilo que nos seus falsos retratos verdadeiros é como que o éco ao mesmo tempo perdido e persitente de um heroísmo social e existencial comum.

Alex Katz não pretende dizer nada acerca do que a pintura é ou deixe ser. O seu realismo, em grande parte subsidiário da pop art, passa pela leitura das imagens de massa e, se não chega ao extremo de fazer com os seres humanos o que Andy Warhol fez com as suas caixas de Brillo, tem um pouco o mesmo sentido. Espontâneos, exibindo um certo bom gosto, os retratos da Alex Katz dão a impressão de querer escapar à imagem maganesca de série mas, congelados e inertes como ela, não são afinal mais do que o reflexo individualizado da realidade que os cerca e condiciona.

A pintura de Alex Katz, que à primeira vista parece resultar de uma simples estilização, recorre à frontalidade e ao close-up fotográfico para estabelecer com os seus modelos um certo número de relações formais e sugerir assim, numa superfície plana, um mundo igualmente plano.

Embraer promove seu IV Salão de Artes

No próximo dia 3 de dezembro, sábado, será aberto à visitação pública, no Mezanino do Euromarché, ao lado do Trevo da Rodovia Presidente Dutra, na entrada para São José dos Campos, o IV Salão de Artes da Embraer, que contará com os trabalhos em escultura e pintura de autoria dos empregados da empresa e seus familiares diretos, além de trazer à público as obras de vários artistas de renome da região.

A abertura oficial do Salão será no dia anterior, durante solenidade que contará com a presença somente dos premiados, convidados especiais e imprensa.

Como ocorre tradicionalmente, está havendo um grande interesse entre os empregados da Empresa pela participação na importante mostra, que tem atraído a atenção de toda região, não restringindo-se a uma apresentação "fechada", mas aberta a todas as tendências e caminhos da Arte Contemporânea. No Salão do ano passado, realizado na Sala do Médico, estiveram expostas mais de 100 obras diversas, todas de alto nível e qualidade. Este ano, é possível que um número ainda maior de expositores tomem parte do IV Salão Embraer.

O IV Salão de Artes Embraer deste ano oferecerá dois prêmios principais. O primeiro, de Cr$ 6.000,00 será concedido ao melhor trabalho, em todas as categorias e o segundo, de Cr$ 4.000,00 ao segundo colocado. Haverá também medalhas de ouro, prata e bronze, para os 1º, 2º e 3º colocados em cada categoria e diplomas para todos os participantes.

A organização e coordenação do IV Salão de Artes da Embraer está a cargo de uma comissão especial do grêmio, composta por seu presidente, José Maria Ramiz Melquizo, pelo diretor social, além dos artistas Claudionor Chaves Itacaramby, pintor de São José, que trabalha na Embraer como subchefe de Projeto de Ferramental; o jovem João Carlos de Paula Reis, conhecido pintor de Campos do Jordão e que, na Embraer, trabalha como projetista; e o artista plástico Régis Machado da Silva, que participou de várias Bienais e que integra a Assessoria de Estilo do Departamento Técnico da Embraer.

Para a comissão, a realização do certame este ano no Mezanino do Euromarché dará oportunidade para que um maior número de pessoas visite a mostra, tido como um dos mais importantes certames no campo das artes plásticas da região.

VINHO CHILENO NO SUPERBOM A PREÇO DE CONTRABANDISTA

Os vinhos chilenos do Superbom são mais baratos porque foram importados pelo próprio Superbom. Sem intermediários. Temos todos os tipos de vinho em grande quantidade, para você presentear seus clientes, amigos e parentes neste Natal. Comprove e depois prove.

Vinhos Concha y Toro

	garrafa	caixa
Santa Emiliana tinto	54,00	590,00
Santa Emiliana branco	54,00	590,00
Gran Vino rosé	49,00	560,00
Reservado tinto	47,00	530,00
Reservado branco	47,00	530,00
Reservado rosé	47,00	538,00
Reservado rosé (gfa. bojuda)	46,00	520,00
Burgundy tinto (gfa. bojuda)	46,00	520,00
Chilean Riesling branco (gfa. bojuda)	46,00	520,00
Chilean Riesling branco	49,00	560,00

Estes preços podem ser provados em todas as lojas Superbom e na Rua Dr. Manoel Vitorino, 343 (Bras). Ou pelos telefones 291-1969 e 291-0960.

SUPERBOM Supermercados