



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PRISCILLA PERRUD SILVA

**A CRIAÇÃO DE UM ORDINÁRIO HOMEM NOTURNO:
A BUSCA DE PAULO MENTEN PELO LUGAR SOCIAL DO
ARTISTA EM SÃO PAULO NOS ANOS 1960**

Londrina
2016

PRISCILLA PERRUD SILVA

**A CRIAÇÃO DE UM ORDINÁRIO HOMEM NOTURNO:
A BUSCA DE PAULO MENTEN PELO LUGAR SOCIAL DO
ARTISTA EM SÃO PAULO NOS ANOS 1960**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Zueleide Casagrande de Paula.

Londrina
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586c Silva, Priscilla Perrud.

A criação de um ordinário homem noturno : a busca de Paulo Menten pelo lugar social do artista em São Paulo nos anos 1960 / Priscilla Perrud Silva. - Londrina, 2016.

172 f.: il.

Orientador: Zueleide Casagrande de Paula.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Menten, Paulo, 1927-2011 - Teses. 2. História social - Teses. 3. Artistas - Brasil - Teses. I. Seneda, Marcelo Marcondes. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 930.1:7

PRISCILLA PERRUD SILVA

**A CRIAÇÃO DE UM ORDINÁRIO HOMEM NOTURNO:
A BUSCA DE PAULO MENTEN PELO LUGAR SOCIAL DO ARTISTA EM
SÃO PAULO NOS ANOS 1960**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Zueleide Casagrande de Paula
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques
Martinez
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 24 de junho de 2016.

*À Bianca, Patrícia, Keila, Valter,
Carlos e Zueleide, em agradecimento.
À Daladier Perrud, in memoriam.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Departamento de História e ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL) por terem me proporcionado mais este nível de crescimento acadêmico e profissional... E agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa por meio de concessão de uma Bolsa de Demanda Social com vigência durante o período de 2014 a 2016, sem a qual esta pesquisa com toda a certeza não teria alcançado o êxito obtido...

Agradeço à minha querida orientadora e amiga Profa. Dra. Zueleide Casagrande de Paula, simplesmente por tudo e mais um pouco... Muito obrigada por estar comigo desde o início de minha graduação, em minha especialização e agora durante o mestrado... Muito obrigada pela dedicação e pela paciência e por que não? Pelas broncas também, que aliás não foram poucas, mas confesso, merecidas(*risos*)... Muito obrigada por ter me orientado muitas vezes não só na academia mas também na vida, e saiba que você ajudou a mudar o presente e o futuro de toda uma família...

Agradeço muito à Profa. Dra. Célia Regina da Silveira por ter me aceitado como estagiária em sua disciplina durante meu Estágio de Docência na Graduação, com quem aprendi um modelo exemplar de prática docente. Agradeço à Profa. Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez por mais uma vez aceitar em avaliar meu trabalho no exame de qualificação e ao Prof. Dr. Richard Gonçalves André também por ter aceitado em participar da citada banca... Agradeço muito a ambos pelas valiosas contribuições que foram imprescindíveis para que eu chegasse a este resultado final... E agradeço a todos os professores do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL), por cada um, ao seu modo, ter muito me ensinado...

Agradeço imensamente ao Raphael, à Lílian, à Heloísa... por terem aberto as portas de sua própria casa para que eu escarafunchasse a vida e a obra de Paulo Menten, tantas vezes fora de dia e horário... Muito obrigada por tudo! Agradeço à toda Família Menten pela confiança e pela disponibilidade, que com certeza fizeram a alegria desta historiadora que vos fala...

Agradeço aos funcionários do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica (CDPH-UEL), da Biblioteca Pública "Prof. Pedro Viriato Parigot de Souza" (Biblioteca Pública Municipal de Londrina), do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, do Museu de Arte de Londrina, da Secretaria Municipal de Cultura, do Arquivo da Fundação Bienal de São

Paulo, do Itaú Cultural, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP), do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo (CEDOC), da Biblioteca Mário de Andrade, da Biblioteca Viriato Correa, da Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC-USP, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP, do Centro Cultural São Paulo, do Museu Belas Artes de São Paulo (MUBA), da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), da Biblioteca da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), do Arquivo Público do Estado de São Paulo, do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), do Arquivo Nacional, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV), e do Sindicato dos Bancários e Financeiros de São Paulo, Osasco e Região pelo valioso auxílio no levantamento e localização da documentação para a realização desta pesquisa...

Agradeço imensamente aos meus pais, Valter e Keila, por todo o amor, sacrifício e dedicação...Espero conseguir retribuir tudo o que vocês me proporcionaram e também às minhas irmãs Patrícia e Bianca,que juntamente com nossos bichos de estimação não me deixaram em paz um minuto seja para ler, seja para escrever, seja até mesmo para pensar(*risos*)... Aliás, devo agradecer à minha mãe pela (re)descoberta de Paulo Menten e de seu acervo, que me possibilitaram este trabalho, assim dedico mais este trabalho à minha família pelo seu apoio incondicional em mais esta etapa em minha vida profissional...Agradeço ao meu amado companheiro na vida e na História Carlos, por sempre estar de mãos dadas comigo nesta jornada, sem o qual com certeza a vida não teria o mesmo sabor... Te Amo...Agradeço aos meus colegas de Mestrado, por terem me proporcionado mais esta experiência de vida na universidade...

E acima de tudo e de todos, gostaria de agradecer ao meu bom Deus, por ter permitido que eu chegasse até aqui e por ter estado comigo em todos os momentos... Que seja feita a sua vontade em minha vida hoje e sempre...

Porque não é suficiente conhecer as obras de um artista – é também necessário conhecer quando ele as fez, por que, como, em quais circunstâncias [...]. Algum dia haverá sem dúvida uma ciência – pode ser chamada de ciência do homem – que procurará saber mais sobre o homem em geral por meio do estudo do homem criativo.

Pablo Picasso

Conversas com Picasso

SILVA, Priscilla Perrud. **A criação de um ordinário homem noturno: a busca de Paulo Menten pelo lugar social do artista em São Paulo nos anos 1960.** 2016.172 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

A interpretação do movimento de criação de uma imagem de si enquanto um ordinário homem noturno pelo artista visual Paulo Menten (1927-2011) se constitui como nosso principal objetivo neste escrito, no qual procuramos problematizar a busca pelo lugar social do artista empreendida por um homem a princípio ordinário, um homem comum. Em conformidade com esta premissa, apontamos a possibilidade de mapeamento das estratégias e táticas utilizadas por Paulo Menten para alcançar tal lugar social, de acordo com Michel de Certeau, mediante a conjuntura do campo artístico dos anos 1960 em São Paulo, sob a visão de Pierre Bourdieu. Nessadiscussão, traçamos a trajetória do acervo do atelier do artista e observamos que este não foi o único instrumento de composição do discurso sobre si mesmo utilizado por Paulo Menten, a fim de consolidar seu lugar como um artista. Pois, as chamadas fontes ordinárias que constituem estas provas de mim, dentre elas suas autobiografias, diários pessoais e correspondências, também carregam este interesse por meio da escrita de si, conforme Philippe Lejeune, nos sinalizando a busca de um homem ordinário em tornar-se um homem noturno, sob as proposições conceituais de Gaston Bachelard, que resultou em sua maior criação: a imagem de si.

Palavras-chave: Paulo Menten. Lugar Social do Artista. Estratégia. Tática. Campo Artístico.

SILVA, Priscilla Perrud. **The creation of an ordinary man night**: a pursuit of Paulo menten by the artist social place in São Paulo in the 1960's. 2016. 172 p. Dissertation (Master's Degree in Social History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

The interpretation of the creation of motion of an image of himself as an ordinary man night by visual artist Paul Menten (1927-2011) is constituted as our main purpose in this writing, which tried to question the search for the social position of the artist taken by a man the ordinary principle, an ordinary man. In accordance with this premise, we point out the possibility of mapping the strategies and tactics used by Paul Menten to achieve such a social place, according to Michel de Certeau by the conjuncture of the artistic field 1960 in São Paulo, under Pierre's vision Bourdieu. In this discussion, we trace the trajectory of the artist's studio of the collection and noted that this was not the only composition instrument speech about himself used by Paul Menten, in order to consolidate its place as an artist. For the so-called ordinary sources that constitute these proofs from me, among them his autobiographies, personal journals and correspondence, also carry this interest by writing to you, as Philippe Lejeune, signaling in the search for an ordinary man to become a night man, under the conceptual proposals of Gaston Bachelard, which resulted in his greatest creation: the image itself.

Keywords: Paulo Menten. Artist Social Place. Strategie. Tactic. Artistic Field.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1	– Vista interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo	25
Figura 2	– Panorama parcial do lado esquerdo do antigo atelier e domicílio de Paulo Menten.....	50
Figura 3	– Panorama parcial do lado direito do antigo atelier e domicílio de Paulo Menten.....	51
Figura 4	– Paulo Menten e Fernanda Marques Menten.....	78
Tabela 1	– Tabela de Sistematização das Correspondências de Paulo Menten da Década de 1960	103
Tabela 2	– Tabela de Identificação de Correspondentes das Correspondências.....	105
Figura 5	– Paulo Menten durante o Processo de Impressão	117
Figura 6	– As mãos de Paulo Menten durante o Processo de Entalhamento.....	119
Tabela 3	– Tabela de Premiações de Paulo Menten na Década de 1960	128
Figura 7	– Paulo Menten Pintando uma Tela em sua Casa	134
Figura 8	– Cartaz da IX Exposição Bienal Internacional de São Paulo	146
Figura 9	– Cartaz da X Exposição Bienal Internacional de São Paulo.....	148
Figura 10	– Uma Obra da Série "O Rapto da Mulher-Dama"	151
Figura 11	– Uma Obra da Série "Sequências Brasileiras"	152
Figura 12	– Paulo Menten em um Atelier de Gravura.....	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 OS VESTÍGIOS DE UM HOMEM A PRINCÍPIO ORDINÁRIO	18
1.1 As Provas de Mim e de Minha Intenção para a Posteridade:A Trajetória do Acervo do Atelier Paulo Menten	19
1.2 E Nestas Linhas, os Sinais de Minha Criação: A Ordinária Escrita de Si	52
1.2.1 Das Autobiografias	65
1.2.2 Dos Diários Pessoais.....	91
1.2.3 Das Correspondências	99
1.2.4 Dos Jornais.....	110
2 A CRIAÇÃO DE UM ORDINÁRIO HOMEM NOTURNO	114
2.1 A Criação ao Longo de Minha Busca pelo Lugar Social do Artista: Minha Trajetória e Destino de Trabalho.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160

INTRODUÇÃO

*Tenho meditado sèriamente sôbre {sic} a minha obra.
Tento enveredar por um caminho árido. Conseguirei?*

Paulo Menten

20 de junho de 1964

“Conseguirei?”, esta incógnita ressoou durante alguns anos entre os pensamentos de Paulo Menten (1927-2011), um homem a princípio ordinário¹, um homem comum, que almejava tornar-se um homem noturno², um artista visual. Assim, nos propomos a elaborar uma interpretação³ acerca de seu movimento de criação de uma imagem de si⁴ enquanto um ordinário homem noturno em meio a sua busca pelo lugar social⁵ do artista em São Paulo nos

¹ Nosso escrito busca seu embasamento teórico em Michel de Certeau, em parte por meio de seu livro intitulado: *A Invenção do Cotidiano* (1996). Nesta obra, o autor nos apresenta uma discussão sobre as operações dos usuários provenientes da cultura ordinária. Nesta proposição, o ordinário se apresenta como o comum, se referindo Michel de Certeau às habituais práticas cotidianas dos homens ordinários, das pessoas comuns. Assim, o autor busca demonstrar que as pessoas provenientes da cultura ordinária não só “consomem” por meio de suas práticas e ações no cotidiano, mas que também “produzem”, indicando sua atuação em seu dado tempo histórico e espaço social. Tendo esta premissa em vista, buscamos assim interpretar o artista visual Paulo Menten como um homem a princípio ordinário, um homem comum, que conseguiu adentrar o campo artístico por meio de estratégias e táticas a fim de alcançar o lugar social por ele almejado, o do artista.

² Utilizamos-nos da designação conferida à vertente poética da filosofia de Gaston Bachelard que se ocupou da criação artística, denominada de “filosofia do homem noturno”: “Demasiadamente tarde, conheci a boa consciência, no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências, que seriam a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma”. (BACHELARD apud JAPIASSÚ, 1976, p.05).

³ Nós nos utilizamos do termo “Interpretação” em detrimento do conceito de “Análise” devido à premissa de que: “[...] o trabalho de pensamento que consiste em decifrar o sentido escondido no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal; mantenho assim a referência inicial, “exegese”, isto é, a interpretação dos sentidos escondidos” (RICOEUR, apud REZENDE, 2004, p.79).

⁴ Cabe-nos explicitar neste momento que nos utilizamos do termo “imagem de si” como metáfora para a criação, a composição de uma autorrepresentação por Paulo Menten, na medida em que o artista buscava “retratar-se” não somente para os outros em sua própria época, como também para a posteridade, para a imortalidade. Assim, empregamos esta metáfora tendo em vista que: “O ‘retratar-se’ é uma prática cultural que integra uma rede de comunicação e atua, como tantos outros processos, na regulação da sociedade. [...] Por se tratar de uma forma simbólica de representação pública dos sujeitos, é importante que se considerem as expectativas sociais e individuais, ou seja, o olhar do espectador.” (LIMA; CARVALHO, 2013, p.49).

⁵ Nosso entendimento do conceito de lugar social se baseia em uma adaptação nossa da noção apresentada por Michel de Certeau em sua obra: “*A Escrita da História*” (1982). Neste escrito, o autor se refere ao lugar social como um lugar de produção socioeconômico, político e cultural do historiador, e consequentemente da pesquisa historiográfica: “Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.” (CERTEAU, 1982, p.66-67). Mas, compreendemos que o artista e sua obra também ocupam um lugar de produção, dentro de seu âmbito próprio de atuação, regido pelas determinações inerentes ao campo artístico.

anos de 1960, o que se constitui como nosso principal objetivo e objeto de pesquisa nesta dissertação.

Em meio a esta empreitada por “vir a ser” um artista, Paulo Menten, em conformidade com as proposições conceituais de Michel de Certeau (1996), estabeleceu uma principal estratégia a fim de atingir este seu objetivo de se tornar um artista visual reconhecido: participar de uma edição da Exposição Bienal Internacional de São Paulo. Ele propôs-se em ser aceito a expor suas obras neste evento em específico por conta de sua importância para o meio artístico, tanto nacional quanto internacional, já naquele período dos anos 1960, fruto consequente da efervescência artístico-cultural pela qual a cidade de São Paulo desfrutou a partir de meados dos anos de 1940 e 1950. Assim, Paulo Menten acreditava que participando de alguma edição da referida exposição, ele consumaria sua inserção no campo artístico (BOURDIEU, 2010, p.59-73; 281-298) e consolidaria seu reconhecimento, sua consagração enquanto um artista. Mas, a fim de atingir tal estratégia traçada, Paulo Menten se utilizou, ainda segundo as conceituações de Michel de Certeau (1996), da “arte de aproveitar a ocasião” em meio à conjuntura histórica do período por meio de táticas diversas, como veremos ao longo destas linhas.

Mas, do leitor ainda pode nos restar uma pergunta: quem foi Paulo Menten? Este artista nasceu em São Paulo em 17 de junho de 1927, e faleceu em 28 de maio de 2011, aos 83 anos em São Paulo. Atuou como bancário a partir do final dos anos de 1940, também em São Paulo, mas como ele mesmo sublinhou em seus escritos ordinários, “sempre foi um espectador da arte”, e concomitante ao seu trabalho no banco, procurou conhecer e acompanhar o campo artístico-cultural da cidade. Ao deparar-se mais profundamente com este cenário, ansiou por fazer parte dele.

Contudo, Paulo Menten enquanto um artista visual trilhou uma trajetória profissional peculiar como se observará no decorrer de nosso texto. Pois, apesar de ter empreendido esta busca, a fim de ser reconhecido como um artista no campo das artes, após certos acontecimentos, sua inserção culminou em sua saída da cidade de São Paulo e em seu deslocamento para a cidade de São Caetano do Sul-SP durante meados da década de 1970, momento no qual o artista iniciou um movimento de afastamento do meio artístico paulistano. A partir deste ponto, Paulo Menten se deslocou por diversas cidades entre os estados de São Paulo e do Paraná com seu atelier, até que se estabeleceu definitivamente na cidade de Londrina no início dos anos 1980, de tal maneira que ele ainda hoje é considerado (e desta

maneira divulgado) na localidade como um artista londrinense⁶, devido sua atuação no campo artístico-cultural da cidade.

Este afastamento de um grande centro cultural e artístico como São Paulo, empreendido pelo artista talvez tenha sido uma das razões que tenham culminado inclusive em seu ostracismo nas narrativas sobre a arte daquele período dos anos 1960 até o início dos anos 1970, apesar de Paulo Menten ter atuado na formação de inúmeros artistas, ter participado de vários acontecimentos no meio das artes, ter tido contato com nomes importantes para o campo artístico brasileiro, além de sua vasta produção de arte com sua participação em várias exposições ao longo de sua carreira artística, além de sua produção na vertente literária.

Somente de alguns poucos anos para cá é que Paulo Menten tem sido abordado e citado em esparsos trabalhos de pesquisa defendidos em diversas áreas de produção acadêmica. Na área de Artes Visuais, o artista é abordado no livro de Juliana Simonetti: “Poiesis: Paulo Menten” (2006) e nos escritos de José Minerini Neto em sua tese intitulada: “Educação nas Bienais de Artes de São Paulo. Dos Cursos do MAM ao Educativo Permanente” (2014), na dissertação de Caroline Saut Schroeder: “X Bienal de São Paulo: Sob os Efeitos da Contestação” (2011), e em um resumo de Leônidas Hipólito: “A Gravura de Arte no Interior do Paraná” (2010), segundo nossos levantamentos realizados até o presente momento.

Uma de suas obras foi eleita como fonte e objeto de pesquisa na área de Ciências Sociais, por meio do projeto de pesquisa intitulado: “Patrimônio Cultural: Discursos sobre Lugares de Memória”, coordenado pela Prof^a Dra. Ana Maria Chiarotti de Almeida do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Este projeto de pesquisa teve como objetivo principal analisar nas linguagens textuais e imagéticas expressas no conjunto de totens do Memorial do Pioneiro os sentidos e os efeitos ideológicos produzidos sobre a noção do conceito de trabalho. Este monumento foi instalado na Praça Primeiro de Maio em Londrina no ano de 2007, e apresenta diversas xilogravuras de autoria de Paulo Menten. Um dos frutos deste projeto de pesquisa foi o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Diego Ferreira Valladares Soares intitulado: “Memorial do Pioneiro: Um

⁶ Paulo Menten inclusive recebeu o título de Cidadão Honorário de Londrina em 02 de abril de 2008. Fonte: SATO, Nelson. Mestre das gravuras é agora cidadão honorário. Jornal *Folha de Londrina*, 02 de abril de 2008, p.01. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

Debate, Muitas Questões” (2010). Provavelmente devem existir mais trabalhos com esta temática, derivados deste mesmo projeto de pesquisa maior, contudo, até o momento não conseguimos localizá-los. Na área de Museologia, localizamos o artigo de Lucinéia Chamorro e Silva: “Gravura em Londrina – Paulo Menten” (2012), e na área de Biblioteconomia, o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Viviane Faria Machado, intitulado: “A Representação Temática das Xilogravuras do Museu de Arte de Londrina: Uma Análise da Coleção Paulo Menten” (2014).

Por fim, na área de História, Paulo Menten foi citado por Lilian HollandaGassen em sua dissertação intitulada: “Mudanças Culturais no Meio Artístico de Curitiba entre as Décadas de 1960 e 1990” (2007). O artista foi abordado mais profundamente na tese de Emerson Dionisio Gomes de Oliveira intitulada: “Memória e Arte: A (In)visibilidade dos Acervos de Museus de Arte Contemporânea Brasileiros” defendida em 2009. Além de nosso projeto de pesquisa intitulado: “As Exposições de Paulo Menten nas IX e X Bienais de São Paulo (1967 e 1969)”, apresentado ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL) em 2014, também está atualmente em andamento o projeto de pesquisa: “A Representação da Identidade Nordestina na Obra de Paulo Menten (1960–1980)” desenvolvido por Raphael Soares Menten para a Especialização em Patrimônio e História do Departamento de História da mesma universidade. Este também cursa a graduação em Letras Vernáculas e Clássicas do Departamento de mesmo título também na UEL, no qual atualmente tem desenvolvido trabalhos acadêmicos sobre a esfera literária da produção de Paulo Menten.

Esta lacuna na produção historiográfica sobre um artista e sua obra até então reconhecidos em âmbito local, se fez o epicentro de nossa justificativa para a elaboração deste trabalho de pesquisa, denotando sua importância. Elaboração esta empreendida a partir da constatação de que praticamente todo o acervo do atelier de Paulo Menten se encontrava na cidade de Londrina sob a tutela de sua família. Desta maneira, buscamos então empreender o citado projeto de pesquisa, apesar das dificuldades inerentes a um tema que apresenta pouca produção bibliográfica sobre o mesmo e uma quantidade e variedade desconcertantes de documentação histórica a ser sistematizada e interpretada. Aliando-se ainda a estas, a dificuldade de todo o acervo do atelier do artista ainda não estar devidamente higienizado, organizado e sistematizado para pesquisa acadêmica.

Com a imposição destas instâncias diversas, a fim de delimitar um “recorte” temático-temporal que fosse viável para a produção desta dissertação, nos lançamos à problematização e interpretação do início da carreira de Paulo Menten como artista visual, que se deu em meados dos anos de 1960. Preterimos ajustar o enfoque de nossa discussão sobre este movimento de busca pelo lugar social do artista a partir da participação de Paulo Menten na IX e na X Exposição Bienal Internacional de São Paulo em 1967 e 1969 respectivamente em detrimento de uma pesquisa sobre suas obras por conta de este ter sido o momento em que o artista alcançou sua maior projeção. Além de sua produção na vertente da literatura, no âmbito da arte visual, Paulo Menten atuava em pintura, escultura, desenho e principalmente gravura na qual trabalhou com as mais diversas técnicas como veremos mais adiante. Dentre esta variedade de técnicas artísticas trabalhadas, estima-se um total de aproximadamente 8.000 obras de séries variadas em meio ao seu acervo, datadas entre meados dos anos 1960 até o período próximo de seu falecimento em 2011. A dificuldade em se trabalhar este material se dá por conta de uma série de fatores: a situação atual do acervo e as dificuldades inerentes à pesquisa devido a esta situação, a ausência de datação e nomeação em muitas dessas obras, o desmembramento de parte do acervo de obras por conta de doações do próprio artista e entre outros que ainda está por ser mapeado, a fim de se listar apenas alguns pontos que no momento dificultam esta perspectiva de trabalho.

Assim, pois, o tema e o período eleitos em nossa pesquisa foram os que se apresentaram com uma gama de documentação disponível que nos possibilitava o desenvolvimento de nossa pesquisa mediante as demandas exigidas de um trabalho de mestrado, e que fosse condizente com a nossa concepção da essência de nosso ofício enquanto historiadores. Esta que está pautada tanto teórica quanto metodologicamente, nas proposições conceituais apresentadas pelo historiador francês Michel de Certeau em seu livro: “A Escrita da História” (1982), dispostas especificamente no Capítulo II de sua obra, intitulado: “A Operação Historiográfica” (p.56-109). No qual, o autor nos expõe a necessidade da problematização do ofício do historiador e das etapas de sua produtividade, que segundo Michel de Certeau, por meio de suas atividades técnicas possui aspectos de fabricação, conceitualizada assim, enquanto uma operação historiográfica⁷. A qual terá como produto final de seu trabalho, a operosidade do historiador, a escrita ou o fabrico da História.

⁷ Segundo Michel de Certeau (1982): “Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). É

Em meio a esta operosidade, constatamos que Paulo Menten esquadrinhou não somente o lugar social do artista, mas também sua dimensão simbólica. A complexa relação tríade entre Paulo Menten, como um homem comum, ordinário, que mira criar em si mesmo a faceta do artista, do homem noturno, que ao fim desencadeia o movimento de criação de uma personagem derivada de si, o artista visual Paulo Menten, o ordinário homem noturno. Assim, talvez a maior criação do artista, foi sua imagem de si, a fim de se fazer medir por seus pares. Talvez também esta fosse uma caçada inconsciente pela “imortalidade” ao tecer na representação de sua personagem criada uma possível esquivo do esquecimento, como uma extensão de si para a posteridade. Mediante essa complexidade assinalada em nossa pesquisa nos utilizamos do aporte teórico e metodológico de diferentes autores.

Assim, o historiador francês Michel de Certeau também referencia nosso trabalho de pesquisa por meio da noção de homem ordinário e dos conceitos de lugar social, estratégia e tática, apresentados em sua obra: “A Invenção do Cotidiano” (1996). O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard embasa nossas proposições no âmbito de sua discussão “noturna” (BACHELARD, 1986) acerca da produção artística e de seu agente, o artista. E por fim, o sociólogo francês Pierre Bourdieu nos fundamenta a partir da noção trajetória (2006) e de campo artístico (1996; 2010; 2013). Contudo, apresentados nossos principais aportes teóricos, quais seriam, portanto, os vestígios que poderiam nos evidenciar os sinais (GINZBURG, 1989) da complexidade da busca de Paulo Menten em ser um artista? A documentação histórica que compõe o acervo do atelier do artista é caracterizada por uma vasta diversidade tipológica, assim, dentre esta documentação, elegemos das fontes históricas que se caracterizaram como vestígios do passado cotidiano de Menten, as fontes ordinárias que enunciam a chamada escrita de si (LEJEUNE, 2008) como seus diários pessoais datados da década de 1960, sua correspondência derivada deste mesmo período, suas autobiografias, com a complementação de matérias de jornal, tendo em vista assim este produto final, que cá está.

Esta dissertação está dividida em dois capítulos: “Os Vestígios de um Homem a Princípio Ordinário” e “A Criação de um Ordinário Homem Noturno”. Convém apontar ao leitor que esta divisão segue a complexidade da relação tríade comentada mais acima. Desta

admitir que ela faz parte da "realidade" da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada "enquanto atividade humana", "enquanto prática". Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de práticas "científicas" e de uma escrita. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas.” (CERTEAU, 1982, p.66).

maneira, no primeiro capítulo, nosso objetivo é apresentar a trajetória do acervo do atelier de Paulo Mentene a importância deste para sua própria trajetória. Dentro desta perspectiva, iremos discutir e problematizar a possibilidade de um “mapeamento” das estratégias e táticas empreendidas por Menten a fim de galgar o lugar social do artista por meio dos vestígios derivados da escrita de si, as chamadas fontes ordinárias. No segundo capítulo, pretendemos discutir os aspectos ordinários de sua vivência e apresentarmos a trajetória de Paulo Menten até o início da década de 1970 e discutir os aspectos de sua faceta noturna no mesmo período. Passemos, portanto ao nosso escrito...

1º CAPÍTULO
OS VESTÍGIOS DE UM HOMEM A PRINCÍPIO
ORDINÁRIO

*Não vás tão gentilmente nessa boa noite escura,
Os velhos deveriam arder e bradar ao fim do dia;
Raiva, raiva contra a morte da luz que fulgura.
Os homens sábios, em seu fim, sabem com brandura,
O porquê a fala de suas palavras estava vazia,
Não vão tão gentilmente nessa boa noite escura.*

Dylan Thomas
Não Vás Tão Gentilmente Nessa Boa Noite Escura

1.1 As Provas de Mim e de Minha Intenção para a Posteridade: A Trajetória do Acervo do Atelier Paulo Menten

O principal acervo de documentação histórica sobre a vida e a obra de Paulo Menten é o seu arquivo pessoal, suas provas de mim⁸, conforme as proposições conceituais de Sue McKemmish (2013). Que se constitui como já mencionado, no acervo de documentos pessoais, escritos diversos, livros, fotografias, obras de arte, materiais, objetos e aparelhos para produção de arte, dentre outros documentos e objetos, que hoje se situa no endereço de seu último atelier⁹, localizado na Rua Almirante Crocane, nº 342, no Jardim Califórnia em Londrina-PR¹⁰.

Portanto, a fim de iniciarmos a discussão presente nesta dissertação, apresentaremos a trajetória das provas de mim do artista, pois entendemos: “[...] os arquivos como parte do processo de construção de discursos sobre o passado.” (HEYMANN, 2013, p.68), ao constatarmos que este acervo personifica o interesse pelo empreendimento biográfico (BOURDIEU, 2006, p.184-185), que também podemos interpretar sob a conceituação de intenção autobiográfica (ARTIÈRES, 1998, p.11), de Menten, constituído por meio da prática do arquivamento do eu, pois:

⁸ É importante salientar que: “Uso a expressão “provas de mim” como sinônima de arquivo pessoal, no sentido mais amplo, reunindo todas as formas que as narrativas podem assumir.” (MCKEMMISH, 2013, p.23).

⁹ Atelier (ou Ateliê): “Palavra de origem francesa designativa do estúdio ou da oficina do artista.” (CHILVERS, 1996, p.32).

¹⁰ Apresentamos esta afirmativa após termos efetivado o levantamento documental junto ao Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade Estadual de Londrina (CDPH-UUEL), a Biblioteca Pública "Prof. Pedro Viriato Parigot de Souza" (Biblioteca Pública Municipal de Londrina), ao Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, ao Museu de Arte de Londrina e a Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina. E por meio do levantamento documental efetivado primeiramente à distância, junto ao quadro de funcionários e aos instrumentos de pesquisa disponíveis do Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, do Itaú Cultural de São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), da Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC-USP, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP), do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo (CEDOC), da Biblioteca Mário de Andrade, da Biblioteca Viriato Correa, da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP, do Centro Cultural São Paulo, do Museu Belas Artes de São Paulo (MUBA), da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), da Biblioteca da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), do Arquivo Público do Estado de São Paulo, do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), do Arquivo Nacional, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV), e do Sindicato dos Bancários e Financeiros de São Paulo, Osasco e Região, pois laboramos a princípio uma espécie de mapeamento, para a localização e sistematização dos documentos disponíveis que discorrem acerca do artista visual paulistano Paulo Menten (1927-2011), a fim de nos possibilitar realizar uma seleção final do material a ser incorporado em nossa pesquisa.

O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo. (ARTIÈRES, 1998, p.31)

Prática esta, que no caso deste artista, se transforma em uma tentativa de “resistência” à ação do tempo e do possível esquecimento, ao buscar instituir a própria narrativa acerca de si, a fim de consolidar a representação de uma identidade construída e reivindicada por ele mesmo¹¹, enquanto um homem ordinário, comum, em meio à busca em se tornar um artista visual. Assim, compreendemos prática da constituição destas provas de mim como um ato autobiográfico (MENESES, 1998) que tem em vista a transcendência do âmbito privado para o público:

Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte. Eu quis mostrar, por fim, que a constituição pelo indivíduo de arquivos pessoais, longe de restringir e de circunscrever, é formidavelmente produtiva. Enquanto alguns poderiam crer que essa prática participa de um processo de sujeição, ela provoca na realidade um processo notável de subjetivação. Pois, finalmente, a fim de arquivar a sua vida, Nougier inventa uma forma profundamente original, constrói para si mesmo uma identidade a partir e em torno das representações que eram feitas dele. Forçado a arquivar a sua vida, ele imaginou um discurso híbrido que resiste à interpretação. Em suma, um dispositivo de resistência. (ARTIÈRES, 1998, p.32).

Mas, ao vislumbrarmos estas possibilidades de interpretação das provas de mim de Paulo Menten, nos veio à mente as seguintes questões: onde se insere o interesse pelos arquivos pessoais, também intitulados arquivos privados, em meio às práticas de pesquisa dentro do campo da disciplina histórica? E quais são as consequências deste interesse na operação historiográfica, tendo em vista a escrita, a produção historiográfica (CERTEAU, 1982)? Segundo Christophe Prochasson (1998):

O interesse crescente pelos arquivos privados corresponde a uma mudança de rumo fundamental na história das práticas historiográficas. Dois fatores, ligados aliás um ao outro, me parecem ser capazes de esclarecer o gosto pelo arquivo privado. O primeiro é o impulso experimentado pela história cultural e, mais particularmente, a multiplicação dos trabalhos sobre os intelectuais. O segundo está vinculado à mudança da escala de observação do social, que levou, sobretudo pela via da micro-história e da antropologia histórica, a um

¹¹ Sobre a construção de arquivos pessoais por artistas visuais, é interessante observar o caso do arquivo de Hélio Oiticica: (COELHO, 2013).

interesse por fontes menos seriais e mais qualitativas. (PROCHASSON, 1998, p.109-110)

Assim, por meio das perspectivas historiográficas proporcionadas pelas “novas” abordagens desenvolvidas dentro dos campos da História Social¹² e da História Cultural¹³, principalmente aquelas que se referem às interpretações da ação do indivíduo na História, os historiadores têm buscado então se utilizar das provas de mim:

Ou seja, estou querendo destacar que, se o boom dos arquivos privados se prende a uma revalorização do indivíduo na história e, por isso, a uma revalorização da lógica de suas ações - pautadas em intenções que são escolhas em um campo de possibilidades que tem limites mas oferece alternativas -, não apenas a história cultural está no centro dessa transformação, mas igualmente uma "nova" história política e uma "nova" história social, cujas fronteiras são fluidas e móveis. (GOMES, 1998, p.124)

Apesar da temática em estudo, a princípio, remeter ao campo da História da Arte, ao abordarmos o movimento de busca de um indivíduo em se tornar um artista visual e da criação de uma imagem de si como tal, buscamos um viés que nos aproxime dos estudos sobre a arte dentro do campo da História Social da Cultura (BURKE, 2002). Como já amplamente abordado, o objetivo principal neste escrito se constitui, em problematizar a busca pelo lugar social do artista empreendida por um homem a princípio ordinário, um homem comum. De acordo com esta premissa, buscamos interpretar suas ações e intenções por meio das proposições conceituais de estratégia e de tática apresentadas por Michel de Certeau (1996). Ações e intenções que foram utilizadas para alcançar tal intuito, mediante a conjuntura histórica da década de 1960 em São Paulo. A fim de identificar tais estratégias e táticas empreendidas por Paulo Menten, nos utilizamos principalmente das chamadas escritas ordinárias¹⁴ que constituem o acervo do atelier do artista, como seus diários pessoais, correspondências e autobiografias somadas a outras tipologias de documentação histórica como os jornais, por exemplo.

A escolha destas tipologias documentais em detrimento de outras categorias tão importantes quanto, como a da cultura material¹⁵, por exemplo, se deu devido à constatação

¹² Sobre a História Social é interessante ver também: (CASTRO, 1997).

¹³ Sobre a História Cultural é interessante ver também: (CHARTIER, 1990), (VAINFAS, 1997), (GOMES, 1998, p.123), (RIOUX; SIRINELLI, 1998), (CARDOSO JR., 1999), (ESPIG, 1999), (BURKE, 2000), (SOIHET, 2003) e (BURKE, 2005).

¹⁴ “[...] uma escrita, enfim, que registra o efêmero, o descontínuo e por esse motivo chamada de escrita ordinária.” (CUNHA, 2007, p.46).

¹⁵ Sobre o conceito de Cultura Material e sua utilização enquanto documentação histórica é interessante ver também: (BUCAILLE; PESEZ, 1989), (REDE, 1996), (PESEZ, 2001), (LIMA; CARVALHO, 2005), (REDE, 2012) e (FUNARI, 2014).

do caráter construído da narrativa sobre si mesmo por parte de Paulo Menten na procura de instituir uma imagem de si. Foi necessário o cruzamento de diferentes tipologias documentais em uma escala reduzida de interpretação, a fim de que compreendêssemos este objeto de pesquisa. Mesmo dada à dificuldade deste procedimento, a qual se faz saber, a fundamentação metodológica necessária ao momento da interpretação dele, diante da variada documentação histórica, a qual sustenta esse capítulo.

A utilização de fontes históricas ditas ordinárias, presentes em meio à documentação dos arquivos pessoais, nos estudos sobre a figura dos artistas em geral vem de longa data, contudo, de acordo com Angela de Castro Gomes (1998):

[...] essa descoberta/encontro do historiador com os arquivos privados é razoavelmente recente, datando dos anos 1970, na Europa em geral, e na França em particular. Até então, eram os historiadores da arte que, usando sua expressão, "santificavam" esse tipo de fonte "privada". Ou seja, e é o que quero ponderar, historiadores que não trabalhavam com os temas até então hierarquizados como os mais "nobres" da disciplina, aqueles realmente determinantes da história; e, ainda arrisco, historiadores que lidavam com artistas - quer dizer, com indivíduos que se querem e são, com frequência, reconhecidos como "únicos e excepcionais" -, não podendo, por isso, se furtar ao exame de um tipo de material obviamente centrado nesses indivíduos tão particulares. (GOMES, 1998, p.122)

Deste modo, o viés de interpretação empregado naquele momento pelos historiadores da arte, visava principalmente uma busca pela singularidade, ao enaltecer o artista enquanto um indivíduo, um sujeito histórico excepcional. Contudo, se faz necessário constatar que esta excepcionalidade que parece caracterizar "naturalmente" a figura social do artista em geral, deve ser entendida como um discurso construído, na maioria das vezes, a cerca de si mesmo. Discurso este histórico e socialmente produzido. Empreendido por indivíduos muitas vezes, e esse é o caso de Paulo Menten, a princípio ordinários, comuns, que em busca pelo lugar social do artista constroem e reivindicam um determinado discurso de reconhecimento como tal. Assim sendo, ao trabalharmos com um acervo que apresenta esta especificidade, ou seja, um arquivo pessoal, as provas de mim de um artista visual, temos de empreender certa "cautela", a fim de não cair no engodo de uma busca pela "verdade" ao nos depararmos com as "malhas de seu feitiço", pois:

Este é o grande feitiço do arquivo privado. Por guardar uma documentação pessoal, produzida com a marca da personalidade e não destinada explicitamente ao espaço público, ele revelaria seu produtor de forma "verdadeira": aí ele se mostraria "de fato", o que seria atestado pela espontaneidade e pela intimidade que marcam boa parte dos registros. A documentação dos arquivos privados permitiria, finalmente e de forma muito

particular, dar vida à história, enchendo-a de homens e não de nomes, como numa *histoire événementielle*. Homens que têm a sua história de vida, as suas virtudes e defeitos e que os revelam exatamente nesse tipo de material. Para o historiador, um prato cheio e quente. E acredito que, para ser degustado com o prazer que pode proporcionar, os historiadores devem se municiar dos nada novos procedimentos de crítica às fontes, guarnecidos com escolhas teóricas e metodológicas capazes de filtrar o calor, de maneira a não ter a boca queimada. (GOMES, 1998, p.125)

Portanto, entendemos que: “Se os arquivos privados não nos ensinam alguma coisa de “mais verdadeiro”, eles nos asseguram uma mudança de foco.” (PROCHASSON, 1998, p.117), por isso elegemos principalmente as escritas ordinárias do artista. Desta maneira, a proposta de traçar a trajetória do acervo do atelier de Paulo Menten está atrelada a abordagem de cunho antropológico e etnográfico apresentada por Luciana Heymann (2013), que nos aponta uma nova perspectiva ao demonstrar a relevância do estudo dos processos de constituição dos arquivos pessoais, pois de acordo com a autora:

Abordar os arquivos pessoais sob um olhar antropológico sugere deslocar a atenção dos documentos para os processos de constituição desses acervos. Nessa mirada, além dos gestos individuais de seleção e guarda dos registros, devem ser considerados os contextos nos quais os conjuntos documentais se inserem: contextos sócio-históricos mais amplos, de uma parte, e contextos arquivísticos nos quais são preservados, tratados e disponibilizados, de outra. [...] esse olhar seria capaz de fornecer pistas para investimentos intelectuais distintos: análises interessadas nas relações entre práticas de arquivamento e uma “estética da existência”, no sentido da automodelagem ou da projeção de uma imagem pessoal que sobreviva ao tempo; e análises interessadas nas condições sociais de produção das fontes históricas. (HEYMANN, 2013, p.67)

Assim, em conformidade com as afirmações de Heymann, entendemos que por meio do estudo dos processos de constituição do acervo em pauta, nos será possível perceber e interpretar alguns dos sinais (GINZBURG, 1989, p.143-179) da construção do discurso acerca de si mesmo reivindicado e enunciado por Menten. Pois, ao traçarmos a trajetória de suas provas de mim, contribuímos para a problematização não só de sua constituição material, mas também simbólica, denotando o caráter intencional da constituição deste acervo¹⁶:

A sugestão de traçar a biografia dos arquivos pode ser interessante na medida em que ela contribua para desnaturalizá-los, de maneira a demonstrar que, assim como os indivíduos, os arquivos são muitas vezes objetos de “ilusões” que fazem desaparecer descontinuidades e deslocamentos, perdas e acréscimos, tanto materiais quanto simbólicas. Não se trata de tomar o arquivo

¹⁶ Pensar neste caráter intencional dos arquivos pessoais se faz uma nova e interessante vertente de interpretação, pois: “A tendência a associar os arquivos pessoais à “memória individual”, a interpretá-los, unicamente, como acúmulos que documentam as atividades do titular ou revelam dimensões de sua personalidade, parece prevalecer. Essa representação, no entanto, atua obscurecendo o caráter construído desses arquivos, tanto no sentido da intencionalidade, que preside a acumulação documental quanto a multiplicidade de interferências a que podem estar submetidos, no âmbito privado e no institucional.” (HEYMANN, 2013, p.69).

como uma entidade, mas de entender como o arquivo se torna uma entidade com contornos, localização e tributos. (HEYMANN, 2013, p.72)

Com estas proposições em mente e a partir da documentação histórica que levantamos até o presente momento, nós verificamos que o acervo do atelier do artista não só recebeu acréscimos sucessivamente, como também foi deslocado de uma cidade à outra como dentro da mesma cidade e dividido por inúmeras vezes, movimentos estes que provavelmente acarretaram no desmembramento de parte da totalidade de seu conjunto documental. É interessante perceber, inclusive, a interferência que as provas de mim de Paulo Menten acarretam na trajetória profissional do artista e não necessariamente ao contrário, ao se perceber que este homem ordinário prioriza se deslocar para cidades em que seu acervo possa ser recebido de preferência integralmente. Passemos assim ao percorrido pelo acervo.

Os primeiros acúmulos de documentação, principalmente os de caráter familiar e pessoal, além do início de sua vasta biblioteca, iniciaram-se em sua própria residência na cidade de São Paulo, localizada na Rua Feital, nº 534, na Travessa da Avenida Ataliba Leonel, antiga Carandirú, na Vila Izolina, anos antes de iniciar sua carreira como artista¹⁷. No acervo consta um significativo rol de fotografias de familiares, até mesmamente membros mais distantes da família Menten, além de lembranças escolares, da época de infância e de adolescência, como por exemplo, um livro do Grupo Escolar Toledo Barbosa de 15 de julho de 1940 e um “Livro de Recordações” de 1945, descrito como contendo textos dos amigos de escola e de sua mãe, com desenhos do próprio Menten quando adolescente¹⁸, inclusive, os desenhos de criança de seus sete filhos também fazem parte do conjunto documental¹⁹. Estes documentos denotam, portanto, o entrelaçamento entre as esferas do pessoal e do profissional em meio à suas provas de mim.

Depois que, Paulo Menten conseguiu adentrar o campo das artes em São Paulo, em meados da década de 1960, já no ano de 1970 o artista relata em seus escritos que foi convidado por Izar do Amaral Berlinck, então presidente do Núcleo de Gravadores de São Paulo (NUGRASP)²⁰, para lecionar xilogravura²¹ e serigrafia²² em sua sede. Esta se

¹⁷ Fonte: SINDICATO DOS EMPREGADOS EM ESTABELECIMENTOS BANCÁRIOS DE SÃO PAULO. *Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho*. São Paulo, 16 de maio de 1967. Acervo do Atelier Paulo Menten. (Este foi o endereço residencial do artista mais antigo que conseguimos localizar até o presente momento, ainda não conseguimos constatar se a residência ainda existe). Sobre a Biblioteca presente no Atelier de Paulo Menten é interessante ver também: (MENTEN, 2012).

¹⁸ Sobre Livros ou Cadernos de Recordações, é interessante ver também: (GOMES, 2011).

¹⁹ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2010, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

²⁰ Sobre Izar do Amaral Berlinck e o NUGRASP, ver também: (CHIEUS, 2015).

localizava na época no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, prédio da Fundação Bienal de São Paulo no Parque do Ibirapuera²³.

Figura 1 – Vista interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Prédio da Fundação Bienal de São Paulo no Parque do Ibirapuera. Autor desconhecido, meados do final da década de 1960 e início da década de 1970.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

No acervo do atelier de Paulo Menten constam vários registros fotográficos que testemunham este período em que o artista esteve instalado no prédio da Fundação Bienal (Figura 1), espaço de seu primeiro atelier profissional (SILVA, 2015).

Ainda de acordo com o relato de Menten, por volta de 1972, o NUGRASP mudou de sede, contudo, o espaço em que estava instalado foi cedido por Berlinck a Menten, permaneceu com seu atelier no local, instalando o então Ateliê de Gravura Paulo Menten²⁴. Segundo as informações que obtivemos nas fontes levantadas, neste período em que esteve instalado no prédio da Fundação Bienal de São Paulo, seu acervo alcançou um acréscimo considerável. Pois de acordo com o artista: “Mudando aquele período em que eu dei aula pro NUGRASP, eu fiquei sozinho na Bienal e montei o ateliê, eu já tinha adquirido a prensa de

²¹ Xilogravura: “Processo de gravura a partir de matrizes de madeira, no qual se faz o desenho em uma tábua lisa que é depois desbastada com formão, de maneira a sobram as partes que se quer imprimir. A matriz resultante é tintada com um rolo e pressionada sobre papel umedecido com uma prensa. Deste modo se consegue a gravura como cópia impressa.” (MARCONDES, 1998, p.303).

²² Serigrafia (ou Impressão a Silk-Screen): “Método moderno de impressão a cores, baseado no princípio do estêncil. Um dado estêncil é fixado sobre uma tela de seda de retícula fina, esticada sobre uma moldura de madeira, e a tinta é forçada através das áreas descobertas da tela por meio de um rolo ou puxador.” (CHILVERS, 1996, p.488).

²³ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

litografia, a guilhotina, tava com a minha biblioteca lá.”²⁵. Assim, entre o período de meados da década de 1960 e início da década de 1970, o artista teria adquirido vários tipos de prensa de gravura entre outros tipos de maquinários, instrumentos e materiais de produção de arte. Neste momento Paulo Menten também teria investido intensivamente em sua biblioteca, além de expandir seu acervo de obras por meio da guarda de exemplares produzidos por seus alunos no NUGRASP, de trocas com outros artistas e com a guarda de exemplares de sua própria produção do período anterior e posterior a sua carreira como artista, denotando um processo de profissionalização de seu acervo e o início de sua coleção de artista (KNAUSS, 2015).

Contudo, ainda segundo seu próprio relato, Menten afirmava que sofreu coação de seus pares para mudar seu atelier de lugar nessa época, episódio este que foi incluído até mesmo em sua autobiografia: “Entretanto houve desentendimentos pressionados por outros artistas e com o representante da Prefeitura da cidade de São Paulo na Bienal de São Paulo.”²⁶. Em relação a estes desentendimentos dentro da Fundação Bienal em específico, o artista faz poucas menções, mesmo ao longo de suas escritas ordinárias, as de caráter pessoal, não citando muitos nomes, grandes narrativas, nem maiores detalhes. Mas, ao se tentar acompanhar a sua trajetória, se faz perceptível que este episódio juntamente com seus desdobramentos foi “remoído” durante toda sua carreira. Pois, mediante esta conjuntura, o artista decidiu levar seu atelier para São Caetano do Sul-SP em meados dos anos de 1973 a 1974, onde trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano²⁷. Mas, antes de sua partida para outra cidade, ainda de acordo com o relato do próprio artista, o momento de sua saída do prédio da Fundação Bienal trouxe controvérsias ainda maiores:

O que aconteceu foi que o Núcleo mudou e eu permaneci no local, no prédio da Bienal, por volta de 1972. Alguns artistas ficaram incomodados com minhas atividades, sabe como é, tem gente que se irrita quando vê alguém produzindo, e eu comecei a sofrer pressões para mudar. Resolvi levar o ateliê para São Caetano. Eu transportei parte do material para lá e, quando voltei para o prédio da Bienal buscar o restante, encontrei tudo quebrado. Alguns equipamentos foram roubados e vários trabalhos foram destruídos.²⁸

²⁵ Fonte: *Paulo Menten: Um Encontro com o Mestre da Gravura (72 Anos)*. VHS, 36min40seg. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁸ Fonte: PEDREIRO, Ranulfo. *Imagens Traçadas a Butil*. *Jornal Folha de Londrina*, 1997. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

Nas falas posteriores de Paulo Menten sobre o momento de sua saída do prédio da Fundação Bienal de São Paulo, existem algumas variáveis no que diz respeito à construção de sua narrativa sobre o que haveria ocorrido na ocasião. Nosso interesse nessas discordâncias não tem por objetivo uma possível “denúncia da distorção da veracidade dos fatos” na narrativa do artista ou em outra versão do episódio, mas sim, perceber as nuances destas controvérsias no processo de construção de uma memória individual e do discurso do artista sobre si, além de sua influência (ainda que talvez inconsciente) sobre o interesse no empreendimento biográfico, ou sobre a intenção autobiográfica. Estes processos de construção se evidenciam em outra fala do artista sobre o mesmo episódio, pois o tom de relato muda de matiz:

Quando, quando eu fiz um acordo com a Bienal de, de sair. Eu estava saindo levando o meu ateliê para São Caetano do Sul, pra Fundação d [...] das Artes de São Caetano do Sul. E o [...] Paulo Natanael²⁹ deu uma ordem pros funcionários invadirem o ateliê e desmontarem à força não é? Precipitar. E foi uma calamidade [...] eles me destruíram trabalhos de arte, destruíram material e é [...] a gente teve que precipitar [...] o [...] e o diretor da Fundação das Artes que foi até lá, foi fretar vários caminhões para carregar o ateliê não é?³⁰

No relato transcrito acima, o artista cita um suposto acordo de saída e dá a entender que estava presente quando ocorreu o desmonte, que ele diz, forçado de seu atelier, empreendido supostamente pelos funcionários da Fundação Bienal de São Paulo, além de apontar a destruição de parte de seu acervo. Paulo Menten cita também a presença e a ação do diretor da fundação de São Caetano do Sul no transporte do restante do acervo. Em contraposição à primeira narrativa, na qual o artista, em uma fala perceptivelmente irritada, cita os desentendimentos que culminaram em sua saída do prédio da Fundação Bienal de São Paulo, que nesta fala teria sido por conta própria. Da maneira como tece a primeira narrativa, dá-se a entender que o transporte do material do atelier foi realizado somente pelo artista, em etapas, e que ele não esteve presente quando o restante do acervo que permaneceu no local foi destruído e de acordo com esta fala do artista, quando parte dele teria sido roubada. Essas diferenças na construção das narrativas dos relatos sobre um mesmo episódio por parte de Paulo Menten nos indicam os sinais dos processos de tessitura de uma memória individual ao longo do tempo, que por conta de um possível interesse no empreendimento biográfico, por meio de uma intenção autobiográfica, almeja se tornar uma apropriação coletiva. Com este

²⁹ Ao que tudo indica, Paulo Natanael era o Diretor Executivo da Fundação Bienal de São Paulo na época. Fonte: <http://www.apedu.org.br/home/index.php?option=com_content&view=article&id=71&Itemid=52>. Acesso em 21 de janeiro de 2016, às 11h55min.

³⁰ Fonte: *Paulo Menten: Um Encontro com o Mestre da Gravura (72 Anos)*. VHS, 36min40seg. Acervo do Atelier Paulo Menten.

fim, o discurso do artista necessita se tornar uma narrativa coordenada para a posteridade, sendo assim, evidentemente revisada e “polida” por diversas vezes. Essas diferenças, inclusive, como serão constatadas mais adiante, também se dão nas escritas de suas autobiografias, diários e correspondências, em sua escrita de si.

Os sinais desta construção memorialística na narrativa acerca de si e de episódios relacionados à sua trajetória enquanto artista por parte de Menten tornaram-se ainda mais evidentes após localizarmos um recorte de jornal sob o título: “Paulo Menten faz acusações contra diretoria da Bienal”, no Arquivo Histórico Wanda Svevo, o Arquivo da Fundação Bienal em São Paulo, datado de 22 de dezembro de 1975³¹. Nesta matéria baseada em uma entrevista concedida pelo artista são apresentados alguns detalhes referentes à sua saída com seu atelier do prédio da Fundação Bienal que não são referenciados nos outros relatos que localizamos anteriormente. Com isso, podemos realizar uma comparação entre as versões apresentadas nos diferentes documentos e observar que a narrativa construída pelo artista difere em diferentes momentos. Os devaneios de sua memória atravessam a sua história. A versão por ele construída na convergência momentânea da narrativa acaba por trair-lhe e impossibilitar se ter clareza a respeito dessa mesma narrativa, a não ser a de que suas construções respondem ao interesse biográfico, pois não se pode identificar o que realmente teria sido destruído em seu atelier naquele momento. Conforme o escrito, o atelier de Paulo Menten já contava na época com cinco anos de atividades no 3º andar do prédio da Fundação Bienal de São Paulo, provavelmente também foi considerado o período em que o artista esteve vinculado ao NUGRASP nessa contagem. Mas, de acordo com a reportagem o atelier, nesse período já Atelier de Gravura Paulo Menten, foi: “[...] fechado em princípios de agosto desse ano, sem que nenhuma explicação oficial fosse fornecida.”, mas o artista teria se manifestado somente naquela data de dezembro de 1975: “Só agora Paulo Menten decidiu se manifestar, através de uma série de acusações, contra a atual diretoria da Fundação Bienal, responsável, segundo ele, por sua saída e pela destruição de 40% de seu atelier.”.

Paulo Menten inicia a entrevista citando a ocupação anterior do andar do prédio da Fundação Bienal em que estava instalado pelo NUGRASP e comentando a saída do núcleo do local. Neste momento, entretanto, nos é referenciado um nome que até então não havia sido citado nos relatos que levantamos sobre a instalação de seu atelier no prédio, a saber, o nome

³¹ Fonte: PAULO MENTEN faz acusações contra diretoria da Bienal. Jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, São Paulo, 22 de dezembro de 1975, p.40. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

de Francisco Matarazzo Sobrinho, o “Ciccillo Matarazzo”: “Eu era um dos professores e quando a Izar saiu, fui autorizado por Francisco Matarazzo Sobrinho a permanecer como professor, criando então o Ateliê Paulo Menten.”. Essa versão da instalação do atelier sob a autorização de Francisco Matarazzo se faz em parte conflitante com a versão que nos é apresentada nas demais fontes históricas que localizamos até o momento, nas quais se referencia que a instalação do atelier no prédio só tivesse sido possível em parte devido à ação de Izar ao lhe ceder o espaço físico. Claramente, a instalação de um atelier no lugar do citado núcleo no prédio da fundação dependeria do parecer de Matarazzo e da diretoria da fundação, mas nesta versão de seu relato o artista pode ter utilizado desta construção narrativa como artifício para reforçar a autoridade e a integridade de suas acusações, ou tenha dela se utilizado na tentativa de receber apoio de algum segmento dentro da própria fundação ou mesmo fora dela.

A partir deste ponto, o texto da entrevista constituinte da citada matéria de jornal tem uma clara subtração, interrompendo em parte a narrativa do relato, pois a frase seguinte a esta última fala transcrita acima já se inicia com outro assunto em pauta, com letra minúscula após o ponto final, dando a entender que uma frase ou parte dela tenha sido “cortada”: “o prazo fosse aumentado para 90 dias, o que “Ciccilo” concordou. Enviei, então, para a diretoria, uma carta de pedido oficial para que me desse esse prazo. Uma cópia da carta está com a diretoria, mas a minha eu perdi.”³². Com esta fala inferimos que a saída do atelier do prédio da fundação tivesse sido requerida formalmente e o artista tivesse requerido uma expansão do prazo final para a efetivação de sua saída, em uma espécie de acordo. Contudo:

O prazo foi dado, mas começaram a me impedir de entrar no prédio depois das 7 da noite e também aos sábados e domingos. Como parte dos alunos era composta de estudantes e artistas que trabalhavam durante a semana e não tinham hora senão à noite e nos fins de semana, o trabalho ficou todo prejudicado.³³

Ainda não se sabe se esse horário diferenciado de funcionamento do atelier em relação às demais atividades desenvolvidas no pavilhão da Bienal tenha sido talvez um dos estopins para o requerimento de sua saída com seu atelier do prédio, mas indicam os sinais que esta ação quanto aos horários de funcionamento do atelier pode ter sido uma maneira de buscar acelerar o movimento de sua saída.

³² Não encontramos esta carta até o presente momento.

³³ Fonte: PAULO MENTEN faz acusações contra diretoria da Bienal. Jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, São Paulo, 22 de dezembro de 1975, p.40. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

A partir do ano de 1973 e de 1974, Paulo Menten trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, tudo indica, lembrando que em sua fala mais acima o artista relata que já havia transportado parte do material para a citada fundação, que existiu a possibilidade de outro dos motivos de sua saída do atelier da Bienal ter sido motivado o requerimento de sua saída. Seu atelier nesse período já se encontrava dividido – pela confusão que produziu seu discurso sobre as datas – e funcionando em dois lugares diferentes ao mesmo tempo. Pois, em conformidade com seus argumentos em relação ao prazo conferido para a retirada efetiva de seu atelier daquele espaço nos é apontada esta divisão:

Com isso, também, não houve tempo hábil para que pudesse retirar tudo a tempo. Mesmo o prazo de noventa dias era pouco (só 60% do ateliê tinha sido retirado e levado para a Fundação das Artes de São Caetano do Sul, onde está funcionando em caráter provisório), e o prazo expirou-se no começo de agosto.³⁴

Nos documentos não nos é relatado maiores detalhes de como foi feita esta transferência anterior de material, a não ser os poucos sinais divergentes evidenciados em outras fontes históricas discutidas já problematizadas, nem qual teria sido a reação dessa transferência por parte da Fundação Bienal e de seus pares e nem o porquê de ter sido em específico para tal citada cidade. Novamente, nesse mesmo relato, outra divergência, teria se iniciado o despejo: “Dois ou três dias depois, o ateliê foi arrombado e invadido por uns quinze homens da prefeitura e da Bienal, que atulharam num canto uma coleção de catálogos de 25 anos de arte no Brasil, além de livros importantes.”, aqui se percebe o entrelaçamento da ação entre as esferas do poder público em meio ao campo atuação dos segmentos culturais naquele período, já que nos é apontada a ação da própria prefeitura nesse episódio. Além dos danos causados à biblioteca do atelier, de acordo com o artista, sua coleção de obras também fora prejudicada, pois:

Destruíram matrizes e gravuras e muitas obras desapareceram, entre elas, três originais de Clóvis Graciano, um desenho de Portinari, um desenho de Guignard, seis litografias de Tomaz Santa Rosa, gravuras de Nakakubo e de Emília Okubo, 20 xilogravuras de Manoel Martins, duas gravuras de Marcello Grassman, duas gravuras de Ademir Martins, muitas gravuras de alunos que estavam para serem retiradas, um original de Lothar Charoux, fora as matrizes

³⁴ Fonte: PAULO MENTEN faz acusações contra diretoria da Bienal. Jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, São Paulo, 22 de dezembro de 1975, p.40. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

de diversos artistas e provas de obras que estavam sendo guardadas para a criação do Museu Pedagógico da Gravura.³⁵

Ainda não se sabe se o artista conseguiu recuperar algum exemplar dessas obras supostamente desaparecida, e esta também foi a primeira menção a criação de um Museu Pedagógico da Gravura que encontramos. Paulo Menten ao longo da entrevista ainda prossegue em sua descrição:

E mais, artigos, livros e material que estava sendo colecionado para a preparação do Panorama da Crítica no Brasil, desde a Missão Francesa até os dias de hoje, foram danificados pelos funcionários [...]. Isso foi o que pude levantar até agora entre as coisas estragadas e desaparecidas, inclusive ferramentas e objetos de uso pessoal.³⁶

Após finalizar a descrição do material desaparecido e destruído, Paulo Menten então se concentra na narrativa do episódio em si, e aqui é interessante notar que a tessitura do relato novamente muda de tonalidade:

Não sei bem quando começou a destruição. Só sei que ao chegar lá os funcionários ainda estavam dentro do ateliê. Outras pessoas viram, inclusive os membros do júri da seleção nacional para a Bienal Internacional e o comentário era de que aquilo não se tratava de um despejo.³⁷

Dando a entender novamente que estava presente ao menos por alguns instantes durante o ocorrido, também é interessante notar que Paulo Menten não comenta sua reação ante aquele caótico cenário. Diferentemente do primeiro relato comentado mais acima, no qual o artista dá a entender que a divisão do atelier, a transferência desta parcela do material para São Caetano do Sul e a destruição do restante no prédio da Bienal teriam se dado em um mesmo curto período de tempo, além de que nesta citada fala relata que teria se deparado posteriormente com a destruição e não teria a presenciado. Já na segunda narrativa comentada e anteriormente apresentada, o artista novamente nos dá a entender que a transferência e a destruição de parte do acervo de seu atelier tenham se dado num mesmo período, além de eleger e frisar a figura de Paulo Natanael como mandante do desmonte, subtraindo nesta versão a ação dos funcionários da prefeitura. Na narrativa da matéria de jornal é interessante

³⁵ Fonte: PAULO MENTEN faz acusações contra diretoria da Bienal. Jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, São Paulo, 22 de dezembro de 1975, p.40. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

³⁶ Fonte: PAULO MENTEN faz acusações contra diretoria da Bienal. Jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, São Paulo, 22 de dezembro de 1975, p.40. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

³⁷ Fonte: PAULO MENTEN faz acusações contra diretoria da Bienal. Jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, São Paulo, 22 de dezembro de 1975, p.40. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

notar que nos é evidenciada neste relato a inserção de “espectadores” e de sua perceptível indignação diante de uma possível omissão por parte destes. Também se faz notável nesta versão a subtração em seu relato da ação do pessoal da fundação das artes da cidade de São Caetano do Sul, que é frisada nas demais versões, diferenças estas que nos evidenciam o caráter construído de sua narrativa.

O artista ainda busca explicitar o motivo de sua saída com seu atelier do prédio da Fundação Bienal de São Paulo, conferindo a própria fundação o pedido de sua saída, apresentando as alegações que teriam lhe sido supostamente dirigidas:

As alegações para a retirada do ateliê, a princípio, eram por falta de espaço. Depois, a diretoria da Fundação Bienal alegou que o 3º andar seria destinado a manifestações culturais e que isso não poderia ficar na mão de uma pessoa só. Eu ia sair de lá, a prova é que já tinha retirado 60% do ateliê. O que ficou, foi totalmente destruído.³⁸

Ante sua perceptível inquietação, Paulo Menten também busca justificar naquele momento o porquê de não ter se manifestado sobre o ocorrido no momento do acontecido:

Não denunciei antes a invasão e destruição de parte de meu ateliê para não pensarem que eu queria obter publicidade durante a realização da XIII Bienal Internacional de São Paulo. Também meditei muito e achei que não deveria me calar, porque seria desconsideração com o pessoal que trabalhou comigo e teve suas obras destruídas.³⁹

A partir desta fala em específico, percebe-se que sua saída do prédio da Fundação Bienal denotou, portanto, um intrincado conflito participante das dinâmicas sociais constituintes do campo artístico daquele período, sobretudo, de sua resistência em deixar as instalações da Bienal como apontam as controvérsias de sua narrativa. Algum tempo após este episódio e após sair da Fundação das Artes de São Caetano, seu atelier esteve localizado na Rua Baraldi, ainda em São Caetano do Sul. A saída de seu atelier da Fundação das Artes em sua autobiografia⁴⁰ está datada como se tivesse sido em 1974, mas esse dado novamente entra em conflito com o relato da matéria de jornal citada, portanto, inferimos que sua saída, indicam os sinais, tenha se dado a partir de 1975, com a permanência final neste novo lugar de seu o atelier até o ano de 1978, conforme a narrativa apresentada em sua autobiografia. Ainda

³⁸ Fonte: PAULO MENTEN faz acusações contra diretoria da Bienal. Jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, São Paulo, 22 de dezembro de 1975, p.40. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

³⁹ Fonte: PAULO MENTEN faz acusações contra diretoria da Bienal. Jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, São Paulo, 22 de dezembro de 1975, p.40. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

⁴⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

segundo seus relatos, apesar de ter outras opções, por conta de problemas pessoais, o artista mudou-se para o estado do Paraná, para Cornélio Procópio-PR, onde se instalou entre 1978 e 1979, a convite do prefeito da cidade na época, Osvaldo Trevisan, levando consigo seu acervo, onde permaneceu até o final do mandato do político⁴¹:

[...] quando resolveu mudar-se para o Paraná, o artista tinha duas alternativas: ir de São Caetano do Sul para São José dos Campos ou sair do Brasil. Mas, de passagem por Cornélio, onde tinha amigos, o prefeito Osvaldo Trevisan ofereceu espaço e transporte. A área era particular, mas a partir de um acordo com a Prefeitura ele se instalou.⁴²

Seu atelier nesta época esteve instalado em 612 m² de área construída, sendo considerado um dos maiores ateliers de gravura da América Latina⁴³, contando com um vasto acervo acumulado durante sua carreira como artista visual:

O artista acumulou ao longo de sua carreira um acervo valiosíssimo onde se incluem pedras litográficas raríssimas, uma prensa com mais de 100 anos e de alto valor histórico, mais seis mil volumes de livros – literatura, filosofia e artes – originais de trabalhos em xilogravura. Tudo isso está guardado num galpão de mais de 600 metros quadrados, em Cornélio Procópio, desde 1979 quando Menten veio de São Paulo para o Paraná.⁴⁴

De Cornélio Procópio, Paulo Menten veio para Londrina-PR em 1982, mas a partir deste período em específico, a situação das provas de mim do artista tornou-se extremamente delicada, pois estas haviam ficado parcialmente “para trás”:

Embora durante muito tempo o artista tenha utilizado o espaço que a antiga administração de Cornélio Procópio lhe cedeu, depois que ele mudou-se para Londrina todo o material ficou sujeito a ação do tempo, principalmente o que exige manuseio constante. [...] E hoje, apesar de ainda não estarem pedindo o local, ele se encontra na mesma condição de quatro anos atrás: ou vem definitivamente para Londrina ou vai embora.⁴⁵

A primeira motivação de Paulo Menten ao vir para Londrina, de acordo com ele, era a de instituir uma espécie de fundação cultural, que visava tornar a cidade um centro cultural especializado, principalmente em gravura. É interessante inclusive notar, no discurso do artista, o embasamento em sua própria autoridade construída dentro do campo artístico a partir da utilização de seu capital cultural acumulado, a fim de alcançar e desenvolver seus

⁴¹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

⁴² Fonte: ATELIER. *Jornal Folha de Londrina*, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do *Jornal Folha de Londrina* do CDPH-UEL. CD n°27, Imagem n° 1394.

⁴³ Fonte: GRAVURAS de Paulo Menten. *Jornal Folha de Londrina*, 06 de novembro de 1981. Acervo de Recortes Digitalizados do *Jornal Folha de Londrina* do CDPH-UEL. CD n°27, Imagem n° 1387.

⁴⁴ Fonte: ATELIER. *Jornal Folha de Londrina*, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do *Jornal Folha de Londrina* do CDPH-UEL. CD n°27, Imagem n° 1394.

⁴⁵ Fonte: ATELIER. *Jornal Folha de Londrina*, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do *Jornal Folha de Londrina* do CDPH-UEL. CD n°27, Imagem n° 1394.

objetivos nas cidades por onde passava com seu atelier. Assim, o artista entregou um projeto a então Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina, por meio do Departamento de Cultura, reivindicando um local para transferência do acervo⁴⁶:

Dizem que estão estudando a minha proposta. Parece-me, não sei ao certo, que a premissa ainda vaga é a de que eu ocupe um dos armazéns da ferrovia⁴⁷. O que eu preciso mesmo é de um local definitivo por que o material é farto. E há equipamentos que nem foram montados, como a parte fotográfica da serigrafia. [...] Agora, caso não consiga um local para levar todo o acervo, sou bem capaz de levar duas peças pequenas para Londrina, alugar um local porque tem muita gente que quer dar continuidade aos cursos que fez comigo.
48

Mesmo sem resposta ao projeto proposto, em primeiro momento, por conta da demanda de alunos, o artista instalou seu atelier na Rua Rio de Janeiro, esquina com a Rua Cambará, mas depois se deslocou para a Rua Catarina de Bora⁴⁹. Durante este processo de mudança para Londrina, extensamente documentado nas matérias dos jornais da época, baseadas em entrevistas concedidas pelo artista, se faz ressaltar nos textos a procura por um tom de sensibilização das autoridades públicas e da comunidade em geral, por meio da importância conferida ao artista pela mídia e ao mesmo tempo reivindicada por ele, mas também a seu acervo, geralmente por meio de descrições exaustivas, que em alguns momentos, até mesmo apresentavam uma avaliação de valor monetário do acervo, em uma possível tentativa de chamar a atenção para a situação do artista e de seu atelier:

Distribuídos nas prateleiras, milhares de volumes de livros de literatura específica, filosofia, literatura brasileira e artes, além de catálogos completos de bienais, arquivos e recortes de jornais – alguns datados de 1964 e importantes historicamente. Cada peça ou objeto guardado ali tem uma determinada importância na trajetória do artista. Todo o acervo está calculado em Cr\$ 220 milhões. [...] Cento e noventa pedras litográficas, importadas da Alemanha (hoje não existem nem para importação, são mesmo uma raridade e no Brasil não tem este material) são o orgulho do gravador. [...] Caminhando entre mesas e prateleiras vai até um calhamaço de papéis amarelados e mostra: “Aqui é parte dos livros que escrevi⁵⁰ – tenho nove livros para técnicas de gravura. Só publiquei alguns artigos e todo este material aguarda edição. Estou preparando agora o de “Técnicas de xilografar” que, só de ilustração, levará

⁴⁶ Até o presente momento não conseguimos localizar este documento.

⁴⁷ Sobre esta proposta ver: Fonte: ARRUDA, João. Ferroviária. O que fazer? *Jornal Folha de Londrina*, Caderno 2, 11 de agosto de 1983. Acervo de Recortes Digitalizados do *Jornal Folha de Londrina* do CDPH-UEL. CD nº 08, Imagem nº 1709.

⁴⁸ Fonte: ATELIER. *Jornal Folha de Londrina*, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do *Jornal Folha de Londrina* do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº 1394.

⁴⁹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

⁵⁰ Em meio à documentação do acervo do atelier do artista encontramos referências a várias obras de autoria de Paulo Menten, algumas que teriam tido, inclusive, edições esgotadas. Contudo, não encontramos nenhuma dessas obras ou referências a elas em outros acervos até o presente momento e os atuais responsáveis pelo acervo também não souberam nos informar a respeito.

seis xilogravuras e 10 histórias em quadrinhos didáticos – explicando como é que se faz”. Há textos manuscritos e datilografados, frutos da experiência pessoal e pesquisa.⁵¹

Nestas descrições, também se procuram evidenciar a existência de vestígios que remetam a trajetória do artista desde sua infância, como por exemplo, uma tela de Paulo Menten produzida pelo artista aos treze anos⁵², o que interpretamos como mais um dos sinais do interesse pelo empreendimento biográfico, da intenção autobiográfica que discutiremos mais adiante. Em um primeiro momento, a tática de sensibilização por meio das falas dos jornais, pareceu ter rendido frutos:

Começa a repercutir a proposta do artista plástico e gravador Paulo Menten [...]. Dizendo-se “impressionado com o conteúdo da reportagem publicada ontem no Caderno 2 (de autoria de Dulcinéia Novaes) e interessado pela questão do artista”, o ex-senador Leite Chaves, presidente do Shopping Center Com-Tour, informou que a empresa vai estudar junto ao artista a ocupação de uma área de pouco mais de 600 metros quadrados, no subsolo do shopping e que, segundo ele, “seria ideal para a instalação de um centro cultural nos moldes que Paulo Menten propõe”. “Podemos muito bem como empresários, dar nossa contribuição a uma questão de cunho cultural como esta [...]. A tentativa de Menten de trazer seu atelier para Londrina já recebe o apoio de outros artistas da cidade e região⁵³.

Mas, apesar desta primeira reação às propostas do artista por parte do setor privado, já em 1985, a situação das provas de mim de Paulo Menten ainda permanecia uma incógnita. Inclusive, ainda a ser discutida em reunião do Conselho Estadual de Cultura:

A próxima reunião do Conselho Estadual de Cultura, marcada para o dia 1º de abril, em Londrina, terá atrativos locais. Nela estará presente o artista plástico e gravador Paulo Menten que promete ser um ponto polêmico das discussões. Há dois anos, Menten tenta trazer para Londrina o maior atelier em material e área da América Latina, instalado num galpão de mais de 600 metros quadrados em Cornélio Procópio. [...] Na época em que a ferida foi cutucada houve pouco interesse. Paulo Menten entregou um projeto à Secretaria Municipal de Educação e Cultura, reivindicando um local para transferência do acervo, mas a questão caiu no esquecimento. A reunião com o Conselho é uma boa hora de se colocar o problema. Aos 59 anos de idade, Menten pensa em conseguir um espaço em Londrina para o seu acervo. [...] São muitos os planos de Paulo Menten. Está faltando espaço e apoio para colocá-los em prática. Comparável ao dele em potencial, só existe outro em Nova York – é o Atelier Platter, costuma dizer Menten. [...] Em Londrina, ele tem um pequeno atelier, em uma modesta casa de madeira, que já está ficando apertada para tantas matrizes acumuladas nos últimos anos. [...] São Caetano não soube compreender e Menten veio embora. Cornélio Procópio também não. Se

⁵¹ Fonte: ATELIER. Jornal *Folha de Londrina*, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº 1394.

⁵² Fonte: ATELIER. Jornal *Folha de Londrina*, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº 1394.

⁵³ Fonte: ATELIER. Jornal *Folha de Londrina*, 31 de julho de 1983, p.18. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº 1396.

Londrina não abrir as portas para a riqueza cultural que ele está propondo vai dançar. Paulo vende tudo e vai embora. Correr o mundo.⁵⁴

Apesar do discurso em tom de alarde por parte da imprensa, ao buscar manter em suas matérias um caráter de denúncia em relação à condição de Paulo Menten e de seu acervo, além de apontar constantemente a possibilidade de sua saída da cidade, a situação em que estes estavam se estendeu por mais tempo, repercutindo em uma fala do artista em 1986: “A situação do meu atelier, sete anos após minha chegada aqui no Paraná, dividido, uma parte aqui, outra lá em Cornélio Procópio.”⁵⁵.

A primeira menção à instalação do Núcleo de Gravuras Paulo Menten ou Ateliê de Gravura Paulo Menten no Centro Cultural do Igapó em Londrina, um “[...] velho barracão de alvenaria, sem forro e mal caiado”⁵⁶ data somente de 1989⁵⁷. Contudo, mais uma vez:

Um precioso acervo de gravuras impressas, várias impressoras gráficas manuais, biblioteca especializada em arte, um grande arquivo documental – tesouro cobiçado por várias universidades nacionais e estrangeiras – lutam por sobreviver entre goteiras e quilos de poeira.⁵⁸

No ano de 1989, foi firmado um convênio a ser financiado concomitantemente pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e pela Prefeitura Municipal de Londrina, para a instalação efetiva do atelier de Paulo Menten na cidade. Mas, tal parceria foi marcada por muitas polêmicas e poucas soluções. Vindo a público os desentendimentos entre as citadas entidades e o artista por meio da matéria: “UEL diz que não tem compromisso com Paulo Menten” do Jornal Folha de Londrina de 20 de outubro de 1991⁵⁹, baseada em uma entrevista concedida pelos professores do Departamento de Artes Visuais da UEL, Carlos Alberto de Campos, então diretor da Casa de Cultura da UEL e Isaac Camargo, na época diretor do Centro de Educação, Comunicação e Artes da UEL, o CECA. Os quais, segundo o afirmado na matéria, seriam os responsáveis pela iniciativa de deslocar completamente o atelier de Paulo Menten da cidade de Cornélio Procópio para a de Londrina.

⁵⁴ Fonte: NOVAES, Dulcinéia. Mudança de Menten. Jornal *Folha de Londrina*, Caderno 2, 13 de março de 1985. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1399.

⁵⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo no Espelho. Jornal *Folha de Londrina*, Caderno 2, 2 de dezembro de 1986, p.15. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1403.

⁵⁶ Fonte: WERNER, João Cesar. Os Universos da Arte. Jornal *Folha de Londrina*, 27 de janeiro de 1990. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1406.

⁵⁷ Fonte: MAIS um prêmio para Menten. Jornal *Folha de Londrina*, Caderno 2, 13 de dezembro de 1989. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1405.

⁵⁸ Fonte: WERNER, João Cesar. Os Universos da Arte. Jornal *Folha de Londrina*, 27 de janeiro de 1990. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1406.

⁵⁹ Fonte: EDITORIA. UEL diz que não tem compromisso com Paulo Menten. Jornal *Folha de Londrina*, 20 de outubro de 1991. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1408.

De acordo com a fala dos professores, no momento em que a iniciativa foi proposta, a reitoria da UEL já havia declarado apoio a iniciativa, mas a instalação do atelier somente por conta da universidade se tornava inviável devido seu custo tanto com infraestrutura quanto com pessoal. Assim, buscou-se um convênio com a Secretaria de Estado da Cultura, que havia sido assinado em Londrina pelo então Secretário da Cultura, René Dotti. O compromisso firmado no documento, segundo o declarado na entrevista, era o do pagamento do aluguel de um espaço que comportasse o maquinário do atelier, além do repasse à UEL dos valores de custo com recursos humanos necessários para a manutenção do atelier e até mesmo para o próprio artista. Contudo, o convênio acabou por ser inviabilizado por conta de que os valores citados no documento de compromisso não foram repassados à UEL pelo Estado.

Mediante esta conjuntura, optou-se por firmar um convênio com a Prefeitura Municipal de Londrina, por meio de solicitação de cessão do Centro Cultural do Lago Igapó por 06 meses, a fim de viabilizar a alocação dos equipamentos do artista para a cidade, enquanto se negociasse junto ao Estado a contratação dos recursos humanos para a implantação do projeto de convênio inicial. Mas, mesmo sem a concretização das citadas medidas junto ao Estado, o atelier iniciou suas atividades em Londrina por meio de cursos de extensão via UEL. Encerrado o prazo inicial de ocupação do espaço pelo atelier, houve uma reunião entre a UEL e o diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal para apresentar o projeto de convênio e a situação do atelier na época. A UEL, mais uma vez, reiterou que não poderia manter com seus próprios recursos o aluguel de um espaço semelhante para realizar a transferência do acervo do atelier, nem para as contratações de pessoal especificadas no projeto original de convênio mais uma vez por conta da falta de repasse financeiro do Governo do Estado à universidade. Menten então reapresentou a possibilidade de criação da Fundação Paulo Menten para abrigar o atelier e seu acervo, sob sua responsabilidade, a fim de concretizar aquele e outros projetos de convênio inclusive com a própria UEL, com a Prefeitura Municipal e com outros órgãos públicos e privados. Mas, com a saída da UEL do convênio, este se desfez, ainda no ano de 1989.

Cabe-nos frisar neste momento, que estes episódios referentes à instalação do atelier de Paulo Menten na cidade de Londrina vão muito além de questões de contratação de pessoal ou aquisição de infraestrutura para abrigar o artista e seu acervo, adentrando nas esferas do político e do cultural, por meio de suas dinâmicas de poder, por assim dizer. Contudo, nosso objetivo nesta discussão deste primeiro subcapítulo, é referir-se a trajetória do acervo do atelier do artista, de suas provas de mim, enquanto produto do interesse pelo empreendimento

biográfico, da intenção autobiográfica empreendida pelo artista por se constituir nas evidências da criação de um ordinário homem noturno.

A trajetória do arquivo pessoal do artista, ainda de acordo com a matéria citada⁶⁰, com a retirada da UEL do convênio, foi frisado a Menten que sua permanência no Centro Cultural do Lago Igapó era de sua integral responsabilidade e que o convênio não haveria de se concretizar. Assim, os professores responsáveis pelo convênio junto à UEL afirmaram que comunicaram à administração da universidade a retirada da UEL do projeto de criação do atelier, finalizando a ação da universidade no convênio.

Esse processo culmina, com a exigência da retirada do atelier de Paulo Menten do local pela Secretaria de Educação e Cultura do município, por meio de ameaça de despejo com expiração datada para 10 de novembro de 1991. O prazo que lhe foi concedido foi de 30 dias para que retirasse o atelier, a fim de dar lugar ao novo almoxarifado central da Secretaria⁶¹: “Respaldada pelo encerramento em maio de 1989 de um convênio entre a Prefeitura e a Universidade, que garantia a cessão do prédio para a instalação do núcleo de gravura, a Secretaria de Educação pretende agora instalar naquele espaço o seu almoxarifado central (segundo consta o ofício nº 974/91 do gabinete da Secretaria)”. A ação da Prefeitura Municipal foi recebida em meio a protestos por parte de diversos setores da comunidade, inclusive, foi elaborada uma carta à comunidade de Londrina, segundo os jornais, com algumas dezenas de assinaturas com um pedido para que a Prefeitura Municipal cedesse outro espaço a Paulo Menten⁶², contudo, de acordo com as fontes históricas com as quais tivemos contato até o presente momento, nada foi feito para que se pudesse regularizar a situação do atelier. Ao longo da década de 1990, Paulo Menten recebeu vários convites de outros centros culturais, para que pudesse se transferir com seu acervo, mas o artista decidiu-se por continuar na cidade, mas desta vez, trabalhando por conta própria no último endereço de seu atelier, um imóvel, uma dependência, adquirido por ele na Rua Almirante Crocane, nº 342, no Jardim

⁶⁰ Fonte: EDITORIA. UEL diz que não tem compromisso com Paulo Menten. *Jornal Folha de Londrina*, 20 de outubro de 1991. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1408.

⁶¹ Fonte: WERNER, João Cesar. A Polêmica em torno de Paulo Menten. *Jornal Folha de Londrina*, 25 de outubro de 1991. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1409.

⁶² Fonte: EDITORIA. Fechamento do Ateliê Provoca Protestos. *Jornal Folha de Londrina*, 30 de outubro de 1991. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1410.

Califórnia, que como afirmado no início deste subcapítulo, local que ainda se constitui como sede do acervo de seu atelier, até então recôndito de suas provas de mim⁶³.

O artista continuou trabalhando em seu atelier em Londrina, juntamente com sua companheira, a também artista visual, Dolores Branco. Até que em maio de 2009, por conta de seu estado de saúde, o artista se afastou da cidade e voltou a morar em São Paulo para tratamento médico e para estar aos cuidados da família. Assim, já no ano seguinte em 2010, foi protocolado e patrocinado o Projeto: “Acervo Paulo Menten: Organização e Catalogação”, sob o número de inscrição 10-239, proposto por Dolores Branco junto ao Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Londrina, o PROMIC.

Inscrito na área de Patrimônio Cultural e Natural do programa, de acordo com seu resumo, o projeto visava à proposta de: “Inventário, organização, catalogação, preservação e disponibilização do acervo de documentos e obras do artista plástico, mestre da gravura e cidadão honorário londrinense Paulo Menten presentes atualmente em seu atelier.”, com o período de realização das atividades a princípio estabelecido entre Abril e Dezembro de 2010, as atividades a serem desenvolvidas foram listadas como: “Inventário, organização, catalogação, criação de blog na internet, entrevistas e produção de relatórios com intuito de preservação e divulgação da obra de Paulo Menten.”⁶⁴, com vistas de difundir e disponibilizar o acervo de Paulo Menten para consultas e pesquisas, além de reativar as atividades do atelier. Mas, apesar da divulgação da finalização das atividades propostas no referido projeto pela mídia já em 2011⁶⁵:

Com o objetivo de tentar reunir um pouco do que Paulo Menten fez ao longo de sua vida, a mulher dele, Dolores Branco, e um grupo de artistas e amigos estão digitalizando diversas obras. O trabalho, com o patrocínio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (Promic), teve início no ano passado e está em processo de finalização, de acordo com a diretora do Museu de Arte de Londrina, Sandra Jóia. “A etapa final deve terminar em pouco tempo”, diz.⁶⁶

E do parecer técnico emitido em relatório pela Secretaria Municipal da Cultura:

⁶³ Fonte: PEDREIRO, Ranulfo. Imagens Traçadas a Buril. *Jornal Folha de Londrina*, 1997. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁶⁴ Fonte: INFORMAÇÕES sobre Projeto 10-239, 2010. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

⁶⁵ Fonte: LUPORINI, Fábio. Mesmo com Problemas Motores e de Visão, Paulo Menten não Parou. *Jornal de Londrina*, 31 de maio de 2011, p.27. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁶⁶ Fonte: LUPORINI, Fábio. Mesmo com Problemas Motores e de Visão, Paulo Menten não Parou. *Jornal de Londrina*, 31 de maio de 2011, p.27. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

Tendo em vista o exposto e o acompanhamento da Secretaria Municipal da Cultura, o projeto promoveu a organização e catalogação do acervo do artista plástico Paulo Menten, a criação de um blog na internet, realização de entrevistas e catalogação das obras, produção de texto/relatório final para publicação no boletim do Museu Histórico de Londrina. Desta forma, consideramos que os objetivos propostos para a realização do projeto foram atingidos.⁶⁷

Por uma série de questões, algumas das quais iremos discutir a partir deste momento, a finalização do referido projeto não se deu integralmente, a começar pela segunda etapa, que visava disponibilização do acervo digitalizado ao público por meio da internet e a publicação de um livro: “‘Entretanto, a ideia inicial é disponibilizar o acervo digitalizado ao público.’. Esta, segundo Sandra, será uma segunda etapa, que ainda precisa de recursos. ‘Queremos disponibilizar na internet, publicar um livro’, explica a diretora do museu.”⁶⁸. O projeto deparou-se com dificuldades de execução listadas pela proponente em Relatórios Trimestrais à Secretaria Municipal da Cultura. O conteúdo destes relatórios nos interessam por conta de que estes descrevem as etapas e os procedimentos pelos quais passou o acervo, em busca de sua organização e catalogação, com o objetivo final de sua disponibilização ao público em geral, tendo em vista a transcendência de um acervo privado em público, a criação da imortalidade de Paulo Menten por meio da busca da consagração de seu legado artístico-cultural (ABREU, 1996).

Assim, de acordo com o conteúdo descrito no primeiro Relatório Trimestral⁶⁹, é interessante observar que é enfatizado que antes mesmo de se apresentar tal projeto ao PROMIC, Dolores Branco já estava “trabalhando com vistas à conservação e destinação do acervo de Paulo Menten”⁷⁰, o que talvez pudesse ser uma tática a fim de firmar um sentido de continuidade da obra e da construção do legado para a posteridade de Paulo Menten, tendo por protagonista deste movimento a própria Dolores Branco.

As atividades do projeto a serem realizadas iriam concentrar seus trabalhos em um primeiro momento no atelier de Dolores Branco, que na época se localizava no centro da cidade. Mas estas foram transferidas a fim de se concentrarem no atelier de Paulo Menten, no

⁶⁷ Fonte: SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA. Parecer Técnico PROMIC - Programa Municipal de Incentivo à Cultura 2010. Londrina, 20 de dezembro de 2011. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

⁶⁸ Fonte: LUPORINI, Fábio. Mesmo com Problemas Motores e de Visão, Paulo Menten não Parou. *Jornal de Londrina*, 31 de maio de 2011, p.27. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁶⁹ Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 10 de setembro de 2010. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

⁷⁰ Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 10 de setembro de 2010. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

endereço citado na Zona Leste de Londrina. Uma parcela do acervo do atelier de Paulo Menten foi inclusive deslocada para o atelier da artista, mas, com o início dos trabalhos do projeto, esta parcela deslocada foi realocada para sua localização original demandando o início dos trabalhos antes mesmo da seleção do corpo técnico especializado:

Isto significou, antes mesmo que fossem ativados os processos de seleção dos técnicos arquivologistas pelo Museu Histórico de Londrina, um trabalho pesado de limpeza e adequação do espaço, uma primeira pré-seleção (se é que pode se dizer assim) e organização do material. Esta fase do trabalho contou com a colaboração de voluntários como Regina e Aleixo Setti, José Luiz Néia Martini, Josette Branco Martini no decorrer do último ano e, desde que se pensou em fomentar um projeto para o PROMIC até agora, a presença do coadministrador e produtor, Eduardo Tadeu, além do apoio institucional dos Museus Histórico e de Artes e da Secretaria Municipal da Cultura. O material já está, em sua maior parte, classificado e identificado. A partir de agora é o trabalho mais minucioso, que se refere à higienização, catalogação e acondicionamento.⁷¹

Neste primeiro relatório, nos são apontadas as primeiras atividades a serem postergadas no cronograma proposto originalmente e as primeiras dificuldades encontradas em relação à execução do projeto, que se restringiram a princípio à seleção de pessoal capacitado:

Fatores diversos [...] criaram contratemplos para o efetivo início dos trabalhos dos técnicos arquivologistas no local. Quando o processo seletivo foi aberto, o semestre já ia adiantado na universidade, e os estudantes mais qualificados já estavam todos envolvidos em outros projetos, tanto que, para completar o time, foi chamado um estudante de História que já havia sido selecionado num processo anterior realizado pelo Museu Histórico Padre Carlos Weiss e fazia parte de uma lista de estudantes selecionados, mas ainda não aproveitados, para atuar em tarefas técnicas genéricas. Completado um mês de efetivação desses estudantes no projeto, uma vez que, nesse período, eles receberam orientação e participaram de reuniões preparatórias com a equipe do projeto e os técnicos do Museu Histórico [...].⁷²

Mas, apesar de tais dificuldades, já no segundo Relatório Trimestral, se apresenta uma listagem parcial das atividades realizadas no decorrer dos trabalhos relativos ao projeto naquele período:

A maior parte da documentação já foi separada e classificada, [...] estando em fase de higienização, acondicionamento e organização; As gravuras, outras obras do artista e demais registros imagéticos estão também classificados e quantificados (ou estimados bem próximo), e (agora) em pleno processo de digitalização, no que diz respeito às imagens menores e que cabem em um scanner A4. Os trabalhos de digitalização das imagens maiores e alimentação

⁷¹ Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 10 de setembro de 2010. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

⁷² Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 10 de setembro de 2010. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

do blog estão relativamente atrasados devido a certos problemas técnicos [...].
73

Infelizmente, os relatórios não nos trazem, por exemplo, uma listagem ou uma tabela com as informações completas do material que fora trabalhado. Contudo, ainda de acordo com o citado documento, novas dificuldades vieram à tona contra uma efetivação satisfatória da proposta. Sobre o blog o relatório traz::

O blog foi colocado no ar em agosto, na época em que as atividades estavam engatando⁷⁴. Quase não foi divulgado e pouco foi mexido desde então. Não fazíamos ainda uma ideia muito clara de todos os aspectos envolvidos neste trabalho, certas dificuldades práticas e técnicas [...]. No decorrer dos trabalhos as coisas começaram a aparecer mais claramente e uma imagem ou mapa do que significava de fato este projeto, sua importância para a cidade e a necessidade de cumpri-lo da melhor forma possível, associado à equipe reduzida, o pouco dinheiro, o enorme volume de material a ser trabalhado, os horários apertados do CDPH e os equipamentos eletrônicos inadequados, apresentando problemas todo o tempo por conta do tamanho das imagens em arquivo [...]. Tudo isso deixou pouco tempo para se pensar, conceituar, programar e escrever para um blog. Agora, na entrada do ano, a colaboradora Rosimarilde, a Rose, teve que deixar o trabalho por motivo de força maior [...] – no entanto, isto acrescenta um problema – que já está sendo equacionado, embora, no momento da redação deste relatório, ainda não tenhamos uma solução definitiva.⁷⁵

Não tivemos acesso ao texto e aos formulários constituintes da proposta original do citado projeto para o PROMIC, a qual, de acordo com as exigências do programa, deveria trazer uma listagem com o currículo do conjunto de profissionais a serem envolvidos em suas diversas atividades. As dificuldades apresentadas acima, em meio às fases de execução das atividades propostas nas diferentes esferas de atuação delineadas no projeto se constituíram perceptivelmente em um primeiro momento pela dificuldade no processo de seleção de um corpo técnico especializado que pudesse estar à frente do planejamento e dos trabalhos técnicos envolvidos na execução do projeto. Neste mesmo relatório, após a constatação das dificuldades na execução das atividades do projeto inclusive da construção do blog que tinha por objetivo principal a divulgação dos trabalhos do projeto de construção material e simbólica do legado artístico-cultural de Paulo Menten e um instrumento de continuidade das atividades do referido projeto:

⁷³ Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 11 de janeiro de 2011. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

⁷⁴ Nós localizamos o citado blog no endereço: <<http://universomenteniano.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2016, às 21hrs02min.

⁷⁵ Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 11 de janeiro de 2011. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

Somente agora, uma vez que estão determinados os problemas, assumidos e compreendidos os seus motivos e feita a necessária autocrítica; depois de meses de um trabalho de formiguinha realizado, principalmente, por Dolores Branco, RosemarildePolaci de Souza, a Rose, André Silva Rodrigues, está sendo possível ver as coisas em conjunto, como um todo. O processo é parecido com montar um quebra-cabeça. Uma vez definido o plano geral, os problemas e as necessidades do projeto, fica definida também uma bandeira e um tema para o blog. Já dispomos de algumas centenas de imagens que serão devidamente editadas, reduzidas a tamanhos compatíveis com as possibilidades dos equipamentos de que dispomos e as possibilidades de publicação no blog, que será reinaugurado a todo o vapor a partir da metade do mês de janeiro de 2011, e servirá como divulgador da vida e obra de Paulo Menten, e, principalmente, como fórum de discussões, sugestões e práticas para determinarmos os rumos do projeto a partir daí (daqui), suas possibilidades de continuidade, suas alternativas, sua importância para a memória da cultura em Londrina.⁷⁶

Assim, em meio às considerações finais deste mesmo relatório, já se sinaliza que não seria possível completar todas as fases propostas no cronograma de atividades do projeto original, em um tom de justificativa do encerramento incompleto de suas atividades em meio à constatação de uma incerteza provavelmente ligada ao próprio estado de saúde do artista naquele momento:

O prazo do PROMIC se encerra em março e, até lá, estimamos que é possível realizar, senão tudo, pelo menos boa parte do que foi previsto no plano de trabalho original – mas o volume e a complexidade do material são muito grandes, e merecem trabalho mais acurado. Certamente buscaremos outros colaboradores e apoiadores, talvez outras fontes de renda, talvez novos editais. Talvez tudo acabe mesmo em março. Tudo é ainda um pouco incerto e o ano de 2010 já se foi. Temos, pelo menos, três meses do próximo ano para terminarmos de nos definir. Estamos buscando apoiadores financeiros para que se cumpra o que ficou estabelecido no projeto de enviarmos arquivologista e fotógrafo, para se registrar telas e matrizes de gravura em número expressivo, que se encontram no atelier em São Paulo, pretendemos fazê-lo até março. As entrevistas com Paulo foram realizadas em Londrina quando aqui estive para exposição na A. Yoshii, por Angelita, OnisdesFuganti e Dolores⁷⁷. O acervo de Paulo pela importância do material merece análise e um trabalho de pesquisa acurado, porém a organização, identificação, catalogação deverão ficar previstos fim de março.⁷⁸

Desde o início da atuação do projeto no ano de 2010, até meados do mês de março de 2011, Dolores Branco continuamente se deslocou entre as cidades de Londrina e São Paulo, a fim de organizar e identificar o maior volume possível de documentação e de obras presentes no atelier de Paulo Menten: “Na última vez que fui para São Paulo levei 400 gravuras para ele

⁷⁶ Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 11 de janeiro de 2011. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

⁷⁷ Ainda não localizamos esta entrevista.

⁷⁸ Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 11 de janeiro de 2011. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

assinar. Há outras centenas de trabalhos na mesma condição.”⁷⁹, pois com o início da tentativa de efetivar os processos de organização, identificação e catalogação do acervo constatou-se a falta de assinatura do artista em muitas obras, além da falta de títulos e de datação das mesmas. Durante este período em que o artista esteve internado em São Paulo, uma parte significativa de suas provas de mim foi levada até a cidade de São Paulo, principalmente de sua biblioteca:

A maior parte da biblioteca já foi levada para São Paulo, onde os livros estão acondicionados em um pequeno ateliê montado pelo filho Luiz Roberto Menten. Dolores também levou centenas de telas, matrizes de trabalhos e outros materiais que ficam a disposição de Menten para que, quando ele deixa a casa de saúde onde está internado, encontre parte do seu universo em São Paulo.⁸⁰

É interessante notar inclusive como o trabalho entorno do acervo do atelier do artista se intensifica diante da eminência de sua morte, o que nos remete à complexidade da criação da imagem de si para a posteridade, na busca pela transcendência de seu legado criado para além da própria existência. Mais uma vez, os jornais voltam a destacar a importância conferida ao artista, à sua obra e principalmente ao acervo de seu atelier, mas desta vez, já em tom de despedida: “Quadros de linóleo, monotipia, nanquim, guaches e outros desenhos descansam assim como livros não terminados, esboços e escritos. Há poesias, tratados sobre arte, pensamentos, reflexões e filosofias de Paulo Menten que falam dele, da arte, da vida ou do nada.”⁸¹ Pouco tempo depois, Paulo Menten faleceu em 28 de maio de 2011, aos 83 anos em São Paulo, antes da conclusão de todas as etapas previstas pelo projeto referente ao seu acervo. O último relatório do projeto data de 09 de maio de 2011 e se dá de maneira muito sucinta, por meio de tópicos escritos à mão:

- Embalando, acondicionando as pastas, com papel alcalino matrizes estão em S. Paulo (imagem) dimensão e suporte, o tamanho estão marcados
- Identificando, informações anotadas – catalogação
- Feito remanejamento de verba p/ as fotografias
- Escaneamento está sendo feito pelo estagiário de história

⁷⁹ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁸⁰ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁸¹ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

- Digitalizar
- O Paulo não quis ser entrevistado pelo Tadeu
- A Onisdes, Angelita e Dolores fizeram a parte de entrevistas⁸²;
- Estão em fase de término
- As informações técnicas básicas estão sendo feitas
- Acervo de 254 gravuras de alunos do Paulo
- A análise dos trabalhos terá que ficar para uma outra etapa
- Fotografaram o acervo, digitalizou-se, classificou-se identificação
- A documentação está pronta
- Livros, escritos e manuscritos estão organizados
- Organizados e identificados os trabalhos das várias técnicas usadas por ele; higienizadas as telas e embaladas em plástico bolha;
- Blog que o Tadeu está fazendo⁸³

Passos dados ao longo da busca pela criação da imortalidade de Paulo Menten mediante sua arte. Assim, o Projeto: “Acervo Paulo Menten: Organização e Catalogação” se deu por encerrado no primeiro semestre de 2011. Contudo: “A grande dúvida da família era o que fazer com quadros, pinturas, matrizes, livros e catálogos de exposições acumulados ao longo do tempo pelo artista [...]”⁸⁴. Mas com o encerramento do projeto coordenado pela companheira de Paulo Menten, seu neto, Raphael Soares Menten, assumiu a gestão do atelier e concomitantemente de seu acervo, entre 2011 e 2012. Por meio de entrevista, os jornais apresentam o novo responsável pelo atelier de Paulo Menten, mais uma vez com um tom de busca pela conscientização da importância do atelier do artista e de seu acervo, novamente em uma tentativa de sensibilizar órgãos públicos e privados para a situação deste. Na matéria de Fábio Luporini, “Acervo de Mestre” para o Jornal de Londrina de 30 de julho de 2012, Raphael Menten relata como passou a ser o detentor do acervo e responsável pelo atelier:

Era abril de 2011. “Meu avô estava doente. E meu pai me convidou para conhecer o ateliê dele em Londrina”, conta. [...] Os dois vieram com a artista plástica Dolores Branco, companheira de Paulo, para decidir o que fazer com o ateliê e tudo o que havia nele. A casa poderia ser vendida, os livros poderiam ser doados. Até que convidaram o neto para tomar conta das coisas

⁸² Ainda não tivemos acesso a estas entrevistas.

⁸³ Fonte: BRANCO, Dolores. Relatório Trimestral, Londrina, 09 de maio de 2011. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

⁸⁴ Fonte: LUPORINI, Fábio. Acervo de Mestre. *Jornal de Londrina*, 30 de julho de 2012, p.17. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

do avô. “Meu pai estava chateado porque não queria se desfazer. Então ele me perguntou, como se estivesse dando um tiro no escuro, e me convidou para vir para cá tomar conta. Eu aceitei”, lembra Raphael.⁸⁵

E relata que ao se deslocar para Londrina, trouxe a parte do acervo que estava em São Paulo⁸⁶, reintegrando assim mais uma vez a maior parte da biblioteca ao acervo:

Além das obras, das matrizes, dos pincéis e das tintas, Paulo Menten tinha aproximadamente 7 mil livros, dos quais 3 mil já foram catalogados pelo neto. Tudo está guardado em um pequeno cômodo. Na grande sala da casa onde o artista morou durante um bom tempo está espalhado o resto do acervo: pinturas, quadros, esculturas e materiais que o artista utilizava em suas obras.⁸⁷

Quando o neto de Paulo Menten vem para Londrina, são apresentadas novas propostas para o atelier, ao se discutir a situação legal e institucional do acervo e suas possibilidades, com vistas a retomar suas atividades:

Paulo Menten queria mesmo montar uma Fundação. Mas a burocracia é grande e, para isso, o neto Raphael Menten teria que entrar em contato com os sete filhos: um deles morreu e outro é especial. “Fundação precisa de doação de terreno. Minha ideia é montar um instituto, que é mais simples.”, justifica. Dessa forma, Raphael poderia abrir o espaço onde o artista trabalhava para dar aulas a crianças estudantes de escolas públicas do próprio bairro. Com tudo organizado, o ateliê pode também ser aberto à visitação. De fato, são muitas obras. E o visitante mergulha no universo de Paulo Menten. No terreno do ateliê há um espaço onde pode ser construído um novo prédio, com dois ou três andares, que serviria para abrigar uma galeria. Raphael quer ainda organizar outras exposições no Museu de Arte com obras do avô que nunca foram expostas.⁸⁸

Na primeira entrevista que realizamos com Raphael Soares Menten⁸⁹, fomos informados de que o imóvel onde estava guardado o acervo, o antigo atelier de Paulo Menten, apresentava graves problemas estruturais, representando um grande risco para a preservação do material, como infiltrações, por exemplo. Desde então, até o atual momento, a família de Paulo Menten tem investido em reformas no imóvel, tanto de caráter estrutural, como o reforço da estrutura do telhado, construção de uma nova cozinha e banheiro, reconfiguração da divisão interna do imóvel, reforço do muro, entre outras medidas. Como de caráter de acabamento, como pintura e renovação do piso, a instalação de alarme no local, entre outros. É importante salientar que o

⁸⁵ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁸⁶ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁸⁷ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁸⁸ Fonte: LUPORINI, Fábio. Acervo de Mestre. *Jornal de Londrina*, 30 de julho de 2012, p.17. Acervo Pessoal da Autora.

⁸⁹ Fonte: Entrevista com Raphael Soares Menten, neto de Paulo Menten, realizada em agosto de 2013 às 13h00min no Atelier de Gravura Paulo Menten em Londrina-PR.

neto do artista e sua família moram no local, portanto, tiveram que adequar o imóvel para abrigar o acervo em uma área separada do espaço que a família utiliza.

A guarda do acervo do atelier de Paulo Menten por sua família, evidentemente tem por objetivo principal a preservação da memória e da obra do artista: “E teve tempo de contar a Paulo Menten que o acervo teria um destino. “Meu avô ficou super-contente. O grande medo dele era perder tudo. Ele sacrificou a vida dele pelo trabalho.”⁹⁰. De certa maneira, é uma medida para que se também preserve a memória familiar, além de objetivar a construção simbólica do legado⁹¹ histórico, artístico e cultural do artista (HEYMANN, 2005). Contudo, essa construção discursiva geralmente é condicionada à busca pela excepcionalidade do indivíduo:

A construção de “legados” históricos implica em uma leitura da experiência de um indivíduo e na produção de um discurso sobre essa experiência que destaque a sua excepcionalidade. Não está em jogo, nesse caso, uma história de vida que dá acesso ao campo de experiências possíveis no âmbito de determinado grupo social, mas a experiência única, modelar, que remete apenas a ela mesma e cujo significado é conferido e atualizado ex post, a partir mesmo de sua associação à noção de legado. (HEYMANN, 2005, p.5)

No caso da produção do legado histórico, artístico e cultural de Paulo Menten, foi iniciada ainda em vida por ele mesmo, por meio do ato autobiográfico do arquivamento do eu, na busca talvez de orientar a construção deste discurso a priori sobre sua experiência individual para que ficasse marcada sua orientação narrativa para a posteridade, com vistas de sua reprodução discursiva por meio de suas provas de mim.

Faz-se necessário apontar que ainda existem certos entraves legais para que se possa dar início aos procedimentos necessários para a institucionalização efetiva do acervo, o que acarreta na dificuldade em se conseguir os recursos humanos e financeiros necessários para o término dos procedimentos iniciados por meio do projeto de Dolores Branco e com isso retomar em definitivo as atividades do atelier. Por conta disso, mais uma vez, as provas de mim de Paulo Menten não captaram o interesse de investimento por parte de órgãos públicos e privados, o que faz com que o atual detentor do acervo trabalhe sozinho na localização dos

⁹⁰ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

⁹¹ Sobre o conceito de legado, compreendemos que: “Refiro-me ao investimento social por meio do qual uma determinada memória individual é tornada exemplar ou fundadora de um projeto político, social, ideológico etc., sendo, a partir de então, abstraída de sua conjuntura e assimilada à *história nacional*. Nesse movimento, configura-se um outro tipo de legado, de natureza memorial, materializado em arquivos, peças e toda a sorte de registros que remetam à figura e atuação do personagem, que passa a ser objeto de ações de preservação e divulgação, por meio dos quais, por sua vez, o legado substantivo atribuído ao personagem é constantemente atualizado e resignificado.” (HEYMANN, 2005, p.2).

documentos em meio ao acervo e em sua catalogação final, além de realizar os procedimentos de (re)condicionamento, tendo em vista sua necessidade mediante as reformas efetivadas no imóvel, em conjunto com a higienização, que se constituiu como um procedimento constante devido a natureza e o volume do arquivo pessoal do artista. Somado ao procedimento de digitalização do material restante do projeto de 2010. Portanto, o atelier ainda não pode retomar integralmente suas atividades, sendo possível somente a pesquisa do acervo mediante agendamento prévio.

Neste momento, faz-se necessário apontar a ocorrência dos diferentes arranjos de organização do acervo do atelier de Paulo Menten, mediante as interferências protagonizadas pelos agentes apresentados ao longo de nosso escrito. Estas reorganizações das provas de mim do artista, efetuadas pelos familiares, tanto pela companheira quanto pelo neto, implicam em construções de sentido que visam um objetivo em comum, que seria o de construir e assim preservar o legado artístico e cultural de Paulo Menten para a posteridade. Ressignificações atribuídas ao acervo por Dolores e Raphael que buscavam (e que ainda buscam) acima de tudo, evitar a “morte” do atelier de Paulo Menten, quando visam a transcendência deste acervo privado ao se almejar torná-lo público, apesar de até o momento, não ter se conseguido alcançar tal desejado patamar.

Apesar de não nos ter sido possível estabelecer o que Philippe Artières (2013) denomina como os gestos do arquivar-se, ou seja, as práticas de autoarquivamento de Paulo Menten⁹², por outro lado, conseguimos levantar os vestígios e sinais de sua relação cotidiana com este acervo, que em seus últimos anos de vida espelha um sentimento tão passional quanto o ciúme, pois a relação deste com suas provas de mim muda de matiz:

A ausência de Menten dá liberdade a algumas indiscrições que não poderiam ser cometidas com a sua presença. Uma olhadela na biblioteca era algo proibido. “Ele colocava coisas na frente da porta exatamente para ninguém abrir”, conta Dolores Branco. Leitor contumaz, além de escritor, Menten guardava todos os seus livros, além de recortes de jornal em uma profusão que assustava. “Não se andava dentro da sala. Faxineira aqui, nem pensar”, conta ela⁹³.

⁹² Denota-se a importância destes gestos, pois: “Se muitas vezes nos interessamos pela natureza dos arquivos pessoais e pelas práticas que lhes dão origem – a correspondência ou o diário íntimo -, e conhecemos bem as maneiras de fazer, os modelos convencionais, os modos de transmissão e as modalidades de leitura, por outro lado, nada ou quase nada sabemos dos modos de fabricação desse arquivo: do gesto de guardar o objeto na mala, e que dirá da fita que atamos para encerrar o maço das missivas recebidas... Qual é essa série de gestos que transforma as práticas comuns em pequenos altares singulares?” (ARTIÈRES, 2013, p.45).

⁹³ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

É interessante observar a mudança na atitude do artista em relação à abertura do acervo de seu atelier aos visitantes. Se antes, Paulo Menten buscava disponibilizar seu arquivo pessoal de forma liberada, deixando-o com livre acesso por parte de alunos e visitantes, em seus últimos anos de vida, o artista “encerra-se sobre si”, não permitindo muitas visitas ao atelier e muito menos que estas tenham contato direto com o material de seu acervo, denotando uma tensão na transcendência de um acervo privado com vistas de se tornar de domínio público. As recorrentes descrições do arquivo pessoal de Paulo Menten também relatam que: “O artista guardava tudo e organizava o material com uma lógica ‘menteniana’, como define Dolores.”⁹⁴. Essa lógica menteniana se organizava da seguinte maneira:

Infundáveis projetos que vertem do espírito de garoto, experiência de um senhor de 78 anos: um “adolescente senil”. Paulo Menten entre buris, goivas, lápis e pincéis coloca-se assíduo a registrar novas impressões da realidade. “Nasci com uma catapora artística”. Erupção de idéias a perder de vista no ateliê: pilhas de matrizes de gravura aguardam ao redor da prensa, desenhos na expectativa da gravação das placas de metal, chapas de madeira reservadas à ação cortante da goiva, montes de pedras litográficas vislumbram figuras a serem impressas. As prateleiras improvisadas empilham mais criações: pioneiros de Londrina, corpos femininos, mitos do cangaço, fachadas coloniais, cenas das mazelas sociais do país. Das paredes, outras tantas dependuradas. Um ambiente contagiado pela arte de Paulo Menten. [...] Só, às vezes, cansa-se, e dorme entre os livros espalhados em cima da cama. (SIMONETTI, 2006, p.3)

Algumas fotografias também corroboraram para um testemunho da materialidade e da organização do acervo (BURKE, 2004, p.99-125), sendo um registro parcial da lógica menteniana no atelier/domicílio de Paulo Menten, pois estas duas fotografias nos referenciam na reconstrução da cultura material cotidiana do local e de sua organização composta pelo artista por meio dos detalhes registrados. Assim, essas fotografias se constituem nas evidências de que o espaço do ateliê/domicílio se compôs como uma espécie de extensão da mentalidade do artista por este ter sido seu espaço de vivência por anos.

A Figura 2 nos traz o testemunho de um panorama parcial do lado esquerdo do espaço principal do antigo atelier de Paulo Menten, onde atualmente se localiza seu arquivo pessoal. O primeiro aspecto que nos chama a atenção nesta imagem é a precariedade do espaço arquitetônico, evidente na estrutura decaída do telhado em Eternit sem forração, onde aqui e ali a luz solar penetra sem obstáculos.

⁹⁴ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. *Jornal de Londrina*, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

Figura 2 – Panorama parcial do lado esquerdo do antigo atelier e domicílio de Paulo Menten no Jardim Califórnia em Londrina-PR. Autor Desconhecido, Sem Data.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

Ainda sobre a interpretação da Figura 2, vê-se que seguido pela falta de espaço físico para comportar adequadamente todo o acervo, este distribuído, a princípio aparentemente, a esmo, mas, ao dirigirmos um olhar mais atento, a lógica menteniana se vislumbra, denunciando o contraste entre o espaço de trabalho do atelier com alguns objetos de caráter doméstico, como uma camisa dependurada na cadeira, um tímido ventilador, uma almofada verde.

Já na Figura 3, a fotografia nos traz o registro do lado direito deste mesmo espaço principal. Novamente a precariedade do lugar transparece, na fiação exposta das luminárias improvisadas acima de uma mesa rústica, feita pelo próprio artista, e na tomada de energia elétrica pendurada com dois benjamins, além das manchas de mofo e umidade na parede lateral.

Figura 3 – Panorama parcial do lado direito do antigo atelier e domicílio de Paulo Menten no Jardim Califórnia em Londrina-PR. Autor Desconhecido, Sem Data.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

Aqui também se apresenta o registro do “ciúme” com a biblioteca, protegida de invasões com suas próprias obras, esconderijo e refúgio de onde o artista é surpreendido. Mas este refúgio artístico é também doméstico, denunciado pela abertura sem porta da cozinha, onde através dos vidros da janela basculante, vemos uma garrafa com alguns copos. Apesar de o processo de constituição e de organização do acervo de Paulo Menten ter seguido, principalmente em seus últimos anos de vida, a linha do “caos” aparente, a lógica menteniana “paira” sobre seus vestígios, ao se configurar em um produto de uma construção, pois:

A produção e manutenção de registros pessoais é um tipo de construção testemunhal e memorial, um modo particular de comprovar e memorializar nossas vidas individuais e coletivas – “nossa existência, nossas atividades e experiências, nossas relações com os outros, nossa identidade, nosso “lugar” no mundo”. (MCKEMMISH, 1996 apud MCKEMMISH, 2013, p.23)

Assim, as provas de mim de Paulo Menten como um produto de um ato autobiográfico carregam em sua constituição os sinais do interesse pelo empreendimento biográfico, também entendido como a intenção autobiográfica, de um ordinário homem noturno. Mas, em meio a esta ação de busca pela “resistência” contra o movimento do tempo e do esquecimento, surge uma constatação inquietante:

Em 1977 alguém profetizava num jornal do ABC paulista: “Se São Caetano do Sul compreender o talento, a inteligência de Paulo Menten, a cidade fará uma revolução cultural dentro do Brasil.” São Caetano não soube

compreender. Nem Cornélio Procópio. Será que Londrina terá sensibilidade suficiente para compreender? A pergunta fica sem resposta, pelo menos por hora. Menten meio absorto, corre os olhos pelo salão atulhado de obras e equipamentos, para concluir meio inquieto: “Aqui tem três jamantas de material. Sabe lá o que é isto? É um caracol muito pesado para carregar nas costas por aí afora, a vida toda...”⁹⁵

Assim, ao mesmo tempo em que as provas de mim de Paulo Menten asseguravam ao artista a construção de sua própria imagem como tal e de seu legado histórico, artístico e cultural para a posteridade, em seu presente elas se tornaram uma espécie de “fardo” simbólico da imortalidade a ser carregado por toda a sua vida. Mas ao evidenciarmos a trajetória do arquivo pessoal do artista, observamos que este não é o único instrumento de construção do discurso sobre si utilizado por parte de Paulo Menten. Pois, além do que entendemos como a instrumentalização do acervo de seu atelier para este fim, as chamadas fontes ordinárias que constituem em parte estas provas, também carregam esta intencionalidade por meio da escrita de si, pois elas também nos trazem os sinais da criação de si como um ordinário homem noturno e de sua busca em alcançar o lugar social do artista na conjuntura paulistana da década de 1960.

1.2 E Nestas Linhas, os Sinais de Minha Criação: A Ordinária Escrita de Si

Na discussão que apresentamos no primeiro subcapítulo, buscamos demonstrar a trajetória e a instrumentalização do acervo do atelier de Paulo Menten, de suas provas de mim na construção do discurso acerca de si, laborada a princípio pelo próprio artista e tempos depois como já vimos, por seus familiares. Ato motivado a princípio por sua intencionalidade autobiográfica, a fim de atestar o testemunho de sua trajetória enquanto artista para a posteridade, por meio da produção de seu legado histórico, artístico e cultural. Em seu arquivo pessoal, nos deparamos com as chamadas fontes ordinárias, entre elas, seus diários pessoais, correspondências e autobiografias que também nos evidenciam os sinais do interesse de Paulo Menten pelo empreendimento biográfico, a intenção autobiográfica do artista mediante a escrita de si. Assim, compreendemos que a interpretação dessa documentação aliada a outras tipologias documentais como a dos jornais, nos oferecem as estratégias e táticas empregadas por Paulo Menten, enquanto um homem ordinário, a fim de alcançar o lugar social do artista e inserir-se no campo das artes em São Paulo, mediante a conjuntura da década de 1960 e assim

⁹⁵ Fonte: ATELIER. Jornal *Folha de Londrina*, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº 1394.

consolidar sua ação de criação de sua própria imagem como tal ao longo de sua busca em tornar-se um homem noturno.

Nosso escrito busca seu embasamento teórico mais uma vez em Michel de Certeau, neste momento em seu livro intitulado: “A Invenção do Cotidiano” (1996). Nesta obra, o autor nos apresenta uma discussão de cunho histórico-sociológico sobre as operações dos usuários provenientes da cultura ordinária. Nesta proposição, o ordinário se apresenta como o comum, se referindo Michel de Certeau às habituais práticas cotidianas dos homens ordinários, das pessoas comuns⁹⁶. Assim, o autor busca demonstrar que as pessoas provenientes da cultura ordinária não só “consomem” nas suas práticas e ações no cotidiano, mas que também “produzem”, indicando sua atuação em seu dado tempo histórico e espaço social, ao refletir em seus estudos sobre as ações individuais e anônimas em proporção coletiva, demonstrando sua heterogeneidade mesclada à aparente homogeneidade do cotidiano. Tendo esta premissa em vista, buscamos assim interpretar o artista visual Paulo Menten como um homem a princípio ordinário, um homem comum, que conseguiu adentrar no campo artístico com a laboração e a efetivação de estratégias e táticas a fim de alcançar o lugar social por ele almejado, o do artista, ao compreendermos que em parte as proposições conceituais de Michel de Certeau também nos respondem no âmbito de estudos do cotidiano individual e privado.

Pois, como veremos mais adiante no segundo capítulo ao apresentarmos a trajetória pessoal e profissional do artista, desde o final da década de 1940 a meados da década de 1960, Paulo Menten atuou inicialmente como bancário, mas, mesmo com esta ocupação profissional, em seus relatos frisa que “sempre” foi um “espectador” da arte, acompanhando de perto os movimentos artísticos em São Paulo, além de dedicar-se a ela em seus momentos de folga do trabalho. Durante a década de 1960, sua principal estratégia ao almejar o lugar social do artista, era a de expor suas obras em uma edição da Exposição Bienal Internacional de São Paulo. Ele havia se proposto a ser aceito a expor suas obras neste evento artístico em específico por conta de sua importância para meio artístico, tanto nacional quanto internacional já naquele período. Assim, acreditava que expondo na Bienal Internacional de São Paulo, ele consumaria sua inserção no campo da arte e consolidaria seu reconhecimento enquanto artista. Paulo Menten inclusive deixou evidente este anseio, principalmente em seus diários pessoais:

⁹⁶ Sobre a História do Cotidiano é interessante ver também: (PRIORE, 1997).

05-01-1964: Há um fato entretanto que, neste{sic} findo ano de 1963 alcancei! A consumação de um primeiro degrau para ser reconhecido como artista plástico. Entrei para o “Salão Paulo de Arte Moderna”, Em {sic} um “salão de São Bernardo, onde fui premiado, medalha de bronze” {sic} consegui ainda o prêmio do “II Salão do Trabalho”, tudo ainda alcançado êxito com a entrada de dois trabalhos no “Salão Municipal de Belo Horizonte”. É verdade que nenhum desses{sic} prêmios fizeram repercutir meu nome nem ressoaram na crítica especializada. Cumpro a mim com persistência e impertinência manter a posição alcançada, como também ultrapassar neste{sic} ano que se inicia essa conquistada posição. Não devo me esquecer que fui recusado na VII Bienal de São Paulo” {sic} e no “Salão Nacional de Arte Moderna”. Devo iniciar meus trabalhos para entrar no “Salão Nacional”, êste{sic} ano e, no ano que vêm, na “VIII Bienal” além de me manter presente nos principais salões e pensar em exposições individuais.⁹⁷

Neste trecho de um dos seus diários pessoais presentes no acervo nós podemos perceber seu anseio pelo reconhecimento e a descrição do “caminho” pelo qual ele percorre a fim de alcançar este seu objetivo. A listagem dos prêmios recebidos em tais citados eventos como uma maneira de comprovar e de testificar sua habilidade enquanto artista, além da importância dada à crítica de arte no período como um instrumento de divulgação e de consagração de seu trabalho dentro do campo artístico. A necessidade de manutenção do “espaço conquistado” dentro do campo⁹⁸ nos sinaliza também sobre as dinâmicas do mesmo. E a fim de demarcar seu posicionamento dentro do campo das artes naquele momento, em sua busca em alcançar o reconhecimento como artista, demonstrou a preocupação com o que julgava ser a necessidade de participar de alguma exposição de importância a caráter nacional, como o Salão Nacional de Arte Moderna, ou no caso da Bienal de São Paulo, internacional. O início premeditado dos trabalhos de criação das obras visando sua futura participação no Salão de Arte Moderna e na Bienal de São Paulo nos sinalizam que estas participações seriam “passos” já calculados de uma estratégia, enquanto a manutenção do “espaço conquistado” dentro do campo das artes (BOURDIEU, 1996; 2010; 2013). Ao se manter presente nos eventos de maior importância e na busca pela divulgação de suas obras por meio de exposições individuais denota a utilização da ação tática dentro de uma conjuntura de possibilidades apresentadas. O conceito de estratégia, segundo Michel de Certeau, se define da seguinte maneira:

⁹⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Pessoal*, Vol.II, 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

⁹⁸ A definição do conceito de Campo, segundo Pierre Bourdieu: “O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções.” (BOURDIEU, 2010, p.179).

Chamo de ‘estratégia’ o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. (CERTEAU, 1996, p.46)

Assim, o conceito de estratégia nos permite a interpretação da importância conferida por Paulo Menten à ação de expor suas obras em eventos artísticos consagrados tanto em âmbito nacional, quanto internacional, como a Bienal de São Paulo, como uma ação planejada e delineada a partir da vivência e do conhecimento das conjunturas próprias do campo artístico em São Paulo na época, visando seu objetivo principal de se tornar um artista reconhecido, lugar social que Paulo Menten almejava. Esta busca pelo lugar social do artista também nos evidencia o interesse pelo empreendimento biográfico, e sua intenção autobiográfica, pois de acordo com Michel de Certeau:

O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Permite capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras e obter assim para si uma independência em relação à variabilidade das circunstâncias. É um domínio do tempo pela fundação de um lugar autônomo. (CERTEAU, 1996, p.99).

Assim, ao visar o lugar social de um artista reconhecido, objetivando principalmente uma posição de destaque nas artes em São Paulo, Paulo Menten busca um lugar que o permitiria melhor aproveitar o que este ser artista poderia lhe conferir no campo das artes mediante o reconhecimento e a consagração, sem ter que ser dependente das circunstâncias que lhe proporcionavam o uso das táticas ocasionais a fim de se manter nessa dinâmica social. Todo este movimento nos evidencia a complexidade da relação tríade entre ele mesmo enquanto um homem comum, enquanto um artista e sua personagem, esta criada a partir do embate das esferas ordinária e noturna – por isso tríade – todas na busca da consolidação do lugar atemporal do artista.

É importante frisar que a fim de alcançar o êxito nesta empreitada, o conhecimento que Paulo Menten possuía sobre as dinâmicas do meio artístico de São Paulo da época foi imprescindível para a laboração e efetivação de sua estratégia, pois:

Seria legítimo definir o poder do saber por essa capacidade de transformar as incertezas da história em espaços legíveis. Mas é mais exato reconhecer nessas ‘estratégias’ um tipo específico de saber, aquele que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio. [...] Noutras palavras, um poder é a preliminar deste saber, e não apenas o seu efeito ou seu atributo. Permite e comanda as suas características. Ele se produz aí. (CERTEAU, 1996, p.100)

Portanto, Paulo Menten atingiu seu objetivo em alcançar o lugar social almejado, naquele momento, ao se tornar um artista reconhecido enquanto tal por meio desse

conhecimento que o então bancário possuía sobre os movimentos dentro deste campo, pois, a partir dele pôde então estabelecer as estratégias e táticas a serem utilizadas para tal propósito. A fim de levar a cabo sua estratégia, a de expor suas obras principalmente em uma edição da Bienal Internacional de São Paulo, o artista se utilizou de diferentes táticas:

Denomino, ao contrário, ‘tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nemportanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática dependente do tempo, vigiando para ‘captar no vôo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformarem ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estanhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...], mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’. (CERTEAU, 1996, p.46-47)

A tática como um não-lugar, diferentemente da estratégia, delimita sua ação de decisão a partir das circunstâncias imediatas, neste caso, proporcionadas pelas dinâmicas do campo artístico, ao permitir que Menten se insinuasse entre as possibilidades e oportunidades apresentadas pela conjuntura daquele momento, lhe permitindo portanto aproveitar a ocasião, assim:

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meio para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia von Bullow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário nem espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (CERTEAU, 1996, p.100-101)

Por meio então desta astúcia, a tática se constitui em uma “arte” de aproveitar a ocasião que lhe é imposta, pois: “A arte de ‘dar um golpe’ é o senso de ocasião.” (CERTEAU, 1996, p.101). Dentre as táticas utilizadas por Paulo Menten podemos incluir os contatos, as relações pessoais e profissionais que o artista constituiu ao longo de sua carreira artística e mesmo antes dela, além de sua ação em relação a exposições, salões, galerias, ateliers,

marchands, casas de leilão, críticos de arte, historiadores da arte, curadores, museus, outros artistas, produtores culturais, escolas, universidades, movimentos artísticos, entre outros elementos deste meio. Inclusive, além das ocasiões ofertadas pela dinâmica social dentro do campo artístico, é necessário apontar que de certa maneira, sua poética de trabalho estabelecida e sua linguagem estética desenvolvida, também se constituíram enquanto táticas a fim de alcançar suas estratégias. Assim, por meio do uso destes diferentes métodos, Paulo Menten conseguiu ter suas obras aceitas para exposição em duas edições da Bienal Internacional de São Paulo, as IX e X Bienais Internacionais de São Paulo, em 1967 e 1969 respectivamente e se tornando assim um ordinário homem noturno.

Como procuramos demonstrar por meio das proposições conceituais de Michel de Certeau, as estratégias e as táticas são ações localizadas na conjuntura do cotidiano que a nosso ver também podem ser empregadas no âmbito de estudos das ações individuais, afinal:

Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição. (CERTEAU, 1996, p.47)

Assim, faz-se importante ter em vista a diferença na “natureza” desses cálculos, principalmente no que tange a esfera da temporalidade de suas atuações, pois:

Sob este aspecto, a diferença entre umas e outras remete a duas opções históricas em matéria de ação e segurança (opções que respondem aliás mais a coerções que a possibilidades): as estratégias apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo; as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder. Ainda que os métodos praticados pela arte da guerra cotidiana jamais se apresentem sob uma forma tão nítida, nem por isso é menos certo que apostas feitas no lugar ou no tempo distinguem as maneiras de agir. (CERTEAU, 1996, p.102).

Vista as possibilidades interpretativas proporcionadas por essas conceituações, como reconhecer e mapear tal citada estratégia e tais táticas utilizadas, diante da opacidade das ações ordinárias em meio ao vórtice do cotidiano? No trabalho de pesquisa, durante a prática do levantamento documental, nos deparamos com uma problemática de ordem metodológica: o discurso do artista, a narrativa acerca de si. A necessidade de reconhecimento sobre seu trabalho levou-o à produção das biografias e escritos sobre si. Principalmente os escritos que se referem à sua trajetória profissional. Além das chamadas fontes ordinárias, como seus diários pessoais e correspondências, as biografias que em sua maioria foram elaboradas pelo próprio artista ou muitas vezes invariavelmente se baseiam em suas narrativas. Esta

documentação que constitui o acervo das provas de mim produzidas e arquivadas por ele, nos evidencia os sinais desua intenção autobiográfica, por meio da denominada escrita de si⁹⁹, pois compreendemos que: “A linguagem fundadora de discursos é criadora e residual, no sentido de que seus sinais são possíveis de ser interpretados.” (SOUSA, 2014, p.09).

Novamente, Angela de Castro Gomes nos aponta a existência de uma zona de intersecção entre este novo espaço de investigação histórica, o privado, de onde se deriva a presença dos homens comuns, ordinários, e os “novos” objetos de pesquisa, as “novas” tipologias de fontes históricas e conseqüentemente as “novas” metodologias, pois: “É justamente nesse espaço privado, que de forma alguma elimina o público, que avultam em importância as práticas da escrita de si.” (GOMES, 2004, p.09). Cabe-nos aqui referenciar que ainda persiste uma concentração dos estudos acerca (e por meio) da escrita de si concentrados principalmente no âmbito de pesquisa da Literatura e Linguística¹⁰⁰, da Educação¹⁰¹ e da Psicologia Social¹⁰². Nestes campos do saber, a escrita de si é tratada como um produto de cunho literário, sendo assim considerado teórica e metodologicamente em seus estudos. Ainda conforme Gomes, as chamadas práticas de produção de si, dentre elas, a que será a partir de então comentada, a escrita de si, fazem parte de um conjunto maior de ações, em meio ao âmbito dos atos de cunho biográfico:

Essas práticas de produção de si podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e dos diários -, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções. É o caso das fotografias, dos cartões-postais e de uma série de objetos do cotidiano, que passam a povoar e a transformar o espaço privado da casa, do escritório etc. em um “teatro da memória”. Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e dos grupos a que pertence. Em todos esses exemplos do que se pode considerar atos biográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de serem lembradas. (GOMES, 2004, p.11)

⁹⁹ Compreendemos por escrita de si: “A escrita auto-referencial ou a escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar produção de si no mundo moderno ocidental. Essa denominação pode ser mais bem entendida a partir da idéia de uma relação que se estabeleceu entre o indivíduo moderno e seus documentos.” (GOMES, 2004, p.10).

¹⁰⁰ Alguns exemplos de pesquisas com esta temática neste âmbito de estudos são: (CORACINI, 2007); (SCHONS; GRIGOLETTO, 2008); (LUZ, 2008/2009); (ARAÚJO, 2011); (FERREIRA, 2012); (KOHLRAUSCH, 2013); (SILVA, 2013) e (SILVA, 2014).

¹⁰¹ Alguns exemplos de pesquisas com esta temática neste âmbito de estudos são: (ABRAHÃO, 2003) e (CAMARGO; SANTOS, 2010).

¹⁰² Um exemplo de pesquisa com esta temática neste âmbito de estudo é: (UYENO, 2008).

Dentre estas ações consideradas por Gomes, estão diversas práticas empregadas por Paulo Menten em sua busca pelo lugar social do artista, como a constituição do acervo de seu atelier, por exemplo, que além de testificar a trajetória profissional do artista, nos traz os vestígios de sua existência ordinária, que como bem nos aponta a autora, não possui a necessidade de ser excepcional para se constituir como digna de rememoração, mas que procura criar a excepcionalidade digna da imortalidade por meio da tessitura de suas narrativas sobre si. Que nos são apresentadas dentre outros meios, a partir das chamadas fontes ordinárias, como seus escritos autobiográficos, diários pessoais e correspondências.

Tendo esta premissa em mente, buscamos orientar nosso levantamento, leitura e interpretação deste material, conforme as proposições teórico-metodológicas apontadas por Pierre Bourdieu em seu escrito: “A Ilusão Biográfica” (2006). Nele, Bourdieu nos alerta para a crítica necessária do formato cronológico linear e da uniforme constância presente no discurso dos relatos biográficos e autobiográficos, pois:

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, com a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p.184)

De acordo com a discussão apresentada por Bourdieu, essa busca pela uniformidade nos relatos sobre a própria vivência está também atrelada à concepção da identidade como única e permanente no indivíduo¹⁰³. Em conformidade com Stuart Hall (1992), a identidade era entendida como sendo firmada no indivíduo por meio das relações de meio social, formada na interação das trocas entre o eu e a sociedade. Assim, a identidade era concebida como uniforme e estática por toda a vida do indivíduo, se caracterizando dessa maneira como um sólido alicerce sobre o qual se constituía os valores culturais, unificando desta maneira o sujeito e seu mundo sociocultural. Contudo, conforme argumenta Hall, a identidade é agora compreendida enquanto um discurso de representação, social e historicamente construído, plural e em constante formação. Pois, as identidades pós-modernas (tanto as individuais como coletivas) são percebidas atualmente como “descentradas”, múltiplas, voláteis e

¹⁰³ Faz-se necessário destacar uma observação sobre o movimento de instrumentalização das práticas de produção do eu na criação das identidades, esta empregada pelo indivíduo enquanto agente, que vem de encontro com a constituição e a consolidação do individualismo, pois: “[...] através desses tipos de praticas culturais, o indivíduo moderno está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado. Embora o ato de escrever sobre a própria vida e a vida de outros, bem como de escrever cartas, seja praticado desde há muito, seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno. A chave, portanto, para o entendimento dessas práticas culturais é a emergência histórica desse indivíduo nas sociedades ocidentais.” (GOMES, 2004, p.11).

fragmentárias, caracterizando assim o que o autor conceitua de “deslocamento” ou “descentração” do sujeito da pós-modernidade em sua “crise de identidade”, que passou a caracterizar o próprio processo de identificação como um todo¹⁰⁴. Todavia, esta questão não se encerra na conceitualização da identidade e de seus procedimentos de construção, neste caso, principalmente no que tange a identidade individual, pois, esta uniformidade não é desinteressada:

E é provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico. Essa propensão a tomar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins [...]. (BOURDIEU, 2006, p.184-185)

Este interesse pelo empreendimento biográfico, portanto, acarreta às práticas de produção de si, dentre elas sua escrita, a construção seletiva de uma dada memória individual¹⁰⁵, a fim de constituir uma narrativa sobre si que seja coerente, e portadora de um (não olvidando de que apenas aparente) sentido. Nas falas de Paulo Menten, observamos esta dinâmica da construção da memória individual em suas narrativas sobre a saída de seu atelier do prédio da Fundação Bienal de São Paulo, por exemplo, nas quais diferentes versões e construções discursivas são apresentadas sobre um mesmo episódio, como já vimos no primeiro subcapítulo. Assim, compreendemos que foi por intermédio das diferentes práticas de produção de si que Menten buscou de certa maneira criar sua imortalidade, pois: “É exatamente porque o ‘eu’ do indivíduo moderno não é contínuo e harmônico que as práticas culturais de produção de si se tornam possíveis e desejadas, pois são elas que atendem à demanda de uma certa estabilidade e permanência através do tempo.” (GOMES, 2004, p.13).

Durante a leitura e a sistematização de um dos diários de Paulo Menten, escrito entre os anos de 1963 a 1969, percebemos que o artista “deixa escapar” em alguns momentos das narrativas de seus escritos, seu interesse por esta permanência:

03-06-1965: Fui cortado integralmente da Bienal. Irei figurar com dois trabalhos no Salão Paulista de Arte Moderna. Não me aborreci com o corte da Bienal. Estou ficando desiludido. Há uma longa história a qual transparecerá em meus artigos. O que não puder ser sugerido neles {sic}, contarei aqui. Quem sabe se um dia, estas notas não venham a interessar algum historiador

¹⁰⁴ Outra vertente de discussão sobre o conceito de Identidade está presente nos escritos de Zygmunt Bauman, por meio de sua concepção de *identidade líquida*: (BAUMAN, 2005). Anthony Giddens também traz contribuições acerca da discussão do conceito de Identidade em: (GIDDENS, 2002).

¹⁰⁵ Sobre o âmbito da relação entre História e Memória, é interessante ver também: (LE GOFF, 1984); (LE GOFF, 1990); (MENESES, 1992); (NORA, 1993) e (DIEHL, 2002).

das Bienais. Encontrará aqui os movimentos de bastidores, os que realmente fazem as Bienais e que não transparecerão no futuro.¹⁰⁶

Demonstrando assim um interesse, uma intenção dirigida ao pesquisador em um documento a princípio privado, mas que se põe a dialogar com o outro, com um ansiado leitor que seja especializado justamente na escrita sobre o passado. Ao criticar essa construção de sentido, Pierre Bourdieupropõe a desconstrução deste referencial de interpretação baseado na busca pela sequência cronológica, da linearidade dos acontecimentos e da causalidade determinante dos modelos biográficos e apresenta uma proposição conceitual de trajetória:

Ela conduz à construção da noção de trajetória como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. (BOURDIEU, 2006, p.189)

E esta trajetória está inserida no espaço social de um campo específico, neste caso, a trajetória de Paulo Menten está inserida dentro do meio artístico e sua dinâmica:

Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. O sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra [...] evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado. O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado [...] ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 2006, p.190)

Desta maneira, nossa interpretação da trajetória de Paulo Menten, sobre a qual nos deteremos no capítulo seguinte, se sustenta também a partir do estudo de seu espaço social, considerando a especificidade do campo artístico e do lugar social conquistado pelo artista dentro deste meio artístico na cidade de São Paulo, durante a década de 1960. Esta interpretação nos é possibilidade de acordo não só com as proposições dos autores supracitados, mas também pela utilização proposta da escrita de si e desuas fontes ordinárias como documentação histórica interpretada em nosso trabalho de pesquisa, pois:

Ao ter acesso a esses fragmentos, o historiador espia por uma fresta a vida privada palpitante, dispersa em migalhas de conversas a serem decodificadas em sua dimensão histórica, nas condições socioeconômicas e na cultura de uma época, na qual público e privado se entrelaçam, constituindo a singularidade do indivíduo numa dimensão coletiva. Processo identitário que se define e redefine constantemente e elimina qualquer suposição de coerência

¹⁰⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Pessoal*, Vol.II, 1963-1969. Acervo do Atelier Paulo Menten.

e continuidade de atitudes, sentimentos ou opiniões. (MALATIAN, 2013, p.200)

Singularidade esta que denota a construção de identidade unificadora, de uma imagem de si mesmo, perante o todo social, assim: “Uma singularidade que se traduz pela multiplicidade e fragmentação do próprio indivíduo e de suas memórias através do tempo, sem que tal dinâmica torne falso (muito pelo contrário) o desejo de uma ‘unidade do eu’, de uma identidade.” (GOMES, 2004, p.13). A evidenciação da singularidade dessa busca pela construção identitária nos sinaliza, portanto, a dimensão subjetiva dessa tipologia documental, denotando sua complexidade.

Dada essa subjetividade constitutiva, se fazem intrínsecas à interpretação dessas fontes históricas, certas “cautelas” de cunho metodológico a serem empregadas, pois compreendemos que:

Ora, uma documentação construída nessas bases exige deslocamentos nos procedimentos de crítica às fontes históricas, no que envolve questões relativas ao “erro” ou à “mentira”, digamos assim, do texto sob exame. Nesses casos, está descartada a priori qualquer possibilidade de se saber “o que realmente aconteceu” (a verdade dos fatos), pois não é essa a perspectiva do registro feito. O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento. Um tipo de discurso que produz uma espécie de “excesso de sentido do real pelo vivido”, pelos detalhes que pode registrar, pelos assuntos que pode revelar e pela linguagem intimista que mobiliza. (GOMES, 2004, p.15)

Tais cuidados se fazem necessários, devido ao que a documentação que abarca a chamada escrita de si se constitui em uma representação composta pelo seu autor, na busca de materializar uma identidade que se quer criar e consolidar. Assim, essa categoria de escrita se utiliza do sentimento de veracidade, de suposta sinceridade, como recurso de autoridade e de intimidade na tessitura de sua narrativa, o qual se faz necessário se levar em consideração durante a interpretação das fontes, dentre outros aspectos:

Isso porque a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a “sua” verdade. Ou seja, toda essa documentação de “produção do eu” é entendida como marcada pela busca de um “efeito de verdade” – como a literatura tem designado -, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões “íntimas e profundas” do indivíduo que assume sua autoria. Um tipo de texto em que a narrativa se faz de forma introspectiva, de maneira que nessa subjetividade se possa assentar autoridade, sua legitimidade como “prova”. Assim, a autenticidade da escrita de si tona-se inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade. (GOMES, 2004, p.14-15)

Como fonte e objeto de pesquisa já há muito requisitado no âmbito de estudos da Literatura e da Linguística, sobre a escrita de si, temas como subjetividade, sinceridade, singularidade e verdade, se encontram na discussão de determinados conceitos propostos dentro do campo de estudos dessas disciplinas, como o conceito de autoficção¹⁰⁷, por exemplo. Em História, ao retomarmos a fala acima de Angela de Castro Gomes, a priori subtende-se essa construção intencional da autoridade e da legitimidade do texto constitutivo das escritas de si, não sendo assim nosso enfoque buscar compreender se o autor diz a “verdade” ou não, mas sim, nos interessa saber como este tece sua narrativa e sua ação em torno desta, pois:

A escrita testemunha ou territorializa o testemunho. Isto quer dizer, que longe da ideia de veracidade, realidade ou compromisso com o real, com aquilo que “realmente” aconteceu, a escrita materializa sentidos que foram sendo dados e “autorizados” por aquele que disse/diz. A escrita existe em função de um Eu que procura oferecer ao mundo princípios de realidade. Existe certa vontade de humanização da realidade, que cria espaços de referencialidade e se torna suporte de materialização do autor, esse mesmo uma construção nem sempre fácil entre o que narra e como é lido, recepcionado pela dimensão do Outro. (SOUSA, 2014, p.09)

A materialidade da escrita de si também é um importante aspecto a ser considerado no procedimento de interpretação das fontes ordinárias, pois o suporte material das produções de si se constituem de certa maneira em um objeto da cultura material de uma dada época, também nos evidenciando os sinais da criação de si, como a busca pelo domínio do tempo:

Mas a importância do domínio do tempo no ato de escrever sobre si estaria igualmente evidente em expedientes muito praticados para estabelecer uma “ordem da escrita”. Pode-se reconhecer tais expedientes em preocupações como a de numerar folhas e/ou páginas de um caderno de viagem ou de um diário; de numerar os próprios cadernos e cadernetas (nem sempre iguais) através dos quais um texto tem seguimento; e, no caso de diários e cartas, de datar e localizar aquilo que se escreve de forma que o caráter eventual e descontínuo da escrita não prejudique sua ordem temporal. (GOMES, 2004, p.18)

Assim, retomando em parte a discussão embasada mais acima por Pierre Bourdieu (2006), compreendemos que a construção de uma identidade que apresente aspectos de coerência advém da busca pela ordenação (material e simbólica) do tempo por meio da escrita de si:

Nesse caso, interessa ressaltar como a fragmentação do indivíduo moderno pode conduzi-lo a, por meio da escrita de si, construir para si mesmo uma identidade dotada de continuidade e estabilidade através do tempo. Um

¹⁰⁷ Sobre o conceito de autoficção na área de Literatura e Linguística, é interessante ver também: (FIGUEIREDO, 2007); (OLIVEIRA, 2010); (SILVA, 2012); (RIBEIRO, 2012).

esforço que transforma esse tipo de escrita em uma prática de “domínio” do tempo, que, da mesma forma que o “eu”, precisa e pode ser ordenado e significado por um sujeito. Um tempo que contém possibilidades simultâneas, que oferece escolhas e que é experimentado de forma aberta – como presentes e futuros possíveis. Um tempo que, mesmo acreditando como tal, pode não ser vivenciado como de evolução, progresso, aperfeiçoamento. (GOMES, 2004, p.17)

Escrita ordinária, carregada de significado e que assim, se apresenta como um instrumento de rememoração que nos traz, no caso de Paulo Menten, os sinais da criação da imortalidade, ao longo de sua busca pelo lugar próprio nos parâmetros de Michel de Certeau (1996), e do combate a um possível (e talvez temido) esquecimento¹⁰⁸. Assim, nosso esquadrihar pela compreensão do movimento empreendido por Paulo Menten de busca pelo lugar social do artista em meados dos anos 1960 em São Paulo, consideramos a ordinária escrita de si do artista como uma documentação histórica carregada pelos sinais de sua criação, cultivada pela utilização de táticas e de sua principal estratégia de participação em uma edição da Exposição Bienal Internacional de São Paulo, pois:

Em outras palavras, a maneira como os homens contam suas vidas não pode ser dissociada da realidade sócio-histórica, na qual sociedades e culturas representam e codificam as relações entre indivíduo e coletividade, público e privado, e do indivíduo em relação a si mesmo. Estas relações elucidam práticas de construção do homem como sujeito que cria para si um passado e um futuro. O peso atribuído a certas interpretações que ressaltam o poder repressor e castrador da sociedade, ou seja, as relações de poder presentes na construção de relatos e, por extensão das práticas de memória, não eliminam, entretanto, o espaço das escolhas individuais. (MALATIAN, S/D, S/P.)

Com tais premissas à vista, a partir deste momento, nos debruçaremos mais atentamente sobre as principais categorias de documentos presentes na esfera da escrita de si, das escritas ordinárias, constitutiva do acervo do atelier de Paulo Menten e sobre seus diferentes sentidos no movimento de criação da imagem de si mesmo por parte do artista. Os quais, utilizamos em nosso trabalho de pesquisa: suas quatro autobiografias, seus dois diários pessoais, sua correspondência e o principal veículo de divulgação da voz de sua personagem criada, Paulo Menten o artista: os jornais. Documentação esta que nos revela o diálogo da complexa relação entre a representação tríade de Paulo Menten: o homem, o artista e sua personagem. O ordinário homem noturno.

1.2.1 Das Autobiografias

¹⁰⁸ Sobre o esquecimento, é interessante ver também: (POLLAK, 1989); (ROSSI, 2010).

*A caneta cansada em meus dedos
 Pede pausa e os fatos se aglomeram esperando para se vestirem do presente
 Mas estão nus dentro do passado
 Escavando vários substratos
 Do meu complexo
 Me faço arqueólogo de mim mesmo*

Paulo Menten
Autobiografia

A discussão que inaugura nosso empreendimento em buscar constituir uma interpretação acerca das diferentes tipologias de fontes ditas ordinárias, que compõe em parte a documentação constituinte do arquivo pessoal de Paulo Menten, será a referente à autobiografia. Dada a importância desta tipologia documental na tessitura da narrativa sobre si composta pelo próprio artista e devido a esta escrita autobiográfica ter sido utilizada nas tentativas de criar e de consolidar uma imagem dele mesmo frente aos seus contemporâneos, por meio do uso dessa escrita como base, por exemplo, para outros escritos que tratassem de si como currículos, matérias de jornal, trabalhos acadêmicos, catálogos de exposições, entre outros. Visou assim, o que compreendemos como uma composição e utilização tática desta narrativa, tendo em vista sua busca pelo lugar social do artista. Além de seu uso como catalisador da imagem de si pretensamente criada para a posteridade, para a imortalidade: “Pois compor uma imagem para os outros está-se tornando, provavelmente, a poética ordinária do sujeito moderno: de repente, ela orienta os seus atos autobiográficos [...]” (CALLIGARIS, 1998, p.54).

Assim, a importância deste material para nossa pesquisa se deve ao seu caráter vestigial do movimento de criação de si. Pois, suas autobiografias nos evidenciam os sinais das estratégias e das táticas empregadas por Paulo Menten em sua busca pelo vir a ser um artista. Com isso, um aspecto das autobiografias do artista que se tornou alvo de nossa atenção foram as variações apresentadas nessa documentação em diversos âmbitos de sua constituição, tanto no que tange a forma como o conteúdo, pois assim nos interessam também: “As perspectivas que mudaram com o tempo, com as mudanças que o tempo imprime ao narrador. Perspectivas e construções em constante movimento, construídas e desconstruídas e reconstruídas. O passado vivo no presente, o presente vivo no passado, animando as visões passadas no presente.” (ROLLEMBERG, 2006, p.191). Mudanças presentes sejam nos

escritos autobiográficos localizados no acervo de seu atelier como também os localizados no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo. E, apesar de ser uma perspectiva muito interessante, nosso enfoque neste escrito não será o de empreender um trabalho de comparação entre estas diferentes versões, a exemplo, a comparação entre os escritos autobiográficos de Antonio Pereira Rebouças empreendida por Hebe Maria Mattos e Keila Grinberg (MATTOS; GRINBERG, 2004, p.27-50), pois o nosso objeto de pesquisa não se detém nas autobiografias, mas sim nos vestígios de um movimento que elas evidenciam.

Nossa discussão metodológica sobre as autobiografias tem no sociólogo francês Philippe Lejeune¹⁰⁹ (2008) nossa ancoragem. Utilizamos dos escritos de Lejeune ao invés dos de Michel Foucault (1992) para discutir esta tipologia da escrita de si, dentre outras como a dos diários pessoais e das correspondências, tendo em vista que aparentemente, a relação que Paulo Menten manteve com esta forma de narrativa aproxima-se mais da proposição conceitual de “pacto autobiográfico” do que da de “cuidado de si” apresentada por Foucault:

Por mais pessoais que sejam, estes hypomnemata não devem porém ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm por objectivo trazer à luz do dia as arcana conscientia e cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si. (FOUCAULT, 1992)

Além de que, como bem nos apontou Derek Tavares (2014), as colocações de Lejeune sobre a escrita de si aproximam-se mais das questões participantes da conjuntura histórica na qual se inseria Paulo Menten e seus vestígios, pois:

Assim sendo, parece um equívoco aproximar essa concepção aos estudos foucaultianos da escrita de si, já que esse registro não possui a característica biográfica, pois articula-se apenas com os princípios e julgamentos da moral e da ética. Diante disso se faz necessário situar as pesquisas foucaultianas que trata deste tema, num período bastante diferente do atual, onde a prática da escrita de si estava relacionada muito mais a um aspecto de um cuidado com a alma, cuidado de si, do que necessariamente de uma renúncia de si, de uma composição estética de si tal como se faz na autobiografia contemporânea. (TAVARES, 2014, S/P)

Tendo, portanto, esta premissa em vista, Philippe Lejeune define a autobiografia como uma: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência,

¹⁰⁹ Sobre Philippe Lejeune é interessante ver também: (LEJEUNE, 1997) e (COELHO; PINO; PADILHA; TOMMASO; GAMA; MURAD, 2010). Sobre outras linhas de interpretação teórica acerca das autobiografias é interessante ver sobre Georges Gusdorf e George May: (HERVOT, 2013) e (ARFUCH, 2010).

quando focaliza sua história individual, em particular de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p.14). Contudo, o autor nos aponta que: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor¹¹⁰, o narrador e o personagem.” (LEJEUNE, 2008, p.15)¹¹¹. E essa relação se dá de maneira que: “Dentro do texto, narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado: o narrador narra a história e o personagem é o sujeito sobre o qual se fala. Ambos, porém, remetem ao autor, que passa então a ser o referente, fora do texto.” (ALBERTI, 1991, p.76). Assim, Lejeune nos auxilia na busca pelo entendimento da criação de uma identidade complexa e fragmentada enunciada na composição narrativa autobiográfica de Paulo Menten, em sua busca pelo lugar social do artista, pois: “Defende-se que a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de ‘produção do eu’” (GOMES, 2004, p.16). Assim, compreendemos as autobiografias de Paulo Menten como os vestígios da criação da imagem de si como um ordinário homem noturno.

Paulo Menten, ao que as fontes históricas localizadas até o momento nos evidenciam, escreveu e reescreveu sua autobiografia por diversas vezes. Desta maneira, as mudanças apresentadas nas diferentes versões das narrativas autobiográficas do artista nos demonstram os indícios significativos dos movimentos de criação e de recriação, infligidos à imagem de si que Menten procurou elaborar ao longo de sua carreira como artista visual. Assim, a maioria de suas autobiografias apresenta uma peculiaridade em relação aos textos autobiográficos no geral, pois, elas apresentam características que as aproximam mais do formato de um *curriculum vitae* ou como ele mesmo intitula: “dados biográficos”, do que de uma narrativa autobiográfica propriamente dita. São informações de cunho autobiográfico sucintas, dispostas em prosa ou em tópicos, que tratam geralmente de sua carreira artística em específico, mas que também se configuram em uma ordinária escrita de si, pois: “Há também

¹¹⁰ Sobre o conceito de Autor é interessante ver também: (FOUCAULT, 2001).

¹¹¹ Conforme Verena Alberti, essa relação de identidade na narrativa autobiográfica em Philippe Lejeune: “Do ponto de vista da relação entre autor e narrador, teríamos uma identidade clara, assumida, que se manifesta no presente da enunciação: é o autor que escreve aquelas linhas; é ele que narra, no momento presente, a história. Já entre autor e personagem, o que teríamos não constitui identidade, mas, antes, uma relação de semelhança, uma vez que o sujeito do enunciado (personagem), apesar de inseparável da pessoa que produz a narração (o autor-narrador está falando dele mesmo), dela está afastado, o que se compreende principalmente ao verificar a distância temporal entre o presente da enunciação e o relato de acontecimentos passados [...]. É por isso que, do ponto de vista do enunciado, o pacto autobiográfico prevê e admite falhas, erros, esquecimentos, omissões e deformações na história do personagem; possibilidades, aliás, que muitas vezes o autor mesmo - num movimento de sinceridade próprio à autobiografia - levanta: escreverá sobre sua vida aquilo que lhe é permitido, seja em função de sua memória, de sua posição social, ou mesmo de sua possibilidade de conhecimento.” (ALBERTI, 1991, p.76).

os textos que procuram registrar, evidentemente não de forma exclusiva, fatos referentes a uma temporalidade basicamente profissional, assumindo características de linguagem mais distantes de uma escrita íntima, sem deixar de ser uma escrita pessoal.” (GOMES, 2004, p.18). Faz-se necessário apontar também que até o momento, não encontramos alguma evidência de que o artista tenha publicado alguma dessas versões em formato de livro, por exemplo.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo, o Arquivo da Fundação Bienal em São Paulo, foram localizadas duas versões, as quais ambas apresentam aspectos de *curriculum vitae*. A primeira versão¹¹² possui uma apresentação diferenciada, estando condicionada em um pequeno envelope marcado por cliques enferrujados, identificado como: “Dados Biográficos de Paulo Menten” e logo em seguida, entre parênteses: “Para o Museu de Albertina de Viena, aos cuidados da ‘Fundação Bienal de São Paulo’”, denotando assim ser um texto elaborado a fim de ser utilizado ou publicado por outrem. Datilografado em uma lauda de papel de seda, o documento é datado de fevereiro de 1963. A narrativa que se apresenta depois do título: “Paulo Menten (Dados Biográficos)” se dá em forma de prosa, elaborada no período no qual Paulo Menten ainda procurava alcançar seu lugar no meio artístico. Assim, mediante a sua provável condição de iniciante na carreira artística, o texto começa sua narrativa autobiográfica por seus dados de origem e de sua família, âmbito que foi deixado de lado em outras versões de suas autobiografias: “É neto, por parte de pai, de alemães do Reno e, por parte de mãe {sic}, é de ascendência portuguesa.”. Neste escrito, se apresenta ainda uma menção sobre sua infância, a qual nos sinaliza o interesse pelo empreendimento biográfico, a intenção autobiográfica de Paulo Menten, ao este procurar evidenciar uma pretensa coerência em sua trajetória enquanto artista desde o início de sua vida:

Frequentou os cursos primário e secundário demonstrando desde criança sensibilidade e forte tendência artística, espírito marcado por grande inquietação que o levou desde cedo a aprender autodidaticamente a desenhar e pintar. Curiosidade aguçada, leu muito, introduzindo-se em vários campos do conhecimento humano.¹¹³

Uma característica que nos chama a atenção nos escritos autobiográficos de Paulo Menten é sua construção narrativa em terceira pessoa do singular, ao invés do uso da primeira pessoa do singular, como seria de se esperar a princípio, de um texto autobiográfico. Contudo,

¹¹² Fonte: MENTEN, Paulo. Dados Biográficos de Paulo Menten. Fevereiro de 1963. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

¹¹³ Fonte: MENTEN, Paulo. Dados Biográficos de Paulo Menten. Fevereiro de 1963. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

temos uma pista, pois: “Falar de si na terceira pessoa pode implicar tanto um orgulho imenso [...], quanto uma certa forma de humildade [...]” (LEJEUNE, 2008, p.16-17). Voltando ao documento, o que se segue é um pequeno parágrafo descrevendo as primeiras participações em exposições, com menção a algumas de suas primeiras premiações em eventos de arte. Em seguida, encontramos um sinal de sua principal estratégia empregada a fim de conquistar seu lugar social como artista no campo artístico paulistano, a de participar de uma edição da Exposição Bienal Internacional de São Paulo: “Como vemos, raramente tem mostrado seus trabalhos, dedicando-se quase exclusivamente ao aprimoramento expressional, frequentando demoradamente o recinto de todas as ‘Bienais’ realizadas em São Paulo, pelo ‘Museu de Arte Moderna de São Paulo’”, o que talvez nos evidencie que para se tornar um artista visual reconhecido como tal, Paulo Menten precisava definir sua própria linguagem plástica e conhecer o mais profundamente possível o meio artístico no qual desejava se inserir.

Ainda nos é apresentado um relato sobre sua produção na vertente literária, o que também geralmente é excluído das narrativas apresentadas em outros documentos, demonstrando que Menten aparentemente dava primazia à difusão de sua imagem criada enquanto artista. De meados dos anos de 1950 até meados dos anos de 1960, as fontes indicam que não conseguia se decidir por completo sobre qual vertente artística derradeiramente seguir como carreira profissional, se dividindo entre as artes visuais e as letras. Essa indecisão por vezes se refletiu em seus escritos, tanto nas autobiografias quanto em seus diários pessoais, por exemplo, ao tentar equilibrar a produção artística com a literária nesse período, buscando assim levar adiante uma carreira produtiva nas duas áreas (ARIELO; MENTEN, 2013). Contudo, foi em meados da década de 1960 que Paulo Menten se decidiu enfim por privilegiar a produção na vertente das artes visuais, mas sem deixar a produção literária de fato durante toda a sua vida¹¹⁴. Nesta autobiografia, também procurou “deixar transparecer” o levantar de sua bandeira pelo Modernismo, movimento artístico que influenciou tanto sua produção artística quanto literária:

Crítico de arte, realizou uma série de artigos para o ‘Correio Paulistano’ sob o título geral de ‘Convite a VI Bienal’, escrevendo ainda em outras publicações a respeito de arte e crítica literária, tendo saído ainda no ‘Correio Paulistano’ sob o título ‘Antecedentes da Semana de Arte Moderna’, (movimento modificador da literatura e das artes brasileiras que havia se acomodado em padrões falsos e acadêmicos, - antes de 22 -, introduzindo no Brasil novas visões da estética vanguardista então patrimônio da cultura européia), vários artigos pertencentes a um longo estudo que vem fazendo a respeito do

¹¹⁴ Sobre essa zona de intersecção na produção de Paulo Menten é interessante ver o curta-metragem de Wagner Munhê intitulado: “Paulo Menten”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ULKXLNmUavU>>.

modernismo no Brasil. [...] Tem pensamentos pessoais a respeito das manifestações artísticas. Considera a Arte Moderna essencialmente polêmica e representativa da nossa época conturbada, porém poliédrica nos seus aspectos culturais.¹¹⁵

Sobre este seu diálogo estético (e de certa forma, talvez até mesmo filosófico e ideológico) com o Modernismo, nos deteremos mais adiante no segundo capítulo. O texto desta autobiografia se encerra novamente apontando os sinais de sua principal estratégia a fim de galgar o lugar social do artista:

Concorre ao concurso de cartazes para a ‘VII Bienal’, promovido pela ‘Fundação Bienal de São Paulo’. Enviará ao júri de seleção da ‘VII Bienal’, trabalhos a óleo, originais, pois trabalha com riscos coloridos de tinta, produzindo uma trama prodigiosa em seu efeito. Também a ‘Bienal’ serão remetidos desenhos utilizando-se de uma técnica material sua. Prega cartão duplex ou outro tipo de papel sobre ‘Eucatex’, (chapas confeccionadas com fibras de madeira), trabalhando sobre a superfície com penas e pincéis usando ainda uma técnica sua, a essência de noqueira (usada para escurecer madeiras) dosando tonalidades com nanquim ou usando a noqueira pura apenas criando nuances com o adicionamento de água. Constrói também a textura, cruzando traços de nanquim e noqueira, intremeando espaços brancos com essas ‘tintas’ (ou corantes). Ainda a mesma ‘Bienal’ remeterá esculturas executadas com a agregação de pequenas tabuinhas uma às outras entremeados de pedaços irregulares de madeira.¹¹⁶

O artista nos dá mostras de que estava determinado a adentrar o campo artístico paulistano da época por meio da Bienal, pois esta se configurou em sua porta de entrada principal para a aceitação e o reconhecimento de si como artista visual pelos seus pares. Esse trecho de sua autobiografia também nos evidencia as práticas recorrentes do meio artístico do período, demonstrando que na narrativa autobiográfica:

Apesar de nos referirmos a nós, nossa vida tem também uma dimensão social, não podemos desvencilhar nossa vivência pessoal de um contexto mais amplo, não dizemos apenas sobre nós, mas sobre os que viveram conosco, sobre os espaços, sobre os grupos que participamos e sobre os acontecimentos. [...] Uma narrativa autobiográfica não é, portanto consequência de um único indivíduo somente ou de determinados contextos sociais, mas existe por essa relação, existe no meio, entre o eu e os outros, entre o indivíduo e o social, existe por essa interação. E não se refere apenas ao passado, mas existe entre passado e presente é nessa relação que a narrativa toma forma. (MEDEIROS; MEDEIROS, 2011, p.01)

Assim, por meio dessa interação entre o individual e o coletivo em sua narrativa autobiográfica, é possível denotar a importância do desenvolvimento não só de uma linguagem (ou ainda podemos compreender como uma identidade) plástica, mas também da

¹¹⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. Dados Biográficos de Paulo Menten. Fevereiro de 1963. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

¹¹⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. Dados Biográficos de Paulo Menten. Fevereiro de 1963. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

necessidade do domínio da técnica condicionada e condicionante dessa linguagem visual própria para o reconhecimento enquanto artista para o meio artístico do período.

O segundo documento localizado no Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo¹¹⁷ também foi escrito à máquina de escrever em papel de seda, apresenta 05 laudas ajuntadas por um grampo novo, com perfurações para fichário e não possui título ou datação. O primeiro tópico desta autobiografia já demonstra a que veio, ao intitular-se “Principais Coletivas e Individuais”, onde em uma lauda, se apresentam as exposições que Paulo Menten teria participado até então, trazendo os nomes dos eventos e o número de suas edições sem, contudo, inscrever as datas em que estes se deram. Em seguida, já sob o título de “Prêmios”, acompanhamos ao longo de uma lauda a listagem com os títulos dos prêmios e a colocação do artista em cada um deles, seguida pelo nome do evento com datação no qual Menten foi premiado. É a partir da datação das premiações que podemos inferir a data do documento entre o final da década de 1960 e talvez início da década de 1970, pois, as datas das premiações se encerram no ano de 1969 e ao confrontarmos com outros escritos autobiográficos e catálogos do artista, verificamos que Paulo Menten também recebeu premiações ao longo das décadas seguintes de sua carreira.

A terceira folha nos traz o título de “Curriculum Vitae”, no qual em um parágrafo, o artista traça uma breve narrativa sobre seu currículo artístico. Encontramos nesse documento, o que acreditamos ser um vestígio do período em que Paulo Menten já havia enfim conseguido se inserir no campo das artes, pois mesmo sendo uma breve narrativa, ela procura não trazer nenhuma informação de caráter mais intimista, a não ser uma simples menção ao seu nascimento: “Nasceu em S. Paulo, 1927.” e sobre o início de carreira, nos traz somente uma frase: “Curso de Desenho Livre, no Museu de Arte de S. Paulo.”. A partir de então, Paulo Menten, possivelmente após já ter alcançado o almejado lugar social do artista, procurou consolidar simbolicamente seu lugar neste meio artístico enquanto um lugar próprio, conforme as colocações de Michel de Certeau (1996), por meio de um discurso legitimador sobre sua produção:

Foi colaborador do jornal “Correio Paulistano”, onde fez crítica de arte. Foi diretor da A.I.A.P. (Associação Internacional de Artes Plásticas) – (1967, 1968 e 1969), tendo sido reeleito para o biênio 1970-1971). É membro do “Núcleo dos Gravadores de São Paulo” – NUGRASP -. É supervisor do Núcleo de Gravadores de Atibaia. – Professor de História da Arte da Escola

¹¹⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. Principais Coletivas e Individuais. Meados da década de 1960 e início da década de 1970. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

Pro-Tec. Expos em cêrca de 70 exposições em todo o Brasil e no exterior. Possui {sic} trabalhos nos museus de Arte Moderna de S. Paulo, de Arte Contemporânea de Campinas, de Arte Contemporânea de São Paulo, de Arte Moderna de Ribeirão Preto, Arte Brasileira de S. Paulo, Arte Moderna de Vitória, de Ate {sic} da Prefeitura de Belo Horizonte, na Prefeitura de São Caetano do Sul, em coleções particulares do Brasil e do exterior. Foi membro de Júri de seleção e premiação do 17º Salão Paulista de Arte Moderna e do 1º Salão Anchieta. É verbete no “Dicionário das Artes Plásticas no Brasil”, de Roberto Pontual, da Editora Civilização Brasileira, 1969.¹¹⁸

Neste escrito, observamos que Paulo Menten não se preocupou em tecer uma narrativa voltada para a posteridade, mas sim para seu presente, tendo em vista possivelmente alguma publicação em jornal ou em catálogo, ao buscar sinalizar seu lugar conquistado no meio artístico paulistano do período, enunciando sua identidade criada enquanto artista. “Algumas Menções de Críticos” nos remete à sua já citada escrita em seu diário pessoal, no início de sua carreira, ao preocupar-se por seu nome não ter ressoado na crítica especializada. Este é um traço interessante, principalmente nos catálogos do artista e em alguns de seus escritos autobiográficos, ao este procurar trazer uma parcela de (boas) críticas de arte a respeito de si enquanto artista e de sua obra, nos denotando a importância do reconhecimento da crítica de arte não só para o seu respectivo campo no período, quanto para ele próprio enquanto artista. A listagem de trechos de críticas de arte se estende pelas duas últimas páginas do documento e nos traz o nome dos críticos, dentre eles, Marc Berkowitz, Paulo Mendes de Almeida, José Geraldo Vieira, Mario Schenberg e Wolfgang Pfeiffer, seguido da referencia de publicação da crítica com a datação. A última frase da última crítica de arte listada inclusive nos chama a atenção: “Paulo Menten firma seu valor indiscutível no campo artístico”¹¹⁹.

Já na documentação que constituiu o acervo de seu atelier, localizamos mais algumas versões de suas autobiografias, dentre elas, por exemplo, uma em forma de poesia, intitulada: “Autobiografia”¹²⁰, escrita em duas versões de suportes diferentes, uma datilografada em papel sulfite com 07 laudas e outra digitada, impressa em sulfite em 04 laudas, ambas as versões com o mesmo texto. Philippe Lejeune discorre sobre as autobiografias em forma de poesia (LEJEUNE, 2008, p.86-102), contudo, devido ao seu caráter essencialmente lírico, por ora não nos deteremos sobre ela.

¹¹⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. Principais Coletivas e Individuais. Meados da década de 1960 e início da década de 1970. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

¹¹⁹ Fonte: MENTEN, Paulo. Principais Coletivas e Individuais. Meados da década de 1960 e início da década de 1970. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

¹²⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. Autobiografia. Poema Datilografado. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

A próxima autobiografia que encontramos em meio às provas de mim de Paulo Menten, intitulada: “Paulo Menten: Uma Breve Biografia”, também conta com duas versões em suportes diferentes. A primeira delas¹²¹, digitada e impressa em papel sulfite, conta com 05 laudas. No texto desta primeira versão, observamos uma tentativa de construção de uma narrativa em prosa mais completa sobre sua trajetória, mais que se esvanece em tópicos logo a partir do final da primeira lauda. A primeira frase começa com seu nascimento, mas não cita os nomes de seus genitores ou a origem da família, como na primeira autobiografia comentada. Do nascimento, logo se passa à infância e aqui percebemos que este textotende a ser uma tentativa de consolidar uma imagem de si não mais para o seu presente, mas para a posteridade. Com uma intencionalidade um pouco diferente, portanto, dos demais documentos comentados até aqui, pois: “Assim como fala do passado o indivíduo revela também o seu presente, pontos constantemente lembrados, ressaltados, selecionados ou esquecidos possuem relação com o presente, com o que a pessoa quer lembrar e com que cores que quer pintar esse passado.” (MEDEIROS; MEDEIROS, 2011, p.09). Escolhidas as cores, a narrativa da infância se inicia novamente com uma pretensão de coerência, pincelada por um tom de predestinação: “Olhando retrospectivamente, sua formação artístico-literária começa muito cedo. E ela começa com a capacidade de observar. Foi esta que lhe deu grande impulso na futura carreira, como se estivesse determinado que seria um artista plástico e um literato.”¹²². O artista também descreve, as primeiras leituras, os gostos por navios e locomotivas, a ajuda a um amigo que não sabia desenhar e como o artista percebia a matemática como um poema. Os primeiros gibis, a coleção Terra, Mar e Ar e as revistas de detetives, as pretensas sementes da então futura biblioteca: “A idéia de ter uma biblioteca começa cedo também quando colecionava os livros que o pai comprava.”. Um detalhe que nos chama a atenção nesta autobiografia, é a menção a figura dos professores de sua infância e de seu papel em sua formação como artista, além do primeiro estranhamento com a formalidade dos centros de ensino em arte, aspecto alvo de suas críticas durante toda sua carreira:

Incentivado pelo seu professor no ginásio, Rafael Rotandaro, foi até a Escola de Belas Artes em São Paulo para aprender arte. Mas quando lá chegou entrou por uma porta e foi observando aqueles professores, com aventais, cachimbo na boca e alunos copiando outras obras. Como entrou saiu direto e nunca mais voltou. Pensou: ‘a arte devia ser mais livre’. Aquelas aulas eram formais

¹²¹ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹²² Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

demais e os que lá estavam pareciam pretenciosos porque pensavam que daquela forma seriam artistas. Queria mais liberdade.¹²³

E os primeiros contatos com a gravura, ainda na infância, num passeio de escola: “Nesta época, na 4º série do ginásio, a Profa. Edith Noronha, levou os alunos para conhecer as oficinas gráficas da Editora Melhoramentos e aí foi onde conheceu a litografia, principalmente as técnicas de gravação.”. Transcorrendo o tempo na narrativa, chegando então à adolescência, observamos uma quebra no ritmo da escrita de Paulo Menten com a presença de lacunas, como se a rememoração de uma época de indecisão e de confusão voltasse à tona, transparecendo uma preocupação com a elaboração de uma pretensa coerência do relato, em conjunto com sua intenção para com esse escrito para a posteridade:

No colegial (hoje ensino médio) ficou apenas um ano no Colégio Paes Leme – Colégio de Ciências e Letras (?) não gostava de todas aquelas matérias. Nunca mais voltou para a escola. Aos 17 anos foi procurar Barros, o mulato, para ter algumas aulas e lá ficou um pouco de tempo (___) onde desenhou moringas e vasos de barro. Quando? Aos... anos tinha uma dúvida sobre qual carreira seguir. Gostava de medicina (ser cirurgião) porque tinha quase uma obsessão pela anatomia humana. Gostava muito de escrever e então poderia ser escritor, mas achava muito complicado a edição dos livros. Como gostava de pintar, desenhar resolveu ser artista plástico, pois nas condições de vivia, era mais fácil. Manolo... professor de caricatura.¹²⁴

A escolha da profissão, antes lapidada pela narrativa da indecisão entre em qual arte seguir carreira, aqui aparece de forma mais sincera (mas nem por isso mais verdadeira), condicionada pela interrupção nos estudos, pelas condições de sua vivência e pelo gosto. A partir deste ponto, a escrita que se precede é organizada em formato de tópicos no documento, encabeçados pela data seguida pela descrição do acontecimento. O tópico que se segue nos dá pistas de como o momento de efervescência artístico-cultural que marcava São Paulo na época, foi propícia em lhe dar direção em suas primeiras experiências com o campo das artes, ao lhe estimular em primeira instância o exercício do olhar:

1945-46 – Sérgio Milliet trouxe a Exposição de Arte Francesa que aconteceu na Galeria Prestes Maia. Isso além de provocar um choque pois eram autores pós-guerra, permitiu conhecer diretamente artistas franceses. E ao ficar observando Paulo fazia uma leitura ao contrário, ou seja, do trabalho ali presente até a cabeça do autor, reconstituindo o processo de elaboração da obra.¹²⁵

¹²³ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹²⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹²⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

No tópico sobre 1948, a autobiografia de Paulo Menten nos traz uma menção sobre seu trabalho no banco, que nas autobiografias com caráter de *curriculum vitae* não se faz presente, com a justificativa de que: “[...] precisava se manter.”. Além de mencionar sua participação no sindicato: “O que de melhor fazia era... por outro lado se envolve nas lutas trabalhistas como bancário e é um elemento ativo no Sindicato dos Bancários de São Paulo.”, é interessante notar que em relação ao seu trabalho no banco, as menções geralmente se restringem a sua participação no sindicato, sem maiores detalhes. Em relação ao recorte de 1949 a 1951, o artista nos sinaliza um pouco do seu cotidiano, dividido entre o trabalho e os cursos de arte:

De 1949 a 1951 fez curso livre de desenho no Museu de Arte de São Paulo Trabalhava de dia e fazia curso à noite. Flávio Mota – responsável pela Secret. Do MASP. Como era um curso muito concorrido, ia toda a semana e nunca tinha vaga, até que o Prof. Amarante disse-lhe que, pela insistência, ele tinha garantido uma vaga. Aí desenhou de tudo, mas principalmente modelos vivos. O seu primeiro desenho Conheceu {sic} outros companheiros de jornada: Ademir Martins, Marcelo Grassmann, Cacipori Torres, Antonio Carelli, Manoel Menacho.¹²⁶

Essa menção aos “companheiros de jornada”, nos demonstra ser possivelmente uma tática a fim de definir sua identidade enquanto artista para a posteridade, quanto por meio do status e do lugar social de seus supostos pares, evidenciar suas relações sociais dentro e fora do campo das artes. Ao enfatizar tais nomes, o artista também procura aqui uma medida de sua estatura artística. Nos acontecimentos narrados entre 1950 e 1951, a família, a arte e o trabalho se entrelaçam. Ao pontuar seu casamento com Fernanda Marques em 1950, com a qual teve 04 filhos e 03 filhas, este se segue pela anotação: “Nomes: Fotos...”. No mesmo ano, pontua que conheceu o professor de filosofia Mário Ferreira dos Santos, que lhe ministrou alguns cursos da disciplina. A recordação do nascimento do primeiro filho em 1951, Paulo Francisco, é condicionada à primeira edição da Bienal de Arte de São Paulo, na qual: “Nesta Bienal passa horas observando os trabalhos utilizando o mesmo processo: da bolbra {sic} até a cabeça do autor.”, também menciona que: “Neste mesmo ano fica em greve durante 70 dias no Banco”. Anotação seguida pela menção do seu primeiro prêmio em 1958. Sobre 1960, esta versão de sua autobiografia nos traz uma narrativa sobre o curso de xilogravura que fez com Lívio Abramo (1903-1993) em um tom quase anedótico:

Em 1960 fez curso de xilogravura com Lívio Abramo no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Não foi um curso mas apenas duas aulas. Na primeira L. Abramo ensinou como trabalhar com as ferramentas. Na segunda lhe deu

¹²⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

um pedacinho de linóleo e um buril e disse para ele trabalhar. Ao observar como segurava a ferramenta e fazia os sulcos. L. Abramo afirmou: ‘è{sic} um gravador nato’. Acabou o curso. Mas aprendeu com ele que ‘gravador que não limpa o que suja não é um gravador’.¹²⁷

O que se segue é um tópico não necessariamente autobiográfico: “Em 1966 – Coleção TAMAGNE {sic} – Reformulação do MASP¹²⁸”, e ainda sobre os acontecimentos do ano de 1966, Paulo Menten destaca sua saída do banco em que trabalhava e sua viagem ao Nordeste:

Em 1966 – Deixa o trabalho no Banco e com a indenização vai para Salvador onde participa da Primeira Bienal de Salvador com uma Pintura. (ver um quadro deste momento. Fica durante um mês no Pelourinho em Salvador observando tudo com muita acuidade. Resultado disso uma série sobre o cotidiano neste setor de Salvador.¹²⁹

Essa viagem lhe foi fonte de inspiração para diversos trabalhos, inclusive para as obras apresentadas na IX e na X edições da Exposição Bienal Internacional de São Paulo, ocorridas em 1967 e 1969 respectivamente. Sobre esta viagem e as obras sob sua inspiração discutiremos mais adiante. Ainda em 1966, Paulo Menten destaca o movimento de reformulação do Museu de Arte Moderna: “Em 1966 participa junto com Walter Levi, Flávio de Carvalho, Trindade Leal, Antonio Canelli da recriação do Museu de Arte Moderna.” novamente se utilizando da tática de medir sua estatura dentro do meio artístico por meio de seus pares. Nos chama a atenção a falta de menção à sua participação na IX Bienal de São Paulo em 1967, pontuando nesta autobiografia somente a participação na X Bienal de São Paulo em 1969 e sua premiação nesta edição. Com isso, inferimos que sua primeira participação em uma edição da Bienal de São Paulo provavelmente não lhe trouxe o resultado desejado, por conta de o artista não ter recebido nenhuma premiação, como um “atestado” de reconhecimento de seus pares.

A escrita sobre a década de 1970 se inicia em 1972, com sua inserção no NUGRASP, destacando ainda que naquela época: “A gravação em metal era a rainha do pedaço”. Um tópico em específico de sua autobiografia sobre este período se faz fruto da tentativa de lapidar a narrativa da própria trajetória, ao buscar uma determinada projeção da imagem criada de si mesmo:

Neste período que vai de 1962 a 1972, diz Paulo, que ele era como se fosse um ‘Lulu de madame’, pois em muitos lugares que havia uma exposição ou

¹²⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹²⁸ Uma provável e pequena confusão, pois o museu de arte que foi reformulado nesta época a partir da Coleção Tamagni foi o MAM e não o MASP.

¹²⁹ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

qualquer evento artístico ou até algo que não tinha nada com cultura, mas era numa ‘casa de madame’ ele era convidado. Cansado disso retira-se para SãoCaetano-SP.¹³⁰

Em meio às fotografias presentes na documentação do acervo de seu atelier, consta-se vários registros fotográficos de eventos artísticos e sociais que Paulo Menten participou neste período (Figura 4), comportando assim os vestígios da sociabilidade do meio artístico e cultural da época. Contudo, um aspecto suprimido dos relatos de Paulo Menten sobre este período refere-se à sua esposa Fernanda Marques Menten, responsável em organizar suas participações em tais eventos. Ela atuava como marchand de arte¹³¹, organizando muitas vezes a venda de suas obras e suas participações em exposições de galerias de arte e de outros espaços por São Paulo no período, nos dando pistas da importância de sua ação como negociante de arte para que Paulo Menten alcançasse com êxito o lugar social do artista.

¹³⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹³¹ Marchand: “O marchand ou negociante de arte é o intermediário que evita ao pintor os inconvenientes das negociações diretas, aconselha os clientes indecisos, ocupa-se do cálculo econômico racional, que nem sempre o artista está em condições de fazer, realiza as tarefas administrativas e burocráticas das alocações das obras de arte e assume os riscos da intermediação. É também um organizador de tipo empresarial, um inovador que, em alguns casos, concede fundos a pintores e estimula sua produção. [...] Mas, por outro lado, enquanto suas técnicas comerciais são de ‘ponta’, as relações que os unem aos artistas conservam-se basicamente no plano das interações pessoais, mantendo características que vão da amizade e simpatia à discórdia e oposição.” (PINHO, 1988, p.68).

Figura 4 –Paulo Menten e Fernanda Marques Menten em um Evento de Arte. Meados da Década de 1950 a Meados da Década de 1960.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

Contudo, nesta autobiografia e em seus demais escritos ordinários, talvez Paulo Menten deixe de transparecer um possível conflito com a atuação profissional de sua esposa, mesmo dentro do próprio campo das artes, pois:

Sabe que ele não é apenas um intermediário entre o artista e o comprador, mas sim um sujeito visionário que se coloca à frente do mercado. O marchand, no entanto, tem sido visto como um ser intruso, uma “*persona non grata*” que macula a aura do objeto artístico ao abordá-lo como um bem de consumo, suscetível às regras mais básicas de mercado, como a lei da oferta e da procura. Trata-se de uma visão limitada, que se pauta por preconceitos. Ela enxerga o marchand como um pária do circuito de arte e se nega a vê-lo também como o primeiro investidor, aquele que acompanha o olhar do artista e, assim como ele, geralmente está adiante de seu tempo. (FIORAVANTE, 2001).

A possibilidade de uma relação conflituosa poderia ter corroborado em parte, somada à sua saída da Fundação Bienal de São Paulo evento, aliás, suprimido desta e de outras versões de suas autobiografias, para sua mudança da cidade de São Paulo para a de São Caetano do Sul, no início da década de 1970. A supressão do episódio dessa saída em suas narrativas autobiográficas provavelmente está condicionada à busca pela lapidação de sua

trajetória, tendo em vista a projeção de uma determinada imagem de si, criada a fim de alcançar sua imortalidade, seja como sujeito seja como artista, na posteridade, pois: “[...] o narrador assume, em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade, e introduz, em sua narrativa, uma transcendência com a qual em última instância, se identifica.” (LEJEUNE, 2008, p.17). Lembrando novamente, que como historiadores, “nossa caça” não se faz por uma pretensa sinceridade ou veracidade em sua narrativa, mas sim por raspar, retirar este seu verniz, ao empreendermos a desconstrução desta sua narrativa composta. Assim, essa busca de Paulo Menten pela consolidação de seu lugar próprio enquanto artista, seja ele o social ou o simbólico, está impregnada de interesse pelo empreendimento biográfico, e de intencionalidade autobiográfica, selados pelo pacto autobiográfico em prol do não esquecimento de seu nome, Paulo Menten o artista:

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza o próprio nome. (LEJEUNE, 2008, p.26)

No que concerne ao período de 1973 a 1974, encontramos um sinal de que pode não tenha sido Paulo Menten quem necessariamente tenha redigido o texto desta autobiografia: “De 1973 a 1974 – Fundação das Artes de São Caetano-SP. Em São Caetano também mantém seu ateliê na rua Baraldi. Conhece sua segunda esposa:”. Esta dúvida se dá, pois, primeiramente apesar do documento não possuir datação, nós sabemos que é posterior a 1980, devido a sua constituição material, texto digitado em computador e impresso. Em segundo, devido à afirmação: “1982- Se desloca para Londrina e aqui está até hoje.”, e em terceiro, por conta da afirmação: “conhece sua segunda esposa”. Após sair de São Paulo, o artista se separa de Fernanda Marques e em meados da década de 1970, conhece a também artista visual Dolores Branco durante as aulas em um de seus ateliers na cidade de São Caetano do Sul. A artista, como já vimos, foi a companheira de Paulo Menten até sua morte e mesmo depois dela, ao se encarregar de seu acervo por um breve período.

Ao se referir a 1978, sobre a sua mudança para Cornélio Procópio, uma provável confusão sobre os acontecimentos ao dizer que: “Neste período compra a prensa e as pedras litográficas de gravação”, sendo que outros documentos indicam que essa aquisição tenha sido feita em São Paulo durante seu vínculo com o NUGRASP. A narrativa autobiográfica propriamente dita se encerra neste ponto neste documento. A partir de então o artista nos traz

uma listagem, mais uma vez visando o uso tático para referenciar seu lugar social e simbólico como artista:

Coleção de Salvador Coleção de Serra Pelada Coleção de Fachadas Coleção Bico de pena. – Participou de inúmeros salões exposições em todo o Brasil tendo sido premiado em praticamente em todos eles..{sic} Foi membro do júri de vários salões, Exerceu curadorias, Ministrou aulas em faculdades. Fez crítica de arte em vários jornais Verbete da Grande Enciclopédia Delta Larousse, Dicionário de Artistas Plásticos do Brasil, Dicionário Crítico da Pintura Brasileira e no Deutsche und Deutschsprachige Maler und Bildhauer in Brasilien, Tem obras no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de S. Paulo. Museu de Arte Contemporânea do Paraná Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fairleigh University Printcol in New York, Coleção de Gravuras na Biblioteca Lenin de Moscou. Embaixada do Brasil em Israel e em inúmeras coleções particulares.¹³²

Nesta autobiografia também localizamos um elemento peculiar em relação às outras versões de suas ordinárias escritas de si, sob o título de: “Algumas idéias de Paulo Menten”, uma breve listagem de aforismos e citações do artista sobre diferentes aspectos da arte, inclusive sobre as Bienais e sobre a arte da gravura, sobre a qual nos deteremos com mais acuidade no capítulo seguinte.

A outra versão de “Paulo Menten: Uma Breve Biografia”¹³³ nos parece ser uma versão revisada, inclusive mais de uma vez e por mais de uma pessoa, da primeira versão do texto que aqui comentamos. Apesar da semelhança no suporte material, por ser digitada e impressa em papel sulfite também em 05 laudas, o texto desta versão apresenta acréscimos e exclusões em sua narrativa, além de várias rasuras e anotações a caneta de tinta preta, que pelo formato da escrita parecem ser de Paulo Menten em idade já avançada, como se este estivesse revisando uma narrativa que teria sido provavelmente ditada para que outra pessoa a redigisse.

As intervenções no primeiro parágrafo do texto se concentram na troca de palavras, como “formação” por “interesse” e a exclusão de outras como “artístico-literária” por somente “artística”. Verificamos também a troca de frases inteiras, sem apresentar, contudo, modificação no sentido da narrativa, como: “E ela começa com a capacidade de observar.”, pela frase: “Desde cedo desenvolve a capacidade de observar.”. Retira-se o “foi”, “que”, “futura carreira” por “futura atividade”, e “e um literato” por “ou escritor”. É a partir do segundo parágrafo que observamos alterações mais significativas, como o corte de 05 linhas

¹³² Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹³³ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

de um total de 07, retirando da narrativa a escrita sobre as locomotivas, desenhos e matemática na infância. E algumas alterações como “vendo os” por “observando-os”, “dos” por “de”, “símbolos” por “de anúncios”. A maioria das menções sobre as leituras da infância são retiradas, restando somente: “A idéia de ter uma biblioteca começa cedo também quando colecionava livros técnicos de seu pai.”, sinalizando uma provável busca por objetividade em sua narrativa.

A partir do quarto e quinto parágrafos, o texto segue brevemente sem alterações, mas o sexto e o sétimo parágrafos sobre o final da adolescência e início da vida adulta, que na outra versão apareciam confusos e incompletos aqui se apresentam reformulados:

O colegial (hoje ensino médio) foi conturbado pois ficou apenas um ano no Colégio de Ciências e Letras, onde conheceu o professor Manolo, que ensinava caricatura. Não conseguiu ficar. Posteriormente tentou novamente e ingressou no Colégio Paes Leme, mas não conseguia ver sentido nas aulas que eram ministradas por professores de “um livro só”, ou seja, que apenas utilizavam o livro didático para cada disciplina e nada mais. Nunca mais voltou para a escola regular. Fez sim dois cursos no SENAI na área de artes gráficas: Um de Arte final e outro de Reprodução gráfica. Aos 17 anos foi procurar Barros, o mulato, para ter algumas aulas, e lá ficou apenas um dia onde desenhou moringas e vasos de barro. Não era o que queria.¹³⁴

Nesta reformulação, Paulo Menten cita a tentativa de concluir seus estudos em outro colégio que não aparece na primeira versão, além da crítica ao modelo formal de ensino da época, com menção aos cursos técnicos que fez na área das artes gráficas e a breve tentativa na vertente das chamadas artes do fogo, da cerâmica e da esmaltação. Uma complementação sobre a época de sua indecisão pela carreira de artista ou de escritor também é suprimida no parágrafo seguinte: “Aos 20 anos tinha uma dúvida sobre qual carreira seguir.”, supomos que numa tentativa de lapidar sua imagem pessoal. Nesta versão, o artista inclui também a importância da elaboração de seu exercício do olhar em sua trajetória como artista: “A sua formação terias então outra trajetória, fundamentada sempre na observação atenta e demorada das obras de arte mas também da vida e das coisas que aconteciam.”, exercício também presente em seu cotidiano ordinário. A importância deste exercício do olhar na composição de suas práticas técnicas na arte também está presente na complementação do relato da exposição de arte francesa de Sérgio Millet em 1945-1946: “Podia-se ver a técnica que o autor tinha utilizado.”, e o papel de sua vivência no cotidiano das artes para a elaboração deste exercício: “Uma coisa era ver obras artística em livros outra era observar a obra ao vivo”. Nesta versão,

¹³⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

também temos a supressão de sua primeira quadra, reproduzida na primeira versão de sua autobiografia: “194... Primeira quadra: Quando você está longe/Não posso viver em paz/Vivo na serenidade/Que a sua presença me traz.”, reprodução que nos indica uma tentativa de dar coerência à narrativa de sua trajetória e à sua produção secundária como escritor.

Sobre o trabalho no banco, a narrativa também é reelaborada, trazendo o nome de seu superior, sua função e suas atividades desenvolvidas como bancário. Remetendo a cidade onde residia na época em que escrevia (ou ditava) sua autobiografia, Londrina. Sua tentativa de conferir coerência a imagem de si mesmo que se empenhava em criar, responde entre outras razões porque veio para Londrina: já a havia visitado:

1948 – com 21 anos passa a trabalhar no Banco Indústria e Comércio de São Paulo, pois precisava se manter. Trabalhava como secretário de Fernando Costa e Silva – Sub-Gerente encarregado das filiais do banco. Uma das coisas que fazia era analisar os financiamentos de café para fazendeiros de Londrina. Foi assim que conheceu as pessoas da cidade que trinta e poucos anos depois estaria residindo. Logo se envolveu nas lutas trabalhistas como bancário e é um elemento ativo no Sindicato dos Bancários de São Paulo.¹³⁵

Vários parágrafos seguintes neste texto foram inteiramente riscados, mesmo os que se referiam a sua primeira formação em desenho. Apesar dos riscos e rasuras feitos em caneta de tinta preta, podemos observar algumas modificações no texto como a inserção de algumas frases: “Entretanto não foi fácil conseguir a vaga, pois o curso era muito concorrido.”, e uma mudança na ordenação da frase em que o artista conta como garantiu sua vaga no curso: “Como ia lá toda a semana para ver se podia fazer o curso, Flávio Mota – responsável pela secretaria do MASP – disse-lhe que, pela insistência, ele tinha garantido uma vaga.”, com uma pequena alteração nos agentes da narrativa. Havia incluído também um episódio sobre as aulas de desenho: “Um dia estava desenhando um modelo e a figura que tinha desenhado era um corpo sem cabeça nem pés. O Prof. Amarante que supervisionava os alunos, olhou o que Paulo havia feito fez um elogio e comentou com os outros alunos: ‘Desenho não é apenas uma cópia da realidade.’”, Paulo Menten riscou ainda da narrativa de sua autobiografia também os “companheiros de jornada” das aulas de desenho, o casamento com Fernanda e o número de filhos, o parágrafo sobre a primeira Bienal, o nascimento do primeiro filho e a greve de 70 dias e até mesmo a menção a seu primeiro prêmio como artista. Seria uma maneira de tornar a escrita o mais impessoal possível? Esta lapidação, ao que as fontes históricas indicam, também foi empregado movimento de constituição de suas provas de

¹³⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

mim, a fim de que seu conjunto documental evidenciasse em destaque sua faceta enquanto artista. Ao que concerne ao início de sua carreira artística em meados dos anos 1960, como veremos mais adiante, são escassos os vestígios com caráter mais intimista como, por exemplo, cartas de familiares em meio à correspondência passiva preservada em seu arquivo pessoal, nos demonstrando que um de seus objetivos a princípio era o de querer ser lembrado por sua vida artística.

Nesta versão de sua autobiografia, mais uma vez Paulo Menten deixa transparecer em meio ao seu discurso que a carreira de artista visual e o lugar social (e simbólico) decorrente dela foram seus principais objetivos: “Durante muitos anos desenvolve seu trabalho procurando sempre algum lugar para expô-los. É um período de produzir e semear e se tornar conhecido.”, mais uma vez também o artista não menciona uma possível ação de sua esposa Fernanda nesse movimento como marchand. No verso da página, escrita a caneta, por uma mão perceptivelmente enfraquecida e trêmula, o artista faz algumas inserções em sua narrativa de episódios que não haviam sido citados mais detalhadamente na outra versão já comentada. Por exemplo, uma suposta participação no movimento de reestruturação do MAM:

A pedido de Delmiro Gonçalves, jornalista de O Estado de S. Paulo Paulo organizou uma comissão para angariar trabalhos de artistas para se juntar aos trabalhos de Tamangne{sic} para reestruturar o Museu de Arte Moderna cuja coleção havia sido doada à USP, e que veio a se tornar o Museu de Arte Contemporânea. Formavam a comissão: Paulo Menten, Flávio de Carvalho, Walter Levi, Antonio Careli; e mais outro de quem não me lembro o nome.¹³⁶

Nesse trecho, Paulo Menten tece a narrativa de maneira a valorizar sua participação neste movimento, dando a entender que fora ele quem tinha organizado a citada comissão a pedido de tal jornalista, encabeçando em sua narrativa inclusive a lista dos demais elementos que dela participaram. Diferente, contudo, da citação sobre o episódio em 1966 que aparece na primeira versão deste documento, o que podemos interpretar como mais uma tática empregada pelo artista em sua narrativa ao procurar medir sua estatura artística por seus pares e também pelos eventos dos quais supostamente participou. Faz-se interessante apontar que entre as correspondências da década de 1960 localizadas no acervo de seu atelier, encontramos uma carta de 1966 endereçada aos artistas de São Paulo, com um pedido de doação de obras modernas para a reestruturação do MAM e de seu acervo, mas a carta é

¹³⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

assinada somente por “A Comissão”, sem listar os nomes de seus elementos participantes¹³⁷. Sua inserção no NUGRASP também é mais bem detalhada nessa lauda, buscando incluir uma citação da própria Izar do Amaral Berlinck, a fim de endossar sua narrativa:

Em 1970/72 a convite de Izar do Amaral Berlinck, leciona xilogravura e serigrafia no Nucleo {sic} dos Gravadores de S. Paulo onde ela era presidente. O núcleo estava instalado no prédio da Bienal de S. Paulo no Parque do Ibirapuera. Em 1972 Izar se retira com o Núcleo e deixa o espaço para Paulo Menten que começa a montar seu atelier e a dar aulas no espaço que lhe foi cedido. ‘Merece um lugar de destaque por suas pesquisas este artista com sensibilidade e talento somados à rara capacidade e dedicação em difundir seus conhecimentos aos muitos que o procuram, com palestras didáticas e demonstrações práticas tendo fundado uma Escola de gabarito.’ S. Paulo 28.3.72. – Izar do Amaral Berlinck, presidente do Nugrasp – Núcleo dos Gravadores de S. Paulo.

Na próxima lauda, Paulo Menten mantém o parágrafo sobre o curso de xilogravura com Lívio Abramo, lapidando alguns detalhes como “duas aulas” por “algumas”, “na segunda” por “e lhe”, “afirmou” por “observou”. Nesta versão, o artista retira a linha sobre a Coleção Tamagni em 1966 e a troca por uma nota: “Artigos e poemas-poesia - Está faltando onde escreveu onde publicou e mesmo o que não publicou.”, se a produção de Paulo Menten na vertente da arte visual se apresenta prolífica e numerosa, quiçá de sua produção na vertente literária. Esta esfera da produção do artista constitui uma potencialidade de discussão muito interessante, porém, dificultosa em se trabalhar, pois, se sua obra artística já não está devidamente localizada, organizada, datada, descrita e detalhada, sua produção literária menos ainda. Os textos literários de Paulo Menten também trazem aspectos interessantes sobre sua experiência ordinária, a exemplo, o texto intitulado: “Mário e Macunaíma”¹³⁸, onde o artista nos sinaliza um pouco de sua vivência na cidade de São Paulo, em um quase tom de narrativa autobiográfica e memorialística:

Quando vou a São Paulo costumo andar pelo centrão velho, onde trabalhei na rua 15 de Novembro, no Banco do Comércio e Indústria de São Paulo - Comind. Para matar saudade dos anos entre 1948 e 1966, quando, após o expediente, perambulava pelas ruas São Bento, Direita, Praça do Patriarca, Viaduto do Chá, Barão de Itapetininga, Marconi, 7 de Abril, Praça da República e adjacências. [...] Muitas vezes ficava para as inaugurações de exposições de artes plásticas, quando então as principais galerias de arte concentravam-se no centro velho e inauguravam as mostras entre as seis e oito horas, para aproveitar o fluxo do horário.¹³⁹

¹³⁷ Fonte: AOS ARTISTAS de São Paulo. 1966. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹³⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. Mário e Macunaíma. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹³⁹ Fonte: MENTEN, Paulo. Mário e Macunaíma. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Além de sua experiência urbana, neste texto, Paulo Menten também nos dá pistas do início de sua admiração por Mário de Andrade, a ponto de se autodenominar um “mariodeandradeano”, e pelo movimento Modernista no Brasil, dividindo essa grande admiração também por Pablo Picasso:

Belo dia, defronte à Biblioteca Municipal Mário de Andrade, lá estava, pousado sobre o pedestal de granito, o busto do Mário. Desde então, incluí nas minhas andanças a passagem pela Xavier de Toledo, para com os olhos dar um alô, ao Mário. Que eu havia descoberto através de um livro comprado a um vendedor de livros usados, jogados a uma porta de banco, na rua 15 de Novembro. O livro era “O Empalhador de Passarinho”. Isso em meados da década de 40. Um dia, passando pelo local, surpreendi-me, assustado. O busto de Mário não estava mais lá. No seu lugar, sentado num novo pedestal, Cervantes. Fiéis escudeiros paulistanos haviam homenageado o espanhol. Removeram o busto de Mário. Dando a volta em redor da biblioteca, achei o busto de Mário atrás do edifício, plantado num dos canteiros entre as alamedas. Outro susto. Os lábios de Mário haviam sido pintados irreverentemente com batom, provavelmente por um gaiato anônimo.¹⁴⁰

Outros textos literários do artista também apresentam esse aspecto de uma narrativa com matiz de rememoração, mas não nos deteremos sobre eles neste trabalho. Ainda sobre 1966, o artista mantém sua escrita sobre sua saída do banco em que trabalhava com algumas alterações, retira o “fica durante um mês” por “algum tempo”, “principalmente o Pelourinho” por “observando o Pelourinho”, retira “e a”, “observando tudo” e insere, mas acaba por riscar “Conhece também do Nordeste”. O artista lapida em parte este escrito, ao retirar o “Deixa o trabalho no Banco e com a indenização vai para Salvador [...]”, pelo “Pede uma licença do banco e vai para Salvador [...]”, contudo seu Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho¹⁴¹ nos informa que o artista fez um acordo de rescisão do contrato de trabalho com o banco, mediante o pagamento de uma indenização de NCR\$ 6.843, 67, assinado em 16 de maio de 1967, a qual provavelmente utilizou em meados de 1967 ou até mesmo em início de 1968 para esta viagem. Resta saber se o artista participou da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia ou I Bienal da Bahia, em 1966 ou de sua segunda edição, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia ou II Bienal da Bahia, em 1968.

Após este parágrafo, o artista adiciona ao texto: “Em 196...? abandona o banco e resolve viver do seu trabalho como artista somente...” afirmação em tom quase romântico, que não referencia a data que consta no termo de rescisão, e que se segue de anotações a caneta de contas matemáticas a fim de calcular quantos anos havia trabalhado no banco: “67 – 48 = 19

¹⁴⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. Mário e Macunaíma. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁴¹ Fonte: SINDICATO DOS EMPREGADOS EM ESTABELECIMENTOS BANCÁRIOS DE SÃO PAULO. *Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho*. São Paulo, 16 de maio de 1967. Acervo do Atelier Paulo Menten.

anos → Banco 1.9.48 a 15.5.67” seguido novamente de: “1.9.48 a 15.5.67”. Alguns dados e informações das autobiografias do artista, principalmente sobre as datas, por vezes entram em conflito com os vestígios contidos em outras tipologias de documentação, como o leitor pode observar. Mas vale destacar que no campo da memória, as datas são estacas fincadas nas areias movediças do tempo¹⁴².

Ainda sobre 1966, o artista novamente traz à tona o episódio da reestruturação do MAM, complementando o tópico que apresentava somente os nomes na primeira versão. O parágrafo apresenta algumas alterações como a correção do nome de “Canelli” para “Careli”, a substituição de “recriação” por “reformulação” e “deslocado para USP” para “a sua coleção doada a USP”, sendo a versão final deste parágrafo a seguinte, na qual evoca a figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo:

Em 1966 participa junto com Walter Levi, Flávio de Carvalho, Trindade Leal, Antonio Careli de uma campanha para a ressurreição do Museu de Arte Moderna (MAM) que havia sido desativado por Francisco Matarazzo e sido a sua coleção doada a USP. A primeira doação foi a coleção TAMAGNE {sic} e depois vieram outras que possibilitaram a sua. Mais detalhes¹⁴³

Após este parágrafo, o artista insere outra frase: “Neste momento já era reconhecido como um artista (pintura e gravura) e participava de salões e mostras coletivas, como de atividades na vida artística.”, seguida pela menção ao prêmio recebido na X Bienal de São Paulo em 1969. Finalmente, havia então alcançado o almejado lugar social do artista, com o reconhecimento de seus pares, a definição de sua linguagem plástica, com a aceitação de sua participação nas atividades inerentes ao campo das artes naquele momento e com o êxito de sua principal estratégia de inserção neste meio. Paulo Menten ainda insere nesta versão de sua autobiografia, mais uma passagem com descrições a respeito de sua inserção no NUGRASP no início da década de 1970, repetindo algumas informações:

De 1970 a 1972 este vê vinculado ao Núcleo de Gravadores de São Paulo – NUGRASP – fundado por Izar do Amaral Berlinck. Paulo foi convidado ensinar xilogravura e serigrafia. Como Izar do Amaral deixa o Núcleo, Paulo herda o local do Núcleo no prédio da Bienal. Decorrente disso cria o Ateliê de

¹⁴² “Depois das discussões trazidas pela psicanálise, não restam dúvidas de que os tempos possuem uma mobilidade extraordinária, não sendo exagero salientar que o passado é uma invenção do presente. Mudamos nosso olhar sobre o que aconteceu, na medida em que mudam as questões que formulamos sobre o mundo e nos mesmos. A própria história vive, no sentido mais coletivo, essas travessias inesperadas do tempo e da memória. [...] A memória tem uma dimensão seletiva que fortalece essa afirmação de que o presente é um tempo de síntese, que produz diálogos diversos com outras faces do tempo. Ela possui ritmos, dissonâncias, harmonias, contrapontos.”(REZENDE, 2004, p.78-79).

¹⁴³ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia.Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Gravura Paulo Menten. Neste período compra as prensas para imprimir as gravuras e pedras litográficas.¹⁴⁴

Com as marcas visíveis da lapidação do texto, percebemos há poucas correções nesta passagem: “herda-o” por “herda” e retira “no prédio da Bienal de SP” e “todas as”, somente. Neste ponto do texto o artista retira a referencia ao sentimento de ser um “lulu de madame” por quase uma década e a troca por mais um episódio que testifique seu lugar conquistado (reivindicado e enunciado) no campo artístico: “Foi um dos selecionados para o 3º Panorama da Arte Atual no Brasil, promovido pelo Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo.”, retirando da narrativa somente duas passagens: “Neste período” e a complementação: “e que durante dois anos percorreu as principais cidades da América”.

Nesta versão de sua autobiografia, o artista insere mais um episódio que não havia sido narrado na versão anterior e que se faz um complexo, e em algum aspecto até mesmo negado, exercício de rememoração: sua saída do prédio da Fundação Bienal de São Paulo. Este parágrafo também apresenta poucas alterações, pois o artista retira somente “com outros artistas” e “onde de 1973 a 1974 trabalhou”. O curto parágrafo, como já se comentou no primeiro subcapítulo deste trabalho, exclui de sua narrativa as nuances mais conflitantes deste evento, demonstrando ser talvez um exercício de escrita regido pelo interesse no empreendimento biográfico, a lapidação da intencionalidade autobiográfica de Paulo Menten por meio da narrativa de sua trajetória. Seguindo em frente, o artista ainda inclui mais um episódio que não fora apresentado na versão anterior do texto referente ao ano de 1974: “Em 1974 foi designado como coordenador e responsável pelo “Atelier Vivo” que funcionou paralelamente à Bienal Nacional em São Paulo.”, com isso até então observamos dois movimentos antagônicos do artista em relação à Bienal, em uma fase de sua carreira que seu lugar social recentemente conquistado no meio artístico paulistano talvez estivesse adentrando um quadro inicial de crise, culminando em sua completa saída da cidade de São Paulo em meados da década de 1970 e em seu conseqüente afastamento do campo artístico local. Ambos os parágrafos estão ligados por uma chave, desenhada a caneta com a observação “acertos”, uma provável anotação de revisão do texto. No verso da página, dois apontamentos aparentemente esparsos: “organizar um atelier de gravura para intensificar as técnicas de gravura” e “esclarecimentos com Carlos Campos, Izar Camargo e Iara Strobel”, mas que não trazem mais referenciais.

¹⁴⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

No parágrafo seguinte, observamos um sinal de que talvez tenha sido sua companheira, Dolores Branco, quem provavelmente redigiu o texto da autobiografia para Paulo Menten: “De 1974 a 1978 - Desenvolve suas atividades artísticas em seu Ateliê na Rua Baraldi, em São Caetano, onde conhece a sua segunda esposa: Dolores Branco que será como um anjo da guarda permanente desde então e que o ajudou muito principalmente nas constantes mudanças que ocorreram posteriormente.”, em uma tentativa talvez de se inserir como uma memória afetiva na narrativa autobiográfica do artista.

No trecho em que narra sua mudança para a cidade de Cornélio Procópio em 1978, o artista repete o dito na primeira versão do texto, complementando com sua saída da cidade e sinalizando sua mudança para a cidade de Londrina a convite da UEL: “Terminado o mandato deste recebe um convite da UEL (Universidade Estadual de Londrina) para instalar seu Ateliê.”, cortando arestas do texto como “organizou” e “e fazer...” e trocando no próximo parágrafo “entre” por “com”. Assim como o escrito (ou ditado) sobre a sua saída da Bienal e seu afastamento do meio artístico de São Paulo, o artista aponta somente em parte os conflitos desencadeados em relação à universidade e a prefeitura no início da década de 1980 e suas constantes mudanças com seu atelier:

1982 – Se desloca para Londrina e se instala na Rua Rio de Janeiro esquina com a Rua Cambará. Depois muda-se para a rua Catarina de Bora. A proposta era para instalar seu Atelier vinculado à UEL e à Prefeitura de Londrina e assim desloca-se novamente para as instalações a beira do Lago Igapó, onde hoje funciona a FUNCARTE. Entretanto novamente houve desentendimentos com professores da UEL e a direção desta, bem como com a Prefeitura. Novamente Paulo desloca-se e leva sei{sic} Atelier para um local que comprou à Rua Almirante Cochrane, onde permanece deste então.¹⁴⁵

Encerrando neste ponto a narrativa em tom retrospectivo do texto, a partir deste momento Paulo Menten reformula as informações que são utilizadas como um testemunho de seu lugar social alcançado e de sua estatura em meio ao seu campo de atuação. Assim, o artista traz novas informações em relação à versão anterior de sua autobiografia:

Participou de inúmeros salões, bienais e exposições em todo o Brasil tendo sido premiado em praticamente todos eles. Foi membro de júri de vários salões, exerceu curadorias, fez crítica de arte em vários jornais. No exterior esteve presente na Coletiva de Arte Brasileira, no Huntsville ArtLeagueandMuseumAssociation de Alabama-USA e depois na Califórnia - USA; Premio InternazionalleBiella Per L'Incizione - Biella, Itália; I'Internazionalle Gráfica – Capri - Itália; I'Internazionalle Gráfica – Lugano - Suissa; Exposição em Tel-Aviv - Israel, e na Galeria Debret - Paris, organizada pelo Itamaraty. Há verbetes em várias obras de referência: Grande

¹⁴⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia.Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Enciclopédia Delta Larousse, Dicionário de Artistas Plásticos do Brasil de Carlos Cavalcanti, no Dicionário de Artes Plásticas no Brasil de Roberto Pontual, Dicionário Crítico da Pintura Brasileira de Roberto Teixeira Leite e no Deutsche und Deutschsprachige Maler und Bildhauer in Brasilien, {sic} ¹⁴⁶

Com uma pequena confusão na autoria de um dos dicionários citados, “de quem?”, “Teixeira Leite”, “Roberto Teixeira Leite”. O artista exclui desta narrativa sua atuação profissional como professor de faculdade, citada na primeira versão, e lista uma série de exposições no exterior em que teria exposto suas obras, a fim de sinalizar a divulgação em âmbito internacional de seu trabalho, mais uma medida para sua estatura artística. Nos chama a atenção sua preocupação em listar parte dos dicionários em que consta como verbete, seria esta uma garantia de que seu nome se tornaria uma referência enquanto artista? Pois compreendemos que: “É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser.” (LEJEUNE, 2008, p.33). Paulo Menten busca não só referenciar seu nome, mas assim como sua obra, por meio da listagem de sua presença no acervo de diversos museus e coleções pelo mundo, complementada em relação a listagem apresentada na versão anterior do documento:

Possui obras em muitos museus e coleções particulares. Alguns deles são estes: no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte de Contemporânea de S. Paulo. Museu de Arte Moderna de Vitória; Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, Museu de Arte Contemporânea do Paraná; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Fairleigh Dickson University Printcol in New York; Coleção de Gravuras na Biblioteca Lenin de Moscou; Embaixada do Brasil em Israel, além de inúmeras. ¹⁴⁷

Após este trecho em que troca o termo “locais de exposição” por “coleções particulares” e retira esta mesma expressão do final do parágrafo, o artista reformula a citação de algumas das suas principais séries de obras: “Série de vida em Salvador/Série Cordel - Xilogravura: am {sic} influência da xilogravura de cordel”, a qual o nome da primeira série possui uma intervenção incompreensível, em seguida “Série Serra Pelada - Gravura em Metal [net {sic} Série Fachadas – Pintura - óleo Série Bico de pena. Mulher e o cão Série Londrina - xilogravura”. Terminada esta listagem, o artista procura referenciar sua obra mais atual mediante a época em que elaborava sua autobiografia: “Atualmente está trabalhando na série café, pretendendo trabalhar em outra série: canudos. Além de estar restaurando uma série de outras que foram danificadas nas múltiplas mudanças nos últimos 30 anos.”, essa referencia

¹⁴⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁴⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten: Uma Breve Biografia. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

poderia nos indicar a datação do texto desta e da primeira versão de sua autobiografia, contudo, até o presente momento não encontramos referências sobre estas duas séries em específico. A preocupação em restaurar as demais séries demonstra o cuidado de Paulo Menten com a preservação de seu legado para a posteridade, a fim que suas criações (sua imagem e sua obra) não caíam no esquecimento.

Na última página, o artista mantém o tópico: “Algumas idéias de Paulo Menten”, e por fim no verso desta, duas inscrições a caneta. A primeira inscrição possui uma letra diferente da do artista, nos indicando que as duas versões de sua autobiografia provavelmente foram revisadas por mais de uma pessoa, e que talvez estivessem destinadas a alguma espécie de publicação: “Paulo Faça anotações e [ilegível] mais assim que for possível. Anote e tudo que você quiser que inclua indicação. Um abraço”, com uma assinatura ilegível não sendo possível identificar o autor da anotação. A outra inscrição, destacada por uma seta desenhada, com a letra de Paulo Menten: “Devido às muitas mudanças, agora em local de sua propriedade, começa a estruturar c {sic} sua obras tendando {sic} organizar a produção de muitos anos, desorganizada pelas muitas mudanças.”, em uma reflexão oriunda quase do fim de sua trajetória, sua propriedade adquirida seria enfim o lugar definitivo de seu atelier e acervo, a pousada de seu caracol.

A escrita autobiográfica do artista neste documento se encerra então em uma frase solta: “Vandávais {sic} no lago Igapó”. Cabe-nos apontar também que em seu atelier, existem muitos fragmentos esparsos com anotações autobiográficas a serem organizados, lidos e sistematizados. Como se Paulo Menten houvesse tentado por inúmeras vezes organizar e constituir sua narrativa autobiográfica, de maneira a ser a mais “completa” possível. São fragmentos do tamanho de uma página, por vezes somente pedaços de papel de diversos tipos, escritos à máquina de escrever, a caneta ou a lápis. As informações contidas em alguns dos fragmentos que localizamos geralmente repetem parte da narrativa o que o artista escreveu, ou talvez ditou, nestas principais versões de sua escrita autobiografia que aqui discutimos. Assim, como buscamos demonstrar, as autobiografias se constituem em uma documentação que é caracterizada pela dimensão subjetiva da criação da narrativa do artista em sua busca pela representação de si, servindo de base e receptáculo para sua memória individual lapidada, evidenciando a complexidade da relação tríade de Paulo Menten, enquanto um homem comum, um artista e a personagem criada por ele mesmo para a posteridade: Paulo Menten o artista, dando lugar a si mesmo como espectador deste movimento. Por fim, o que quiçá restasse na documentação é o domínio do desconhecido na narrativa autobiográfica de sua

trajetória, mas que entendemos está para além de nosso alcance, nos sinais da poesia sobre o que Menten (diz que) não fez:

E eu aqui tentando escrever minha autobiografia
 A biografia
 Sem cerimônias me puxa pela cintura – êta homem paspalho
 Arrependido do que não fez?
 Mas isso não se tem como contar
 Em qualquer autobiografia ou biografia
 O que não se fez é uma lápide sobre o desconhecido¹⁴⁸

1.2.2 Dos Diários Pessoais

Ainda dentre estas ordinárias escritas de si constituintes do acervo do atelier de Paulo Menten, elegemos os 02 diários pessoais¹⁴⁹ do artista¹⁵⁰ produzidos ao longo da década de 1960 (e além) como documentos históricos ao os esquadriharmos a fim de mapear sua principal estratégia, participar de uma edição da Exposição Bienal Internacional em São Paulo: “02-04-1965: Não tenho feito anotações porque tenho trabalhado muito para a Bienal.”¹⁵¹, e suas táticas empregadas para grassar o movimento de busca pelo lugar social do artista.

Assim, estes vestígios nos sinalizam não somente o âmbito privado da trajetória de Paulo Menten, como sua vida profissional e de afetos, mesmo que tente escondê-los. Mas esta tipologia documental, enuncia diferentes esferas de sua vida cotidiana, que nas linhas da ordinária escrita de si em seus diários pessoais se entrelaçam em múltiplas zonas de intersecção, pois: “Nos diários, o público e o privado terminam por se misturar, tornando claro quanto é difícil delimitar as fronteiras entre o nosso eu e os outros, como é complexa a nossa identidade.” (REZENDE, 2004, p.78).

¹⁴⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. Autobiografia. Poema Datilografado. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁴⁹ Utilizamos-nos do termo “Diário Pessoal” ao invés do termo “Diário Íntimo” em nosso trabalho, pois: “Na minha opinião, o diário não é, em primeiro lugar, um gênero literário, mas uma prática. Seu surgimento como gênero literário é um epifenômeno. Fiz duas escolhas. A primeira, terminológica. Decidi que ia estudar o ‘diário pessoal’ e não o ‘diário íntimo’, como se diz habitualmente em francês. Muitos diários não são íntimos, a intimidade é um traço secundário, quer se trate da destinação ou do conteúdo.” (LEJEUNE, 2008, p.84). Assim também se verifica no caso dos diários de Paulo Menten, que se configuram em diários pessoais, mas não necessariamente íntimos. Desta maneira: “Seria portanto bastante ingênuo cair nas armadilhas de um adjetivo ostentado. A intimidade do diário apenas vem nos informar sobre os aspectos de uma apresentação de si para si [...]” (PROCHASSON, 1998, p.116). Sobre o assunto é interessante ver também: (CABRAL et alia; 2014).

¹⁵⁰ Sobre Diários Pessoais de Artistas é interessante ver também: (FORCINETTI, 2008) e (VIEIRA, 2014).

¹⁵¹ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário Vol.II. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

A miscelânea que caracteriza os diários pessoais do artista também denota a fragmentação de sua dimensão subjetiva, de sua construção identitária, explicitados em seus escritos, seus devaneios e inquietações, enquanto um indivíduo que ansiava criar para si mesmo e para os outros uma imagem enquanto artista. Ambicionava ser reconhecido e enunciado enquanto tal e ter seu lugar próprio estabelecido no campo das artes naquele momento, com isso: “Os diários pessoais entram em cena como fonte histórica por conterem registros de práticas sociais que partilham da constituição de um regime de historicidade, ou seja, expõem as formas de como indivíduos em sociedade tratavam seu dia a dia, naquele presente da escrita.” (CUNHA, 2013, p.253), ou seja, os diários pessoais de Paulo Menten nos possibilitam trabalhar com uma perspectiva diferenciada de seu cotidiano em meio à década de 1960, perspectiva esta que possui um enfoque diferente em relação a aquela enunciada em suas autobiografias supracitadas, justamente por conta do regime de historicidade condicionador de sua produção, que não tinha por matéria-prima um olhar retrospectivo como nas autobiografias, pois: “O diário íntimo diferencia-se da autobiografia quando se observa a perspectiva de retrospectão, pois há menor distância temporal e espacial entre o eu, o vivido e o registro desse vivido pela escrita.” (REMÉDIOS, 1996, p.209).

Mas afinal em que se constitui um diário pessoal?¹⁵² Ainda em conformidade com as proposições conceituais de Philippe Lejeune:

O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem. O vestígio único será não um diário, mas um ‘memorial’ [...]. Já o diário se inscreve na duração. A série não é forçosamente quotidiana nem regular. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas... (LEJEUNE, 2008, p.260)

Esta configuração de vestígios em séries temporais irregulares também se observa nos diários pessoais de Paulo Menten, contradizendo o modelo almejado pela sua própria intencionalidade autobiográfica: “20-08-1964: Mesmo sendo o meu desejo não consigo fazer as anotações diariamente, como o exigiria a própria designação de diário.”¹⁵³ Assim, compreendemos que os diários pessoais do artista também são regidos pelo pacto autobiográfico, pois:

¹⁵² É interessante observar que manter um Diário Pessoal era visto como uma prática localizada na esfera feminina. Sobre o assunto é interessante ver também: (CUNHA, 2007); (LEJEUNE, 2008, p.258); (COELHO, 2011); (JOVIANO, 2011) e (CUNHA, 2013).

¹⁵³ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário Vol.II. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

O ‘pacto autobiográfico’, tal como o defini, supõe uma intenção de comunicação, imediata ou diferida. Mas se escrevermos apenas para nós mesmos, a expressão continuará tendo sentido? Um diário seria regido por um ‘pacto’? A resposta é sim, mesmo se o pacto permanece implícito. Pois todo diário tem um destinatário, ainda que seja a própria pessoa algum tempo mais tarde. Aliás, muitas vezes o diário também começa com uma declaração de intenção. (LEJEUNE, 2008, p.82-83)

Esta declaração de intenção por parte de Paulo Menten em seus diários pessoais se faz de forma explícita, contudo, de modos diferentes, assim como as características dos dois documentos. No primeiro diário pessoal¹⁵⁴ a designação: “Vol.II 1963” logo na primeira lauda já nos indica uma declaração de busca pela continuidade do registro de seu cotidiano em suas mais diversas esferas, característica principal do conteúdo deste diário pessoal. Mas, ainda não sabemos se este segundo volume se dá em relação ao seu diário pessoal iniciado e finalizado em meados da década de 1950 (o qual não nos utilizamos neste presente trabalho), ou se existe ou existiu um primeiro volume datado ainda no início da década de 1960 o qual não localizamos. É interessante notar que este primeiro documento faz referência ao início da produção do segundo:

29-12-1964: Finda o ano. Mais outro no bojo do tempo. Restam pouco {sic} dias para fazer o levantamento da minha vida durante esse {sic} período. Deixei algumas fôlhas{sic} em branco para passar à limpo algumas notações feitas e perdidas entre papeis {sic}. Fôlheando esse {sic} diário, nota a inconstância com que venho escrevendo. Vida muito atribulada, corrida. Estou nas vésperas de completar quarenta anos e ainda não tenho minha vida assentada. Quando a terei? Por força das circunstância {sic} criei um outro caderno, só para anotar observações sôbre{sic} arte e artistas¹⁵⁵. Planejei também, para o ano prestas a se iniciar, um diário crítico. Já reservei um caderno para tal chegando mesmo a iniciar uma introdução para o mesmo.¹⁵⁶

E ainda: “29-12-1965: Não quero fazer outras menções a Kafka aqui. Fá-las-ei no ‘Diário de Crítica’ ao qual quero dar este ano vigor e intensidade na sua execução.”¹⁵⁷. Neste segundo diário pessoal, designado pelo artista como ‘Diário de Crítica’, Paulo Menten se preocupa em dar-lhe uma justificativa:

Diário de Crítica. Justificativa. Fins de 1964. Ante a debate{sic} geral de minha vida intelectual, assentado nas fraldas já do platô dos meus 40 anos, paro, comtemplo {sic} o ilimitado cáos{sic} de lama onde apenas rebrilhozinhos marcam a epiderme indistinta. Gloriazinhas humildes não

¹⁵⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário Vol.II. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁵⁵ Não localizamos este documento até o presente momento.

¹⁵⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário Vol.II. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁵⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário Vol.II. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

trazidas pelo meu empenho de escritor, mas sim por minhas preocupações de desenhista e pintor.¹⁵⁸

Justificativa que o próprio artista subverte ao concentrar neste documento principalmente anotações sobre literatura e crítica literária, apontamentos e discussões sobre diversas leituras que realizou. Alguns recortes de jornal também compõe este diário crítico, aforismos e pensamentos estes sim sobre arte, mas também sobre literatura de sua autoria ou não. Transcrições de livros diversos, de matérias de jornais e até mesmo de trechos de um diário pessoal publicado que havia lido na época. Poemas e trechos de textos de sua autoria, pequenos exercícios de gramática em diferentes línguas, versos eróticos e uma coletânea de frases de para-choque de caminhão também compõe esta interessante miscelânea, que é importante apontar que também em parte se apresenta no primeiro documento.

Uma das principais características de composição e que se configura como a base do diário pessoal é a datação, esta determinada e enunciada pelas entradas ou registros que são os conteúdos escritos sob uma mesma data no diário pessoal, assim:

Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento.¹⁵⁹ Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2008, p.260)

Paulo Menten demonstrou esta preocupação com a inscrição das datas de registro principalmente em seu primeiro diário pessoal que estudamos, o qual possui referência de data em quase todas as entradas. Contudo, ao observarmos em âmbito geral estas datas apresentadas neste primeiro documento, concluímos que esta atividade se deu em um regime de descontinuidade em meio ao cotidiano do artista, sendo inscritas neste diário pessoal, ocorrências entre os anos de 1963, 1964, 1965, 1966, 1969, 1992 e 1995. Estes registros se dão de maneira diferente, portanto, dos que foram escritos no segundo diário pessoal, o qual geralmente não possui inscrições individuais de datas em cada entrada, apresentando em maior ocorrência divisões anuais separando os escritos, o que não deixa de ser uma modalidade de datação, ainda que se apresente de maneira lacunar, inscrita entre aos anos de

¹⁵⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário de Crítica. 1964. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁵⁹ É importante apontar que o diário pessoal de Paulo Menten produzido na década de 1950 foi completamente “passado a limpo”. Sobre o estudo dos Diários Pessoais sob a perspectiva das áreas de Literatura, Letras e Linguística é interessante ver também: (HIERRO, 1999) e (JOVIANO, 2008). E no âmbito da área de Psicologia, é interessante ver também: (LIMA; SANTIAGO, 2010).

1964, 1965, 1966, 1963, 1969, 1972, 1998, 1996, na ordem em que as datações aparecem nos escritos. Mas qual seria a motivação desta profusão de registros em diferentes anos em um mesmo suporte documental? Talvez a resposta esteja nos gestos do arquivar-se: “Quando minhas anotações forem tomadas de rascunhos e notas que transcrevi de papéis {sic} dos quais não há registro de datas, marcarei na margem comum traço vertical com o lembrete: sem data determinada: são anotações feitas dentro de várias décadas. Estou registrando-as nos espaços livres dos ‘diários’; para não jogá-las fora. 26.9.1998.”¹⁶⁰.

O que, inclusive, é outra característica dos diários pessoais, pois o diário pessoal é principalmente descontínuo¹⁶¹: “O diário é, muitas vezes, uma atividade de crise: a descontinuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmago de seu ritmo.” (LEJEUNE, 2008, p.275), além de ser alusivo, o diário pessoal também é redundante ou repetitivo e não narrativo. Devido a estas características, esta modalidade da escrita de si permite a visibilidade da dimensão paradoxal e contraditória das trajetórias que se pretendem mostrar coerentes por meio da ilusão biográfica, conforme já nos apontou Pierre Bourdieu, assim: “A contradição se torna, então, visível a olho nu, entre um tempo da vida que se supõe contínuo e homogêneo e uma escrita que se revela descontínua e heterogênea: páginas deixadas em branco, entradas de tamanho desigual, muito curtas ou invadindo o dia seguinte.” (LEJEUNE, 2008, p.293). Evidenciando assim, o artista as contradições de sua própria existência:

12-12-1963: Ha {sic} mais de um mês deixei de escrever neste diário. Verdadeiramente fui levado a essa relegação devido as atribulações que tenho vivido. Expuzêste{sic} ano cinco vêzesquasi{sic} seguidamente e ainda tive de aprontar desenhos para um concurso em Itapira, aliás até agora consegui entregar apenas um. Acumulando-se ao cansaço e às minhas correrias, um calor senegalesco{sic} abate-se sôbre{sic} São Paulo. Ha {sic} também os problemas surgidos com os encargos de família. São cinco filhos, com tôda{sic} a sorte de complicações, de correrias, de gritos, de brigas entre êles{sic} e a possibilidade inquietante de que um sexto{sic} venha a compartilhar da minha já numerosa família. Mas, não quero atrelar o carro adiante dos bois. Me proponho a realizar nestes dias que faltam para se exaurir o ano, fazer um balanço e me representar nestas folhas como me lançarei em meus próximos anos, em minha vida intelectual e artística. Passemos, portanto, ao balanço. 13 – sexta feira – 1963. Li hoje o pequeno livro de Edgard Cavalheiro, “Biografias e Biógrafos” onde o autor faz uma ligeira

¹⁶⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário de Crítica. 1964. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁶¹ Pois: “É também uma atividade passageira, ou irregular. Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário... São raras as pessoas que se obrigam durante um período longo a escrever diariamente, anotando o máximo de possível de coisas. A maioria dos diários segue em tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele, às vezes, o destruímos...” (LEJEUNE, 2008, p.257).

análise sôbro{sic} os processos de biografar, de, Plutarco, LyltonStracbiey, Emil Ludny, André Mourais e Lion Feuchtreranger.¹⁶²

Além disto, a própria escolha de Paulo Menten pelo suporte material em formato de caderno para seus diários pessoais também denota por parte do artista enquanto indivíduo uma busca pela continuidade e coerência de seus registros, em contraposição às características de seus conteúdos, pois:

Por mais irregular que seja a prática de escrita, por mais incoerentes ou variáveis que sejam os temas abordados e as opções feitas, quem escolhe esse suporte parece ter adquirido uma espécie de seguro de vida: o caderno vai cicatrizar, encadear e fundir tudo. Esse caderno costurado, colado, brochura ou espiral, no qual às vezes se põe o nome, opera no plano fantasmático o que Paul Ricoeur chama de ‘identidade narrativa’, pois constitui uma promessa mínima de unidade. (LEJEUNE, 2008, p.292)

Assim, no que tange o suporte material destes dois diários, ambos são quase idênticos: são adaptações de duas agendas iguais em dois diários pessoais de conteúdo e objetivos diferentes como já apresentamos. Ambas as agendas possuem um tamanho mediano em largura, altura e espessura, com as folhas já amareladas pelo tempo, com sinais de manuseio e desgaste nas beiradas das capas, apesar do excelente estado de conservação. As agendas foram confeccionadas em formato de brochura com capas-duras de papelão, encapadas e decoradas com um papel de um tom de marrom neutro e sóbrio, com uma fina moldura desenhada em preto na primeira capa, esta com a inscrição “AGENDA” em letras maiúsculas, seguido pelo logotipo da marca de materiais da própria papelaria na época, no qual em uma cena inserida em um triângulo invertido, três índigenas (norte-americanos?) parecem descansar entre fumo e conversas, tendo ao fundo sua aldeia com a inscrição “UMUAPEL” logo a baixo, com duas minúsculas inscrições ilegíveis a cada lado do logotipo. Depois do nome Junior e uma pequena estrela negra, em letras maiores: “Papelaria Umuarama-LTDA. Papéis, Artigos Escolares e para Escritórios. Livros em Branco.”, novamente a estrela negra e em seguida o endereço: “Rua Senador Feijó 63, Telefone 32-8068, Inscrição nº 304.308” enfim, São Paulo. As capas de fundo de ambas as agendas são lisas no mesmo matiz de marrom, com a contracapa de fundo trazendo o logotipo circular preenchido por três livros, uma prensa e um gatinho com a inscrição “Fundada em 1906, Marca Registrada” da Indústria Gráfica Siqueira S.A. na Rua Augusta, nº 235 também de São Paulo. Ambas possuem as contracapas em branco, seguidas de elementos característicos de agendas, como um calendário de 1961 seguido por um calendário de 1962, além de diversas folhas com

¹⁶² Fonte: MENTEN, Paulo. Diário Vol.II. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

informações úteis variadas. As folhas das agendas são pautadas com um dia por folha. Assim, o suporte material da escrita de si também denota diferentes esferas da historicidade de cada época.

Nestes diários pessoais, principalmente no primeiro, surge ante o leitor um Paulo Menten indeciso, por muitas vezes em estado de nervosismo, entre a ansiedade e a depressão, num constante cansaço oriundo de um cotidiano atribulado: “13-02-1965: Gostaria que, deixando nestas páginas diariamente os mais importantes dos acontecimentos do cotidiano, aliviasse-me da angústia e cansaço mental. Isso não acontece. Minha tensão aumenta.”¹⁶³, uma faceta fragilizada do artista que geralmente não aparece nas correspondências dos anos 1960 e muito menos nas autobiografias. Contudo, não podemos nos olvidar que: “Assim também, o diário não constitui o espaço de liberdade absoluta em cujo quadro se manifesta uma personalidade estiolada sob o peso das obrigações sociais.” (PROCHASSON, 1998, p.115). Tanto assim, que nas demais vezes, Paulo Menten se apresentava confiante e destemido, flertando com o termo gênio¹⁶⁴: “O gênio e {sic} maquiavélico. P.M.”¹⁶⁵. Denotando que o artista se utilizava de suas diferentes escritas ordinárias como um instrumento de composição de uma identidade, da criação de uma imagem, pois outra função dos diários é a invenção de um novo sentido de si (CALLIGARIS, 1998, p.43), contudo:

O diário está longe de ser o espelho da feiticeira, ele é, na verdade, um filtro. Seu valor se deve justamente à seletividade e às descontinuidades. Das inúmeras facetas possíveis de um dia, ele só retém uma ou duas, correspondentes ao que é problemático. Deixará implícito o que transcorreu bem e o supérfluo. É por isso que o diário raramente é um auto-retrato e quando é tomando por um, parece às vezes uma caricatura. Digamos antes que o real de um dia é uma massa contínua e mal acabada, e o diário, um escultor que lhe dá forma esvaziando-o de nove décimos de sua matéria, ou um desenhista que com três traços esboça uma silhueta num caderno de croquis. (LEJEUNE, 2008, p.296)

Compreendemos também que esta instrumentalização (consciente ou não) de seus diários pessoais teve por objetivo não somente a criação da imagem de si como um ordinário homem noturno naquele momento, mas que ela também teve por desígnio a imortalidade de Paulo Menten na posteridade, pois:

O diário não é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa sua releitura. Talvez não seja lido de fato, mas poderia sê-lo. É um

¹⁶³ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário Vol.II. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁶⁴ Sobre o termo “Gênio”, é interessante ver também: (ELIAS, 1995).

¹⁶⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário de Crítica. 1964. Acervo do Atelier Paulo Menten.

sinal de radar que enviamos ao futuro e que sentimos misteriosamente voltar para nós. Sem essa presença do futuro, não escreveríamos. O diário não dá acesso à contingência de um fim absurdo, mas à transcendência de uma ou várias releituras futuras. Não o imaginamos terminado, mas vemos antes relido (por nós) ou (por outros). (LEJEUNE, 2008, p.272)

Paulo Menten também nos “deixa escapar” essa possibilidade de releituras futuras, a princípio por ele mesmo, que não se distanciam de seu interesse pelo empreendimento biográfico, de sua intenção autobiográfica:

01-11-1963: Lembro de haver escrito em páginas dêste{sic} diário, há anos atrás, apesar de minha menosprezada assiduidade, verdadeiras planificações para a execução de odisséias{sic} literárias. Se um dia, futuramente, me for possível, terei de reler as páginas deste velho e desprezado amigo, fazer anotações a respeito dos fatos e coisas que foram anotadas erroneamente, não com intenção de grafá-las erradamente, mas, sim, premido por ilusões e entusiasmos que fantasiavam muitas vezes{sic} a minha vida e que esmoreceram e esmorecem. Meditando sèriamente{sic} a respeito da minha obra, mesmo preocupado com a situação dela, após o mês de fevereiro dêste {sic} ano. Logo em seguida a um tombo que me poderia ter subtraído{sic} a existência. Cheguei a conclusão de que era autor de quase duas dezenas de livros incópletos {sic}, confusos, anotados em centenas de pedaços de papel. Lancei-me imediatamente à estruturão de tôda{sic} essa matéria em cadernos intitulados com o título de cada obra, ao mesmo tempo que pretendo me lançar ao trabalho, produzindo, dois livros por ano, nestes próximos 10 anos. É verdade que muitos dêles {sic} serão concluídos com facilidade devido estarem com muitas anotações feitas além de se encontrarem pensados e repensados.¹⁶⁶

Dentre as diversas funções dos diários pessoais destacadas por Lejeune, o autor ainda afirma que: “É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro.” (LEJEUNE, 2008, p.261), desta maneira:

Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. [...] o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum alter ego perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. E também investimento: o valor de informação de um diário aumenta com o tempo. É como um seguro de vida que se alimenta tostão por tostão, dia após dia, com depósitos regulares. (LEJEUNE, 2008, p.262)

Um “seguro de vida” para posteridade, pois: “Ao se guardar um diário haveria uma dupla preocupação: a guarda do papel escrito e a guarda da vida contida no papel. Em outras palavras, guarda-se o diário que contém a vida.” (D’ARAÚJO, 1996, p.189), assim ao guardar não somente seus diários pessoais, mas como também ao compor a totalidade de seu acervo, Paulo Menten tornou-se o arquivista de si mesmo: “Nossa posição de maior coerência, mas

¹⁶⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário Vol.II. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

criterosa, é a de nos submetermos a todos os fatos, a tôdas as idéias {sic}, a todos os sistemas, recolhendo dados, catalogando, arquivando. Temos que nos contentar como sendo arquivistas. Pelo menos por hora.”¹⁶⁷.

1.2.3 Das Correspondências

Ao sol carta é farol.

Mário de Andrade

Somadas às autobiografias e aos diários pessoais do artista, encontrados no acervo do atelier de Paulo Menten, de suas provas de mim, também localizamos suas correspondências, das quais selecionamos somente as datadas dos anos de 1960, entre cartas, telegramas e bilhetes. As correspondências do artista¹⁶⁸, tanto as recebidas, quanto as enviadas, nos interessam enquanto documentação histórica a ser interpretada em nosso trabalho de pesquisa¹⁶⁹ com a finalidade de buscar compreender os movimentos empreendidos por Paulo Menten a fim de alcançar o lugar social do artista.

Assim, compreendemos que suas correspondências trazem em si os vestígios das sociabilidades (ARÊDES, 2015) e das práticas localizadas dentro do campo das artes daquela época, nos possibilitando desta maneira observar e buscar, mapear ao menos em parte sua constituição, além das táticas empregadas pelo artista em seu supracitado movimento, por meio dos escritos a outros artistas, instituições e eventos de arte entre outros. Este material também nos sinaliza a composição da subjetividade da criação da imagem de si mesmo pelo artista, pois: “Trata-se de escrita de si, na primeira pessoa, na qual o indivíduo assume uma posição reflexiva em relação à sua história e ao mundo onde se movimenta. Nos documentos que a expressam, entre eles as cartas, a palavra constitui o meio privilegiado de acesso a atitudes e representações do sujeito.” (MALATIAN, 2013, p.195-196), e elas também nos auxiliam na compreensão de seu cotidiano ordinário, expresso por vezes nas escassas correspondências de/a familiares neste período em específico.

¹⁶⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. Diário de Crítica. 1964. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁶⁸ Sobre a utilização de correspondências de artistas enquanto fonte histórica é interessante ver também: (IONTA, 2004); (IONTA, 2005); (PIAZZA, 2009); (RODRIGUES, 2010); (AQUINO, 2011); (IONTA, 2011); (GAZOLA, 2012); (SILVA, 2012); (ARÊDES, 2013); (DIAS, 2013); (ARAÚJO, 2014); (FANK, 2014); (SILVA, 2014) e (ARÊDES, 2015).

¹⁶⁹ Alguns trabalhos também buscam refletir sobre a escrita epistolar enquanto documentação histórica a partir de contribuições teórico-metodológicas da área da Literatura (LIMA, 2010); (MARTINS, 2011) e (MARTINS, 2012).

Cabe-nos explicitar neste momento que devido ao volume de correspondências com as quais trabalhamos, optamos por não transcrever literalmente todo o seu conteúdo, também optamos por não as comentarmos uma a uma como fizemos anteriormente com as autobiografias do artista. No caso das autobiografias de Paulo Menten, estes procedimentos foram possíveis por conta desses documentos se apresentarem em menor número e extensão. Aqui nos deteremos em discutir em parte algumas questões teórico-metodológicas a respeito da utilização das correspondências como fontes históricas (SANTOS, 2009) e sinalizaremos parcialmente seus conteúdos. Contudo, a discussão mais detalhada dos conteúdos desta documentação será efetuada no segundo capítulo, quando faremos a interpretação da trajetória do artista.

A especificidade da correspondência se constitui em também se caracterizar em uma escrita de si, uma produção do eu, mas que possui por objetivo final a leitura por outrem, pois: “Por definição, a carta é compartilhada. Ela tem vários aspectos: é um objeto (que se troca), um ato (que pode ser publicado)... e há sempre várias pessoas envolvidas.” (LEJEUNE, 2008, p.252), desta maneira, a correspondência se compõe em um vestígio, um documento histórico de âmbito plural, indicador de sociabilidades:

Assim, tal como outras práticas de escrita de si, a correspondência constitui, simultaneamente, o sujeito e seu texto. Mas, diferentemente das demais, a correspondência tem um destinatário específico com quem vai estabelecer relações. Ela implica uma interlocução, uma troca, sendo um jogo interativo entre quem escreve e quem lê – sujeitos que se revezam, ocupando os mesmos papéis através do tempo. (GOMES, 2004, p.19)

Tendo em vista a dimensão coletiva expressa nesta tipologia documental, por se constituir em uma prática de interlocução, Paulo Menten, no que tange as correspondências pesquisadas deste período, em parte subverteu o que se compreende como pacto epistolar, possuidor de um caráter relacional:

Tal constatação é plena de desdobramentos. Um deles é que, se a escrita de si é uma forma de produção de memória que merece ser guardada e lembrada, no caso da correspondência, o encarregado dos procedimentos de manutenção e arquivamento dos documentos é o “outro” a quem se destina a carta e que passa a ser seu proprietário¹⁷⁰. A escrita epistolar é, portanto, uma prática eminentemente relacional e, no caso das cartas pessoais, um espaço de sociabilidade privilegiado para o estreitamento (ou o rompimento) de vínculos entre indivíduos e grupos. Isso ocorre em sentido duplo, tanto porque se confia ao “outro” uma série de informações e sentimentos íntimos, quanto porque cabe a quem lê, e não a quem escreve (o autor/editor), a decisão de preservar o registro. A idéia de pacto epistolar segue essa lógica, pois envolve receber, ler, responder e guardar cartas. (GOMES, 2004, p.19)

¹⁷⁰ A quem pertence uma carta? (LEJEUNE, 2008, p.251-254).

A subversão deste pacto se deu na medida em que o artista preservou em seu arquivo pessoal não somente as correspondências recebidas, mas também parte das correspondências enviadas, lembrando novamente que tal ocorrido foi verificado ao menos no que concerne a documentação pesquisada, esta produzida durante os anos 1960. Paulo Menten o fez por meio da produção de cópias de parte dessas correspondências, as quais geralmente datilografadas, mas que por vezes apresentam rascunhos de mesmo conteúdo em forma manuscrita, algumas com suporte em papel sulfite e outras em papel de seda, com o possível uso de papel carbono na produção das cópias devido à incidência de borrões na cor preta com aspecto de carbono. Sua correspondência deste período foi pesquisada já após sua organização e condicionamento em uma pasta, sem os envelopes e com a disponibilização de digitalizações, assim como ocorreu na pesquisa de suas autobiografias e diários pessoais. Concluímos que este material se constitui em cópias de correspondências enviadas e não em originais não enviados, pois, algumas delas contêm indícios como comprovantes de envio e anotações das datas de postagem. Tornando-se assim o artista, não só o produtor das correspondências, mas também seu proprietário. Mas se há sempre uma razão ou razões para escrevê-las e para guardar as que se recebe, qual seria a razão para guardar as que se escreve? Seria uma tática empregada por Paulo Menten a fim de preservar a imagem de si criada para a posteridade¹⁷¹? Os sinais indicam que sim.

Por outro lado, a conservação de séries inteiras por escritores, políticos, artistas e outros nos faz pensar em um ato de memória consciente e sondar sua possível interferência sobre a espontaneidade dos escritos. [...] O que se pretende sugerir é que as cartas escritas por pessoas com inserção pública destacada são produzidas e conservadas com conhecimento de sua importância enquanto fontes biográficas. Nelas a intenção memorialística consciente se revela na seleção do que deve ser preservado, no descarte daquilo que não deve ser divulgado e no armazenamento do que será intencionalmente conservado para olhares futuros. (MALATIAN, 2013, p.202)

¹⁷¹ Uma das muitas armadilhas, ou feitiços, do acervo do atelier de Paulo Menten e de seus vestígios, dentre eles as correspondências: “As armadilhas que as correspondências estendem aos historiadores são no entanto numerosas. A impressão de pegar desprevenido o autor de uma carta que se destinava unicamente ao seu correspondente, o sentimento de violar uma intimidade, garantia de autenticidade, quando não de verdade, são às vezes bastante enganadores. Existem correspondências que traem uma autoconsciência que não engana ninguém. Existem cartas ou documentos privados cujo autor mal disfarça o desejo, talvez inconsciente, de torná-los, o quanto antes, documentos públicos. A conservação sistemática da correspondência recebida por um intelectual e às vezes mesmo as cópias de algumas de suas próprias cartas [...] sempre me intrigaram. As razões que levam a um tal comportamento me parecem indicar uma consciência da história que vem pôr um limite inegável à autenticidade. Nada corre o risco de ser mais falso do que a “bela carta” ou o arquivo privado “que se basta a si mesmo”, que é “tão revelador”. Há aí algumas armadilhas preparadas.” (PROCHASSON, 1998, p.111-112). Sendo assim, todo cuidado é pouco...

Assim, a subversão do pacto epistolar pelo artista também nos referencia o interesse pelo empreendimento biográfico, a intenção autobiográfica de Menten, como um ato autobiográfico. Pois, como veremos um pouco mais adiante em nossas tabelas, o período no qual ocorreram maior produção e consequente preservação das correspondências enviadas pelo artista condiz com o período no qual buscava ser inserido no campo das artes, a partir principalmente da segunda metade dos anos 1960. Apontando mais uma vez que esta conclusão se dá pelo embasamento na incidência das fontes históricas em seu acervo, havendo a possibilidade de que essa incidência seja distorcida pela ação de descarte de material que não tenha sido documentada, visto a dinâmica do acervo discutida no primeiro subcapítulo.

Como observamos, a correspondência é uma tipologia documental que geralmente se faz abundante em meio aos arquivos pessoais, e não é diferente no que se refere ao acervo do atelier de Paulo Menten, visto que o artista produziu (e como discutimos preservou) correspondências ao longo de toda a sua vida. Além das dificuldades implícitas ao volume de documentos durante o trabalho de lida com as fontes históricas, a correspondência também acarreta certas problemáticas teórico-metodológicas, como a questão da sinceridade: “Cartas, como diários, memórias e outras formas de escrita de si aproximam, sendo discursos que mobilizam a sinceridade como valor de verdade, mas não podem, por isso, ser tratadas como formas naturalizadas e espontâneas.” (GOMES, 2004, p.22), além de que se constitui ao mesmo tempo, em uma documentação histórica fragmentada e dispersa não só em suporte como também em conteúdo, pois ela apresenta:

Um tipo de discurso multifacetado, com temas desordenados, que podem ou não ser retomados e desenvolvidos, deixando às vezes bem claro até onde se diz alguma coisa. [...] Por essa razão, trata-se de um discurso geralmente marcado pelo cuidado no estabelecimento de relações pessoais. Ele pode combinar com grande facilidade o que vem do cotidiano/ordinário com o que vem do maravilhoso/extraordinário. De toda forma, é um espaço referencial para a construção de redes e vínculos que possibilitam a conquista e a manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas. A linguagem, o vocabulário e também as marcas materiais (cor do papel, desenhos, inscrições) que uma carta pode contar sinalizam para a afetividade e a proximidade física da relação que está em jogo. (GOMES, 2004, p.21)

Desta maneira, o trabalho de pesquisa nelas baseado requer o emprego de uma série de questionamentos a serem efetuados¹⁷². Mas para além destas principais questões, o ritmo de

¹⁷² Dentre tais questionamentos a serem efetuados, destaca Angela de Castro Gomes: “Quem escreve/lê as cartas? Em que condições e locais elas foram escritas? Onde foram encontradas e como estão guardadas? Qual ou quais o(s) seu(s) objetivo(s)? Qual o seu ritmo e volume? Quais as suas características como objeto material? Que assuntos/temas envolvem? Como são explorados em termos de vocabulários e linguagem? Essas questões podem

produção das correspondências, tanto de envio quanto de recebimento, condicionado aos múltiplos distanciamentos e proximidades espaço-temporais¹⁷³ verificados em meio a essa prática também interessam ao historiador, pois esta documentação ao ser produzida: “Têm também certo ritmo que é descontínuo e cíclico, podendo se acelerar ou desacelerar de acordo com determinados acontecimentos e momentos da vida dos correspondentes.” (GOMES, 2004, p.20).

Assim, com a finalidade de promover uma visualização mais clara dos ritmos de produção de correspondências pelo artista neste período, tendo em vista a premissa de que: “[...] a correspondência privada é, com frequência, um espaço que acumula temas e informações, sem ordenação, sem finalização, sem hierarquização.” (GOMES, 2004, p.21), inicialmente empregamos a elaboração de uma tabela com as informações básicas a respeito deste material, sistematizando seu volume e posicionamento no chamado pacto epistolar. As datas de baliza das correspondências de Paulo Menten que pesquisamos se estenderam entre os anos de 1961 a 1969 somente, porquanto não encontramos correspondências datadas do ano de 1960. Cabe salientar novamente que o artista constituiu um volumoso guardado de correspondências, com uma datação que se estende por praticamente toda a sua vida. Assim, foi necessário instituir um recorte a princípio temporal, a década de 1960, para que o trabalho com estas fontes históricas pudesse se ajustar ao nosso objeto principal de pesquisa.

Tabela 1 – Tabela de Sistematização das Correspondências de Paulo Menten da Década de 1960 por Volume e Posicionamento no Pacto Epistolar.

ANO	QUANTIDADE	RECEBIDAS	ENVIADAS
1961	01	01	
1962	02	02	
1963	03	01	02
1964	06	06	

se multiplicar, chamando a atenção do analista para as importantes relações estabelecidas entre quem escreve, o que escreve, como escreve e o suporte material usado na escrita.” (GOMES, 2004, p.21).

¹⁷³ Distanciamentos dos quais: “O primeiro a ser notado é o da distância no espaço e no tempo entre as ações de escrever e ler cartas: a distância entre os correspondentes que se encontram nesse lugar, físico e afetivo, constituído pelas cartas. Outro é o distanciamento entre o autor da carta e todos os acontecimentos narrados, principalmente os que tem nele mesmo o principal personagem. Ou seja, no momento da escrita, os acontecimentos/personagens narrados experimentam tempos variados, que podem se situar no passado (“ontem aconteceu...”, “você se lembra quando?”), no presente (“estou escrevendo esta carta...”) ou no futuro, nos projetos anunciados e planejados em conjunto.” (GOMES, 2004, p.20).

1965	16	04	12
1966	18	07	11
1967	27	12	15
1968	17	11	06
1969	16	12	04

Autoria: Priscilla Perrud Silva.

A elaboração deste instrumento de pesquisa também nos permite observar as menores incidências (1961, 1962, 1963 e 1964) e as maiores (1965, 1966, 1967, 1968 e 1969) de correspondências e, por conseguinte, de vestígios das dinâmicas das relações sociais nas quais o artista estava inserido. Permitindo-nos assim, mapear ao menos em parte sua rede de sociabilidades no campo artístico e mesmo fora dele, pois:

Dentre as questões que se pode colocar a esse tipo de documentação está a de mapear, nas correspondências trocadas, as redes de sociabilidade nas quais os indivíduos se inserem e os vínculos existentes entre os correspondentes. O mapeamento é o primeiro passo para a compreensão da inserção social do remetente em posições familiares, profissionais, de amizade etc.. (MALATIAN, 2013, p.203)

Desta maneira, por meio deste mapeamento faz-se possível observar ao menos parcialmente a rede de sociabilidades na qual Paulo Menten estava inserido na época, por meio da indicação de a quem tais correspondências se destinavam, pois:

Nesse sentido, a prática da escrita de cartas, por conta do aspecto relacional que a caracteriza, instala processos autorreferenciais para além das trocas dinâmicas com o outro, o interlocutor a quem elas se destinam. O domínio da imagem de si é fundamental e a prática epistolar exige, antes de tudo, a credibilidade daquele que recebe a correspondência. (MALATIAN, 2013, p.201)

Com isso, ao compor a segunda tabela de identificação apresentada a seguir, podemos inferir a importância destes contatos realizados, pois: “[...] a identificação de seu(s) destinatário(s) - se individual, institucional ou familiar - permitem a compreensão dos mecanismos de sua circulação [...]”. (VENANCIO, 2001, p.32). Assim, podemos interpretar a ação destes contatos em sua inserção e ascensão na carreira artística na época, além do papel destas relações em meio à busca pela consolidação de um lugar próprio no campo das artes e da criação da imagem de si enquanto um artista.

Tabela 2 – Tabela de Identificação de Correspondentes das Correspondências

CORRESPONDENTES DE CORRESPONDÊNCIAS		
ANO	RECEBIDAS	ENVIADAS
1961	Lucinda de Moraes Moura (Editora e Livraria Marajó LTDA).	
1962	Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo); Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo).	
1963	Jácomo Mandatto (Itapira-SP).	Prezada Pintora (Sem Identificação); Jácomo Mandatto (Itapira-SP).
1964	Dearte (Núcleo Artístico Profissional Cultural); Barbara M. Shelby (Adido Cultural-Consulado Geral Americano); Fernando Velloso (Chefe da Divisão de Planejamentos e Promoções Culturais do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Ennio Marques Ferreira (Diretor Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Ennio Marques Ferreira (Diretor Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Pedro Menten (Tio).	
1965	Arnaldo Ferrari (Presidente Salão Paulista de Arte Moderna); Fernando Velloso (Chefe da Divisão de Planejamentos e Promoções Culturais do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Ricardo Tristán Videla (Sub-Gerente Relaciones Públicas da Bienal Americana de Arte-Argentina); Dione Rodrigues Tibiriçá (Assistente de Educação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas da Secretaria de Educação e Cultura de Campinas-SP).	C. Ribeiro (Sociedade dos Amigos de Machado de Assis); Prezada Pintora Laura (Sem Identificação-Rio de Janeiro); Pedro Menten (Tio); Pedro Menten (Tio); Fundação Cultural do Distrito Federal; Prezado Senhor Redator de Arte (Sem Identificação); Fernando Velloso (Chefe da Divisão de Planejamentos e Promoções Culturais do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Prezado Enock (Sem Identificação); Salão Paranaense de Belas Artes (Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Salão Paranaense de Belas Artes (Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Prezado Senhor (Sem Identificação); Salão Municipal de Belas Artes (Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte-MG).
1966	Aos Artistas de São Paulo (Sem Identificação); Lenita Ribas Marinho (PetiteGalerie/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro); Maria Clara (Galeria Vernon-Rio de Janeiro); Lourdes T. Silva de Amorin Cedran (Secretária da Comissão Organizadora Salão de Arte Contemporânea de Campinas); Umberto Vassena (Secretário	Prezado João (Sem Identificação); Lenita Ribas Marinho (PetiteGalerie/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro); Museu de Arte Contemporânea de Campinas (Secretaria de Educação e Cultura de Campinas-SP); Ednan Mariano Leme da Costa (Tribuna Ituana); 1º Bienal de Artes Plásticas da Bahia; Maria Clara (Galeria Vernon-Rio de Janeiro); Ivã

	Geral da Divisão de Informação do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo); Ricardo Tristán Videla (Sub-Gerente Relações Públicas da Bienal Americana de Arte-Argentina); Walter Lewy (Artista-São Paulo).	(Artista-São Paulo); Salão Nacional de Artes Plásticas de Vitória (Museu de Arte Moderna do Espírito Santo); Salão Paranaense de Belas Artes; Salão Paranaense de Belas Artes; Museu de Arte Moderna de Vitória.
1967	Carelli (Artista-São Paulo); Trindade Leal (Artista-Sumaré-SP); Roberto Pontual (Redator da Seção de Artes Plásticas da Editora Delta); Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG); Pavel Kudis (Artista-São Paulo); Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG); Luana Cecília (Sem Identificação-São Paulo); Sergio Levy (Presidente do G.J.A.-Piracicaba-SP); Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG); Manoel H. Hidal (Presidente da Sociedade Beneficente Israelita Brasileira); Radha Abramo (Direção Geral do Centro de Artes Visuais do Folha de São Paulo); Hérmogenes Walter Braido (Prefeito Municipal de São Caetano do Sul-SP).	Odila Mestriner (Artista-Ribeirão Preto-SP); Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG); Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (Fundação Cultural do Distrito Federal); Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG); Morgan (Sem Identificação-Belo Horizonte-MG); Jayme Maurício (Sem Identificação-Rio de Janeiro); Tarcísio (Artista-Rio de Janeiro); Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (Fundação Cultural do Distrito Federal); Banco do Comércio e Indústria de São Paulo S/A (Departamento Pessoal); Salão Piracicabano de Arte Moderna; Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG); Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG); Morgan (Sem Identificação-Belo Horizonte-MG); Conceição Piló (Sem Identificação-Belo Horizonte-MG); Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG).
1968	Carlos Augusto de Oliveira de Albuquerque (Diretor Executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal); José Holy de C. Freire (Departamento de Assuntos Públicos da Divisão de Relações Públicas da Esso Brasileira de Petróleo S/A); Odeto Guersoni (Presidente do Salão Paulista de Arte Moderna); Cyro Monteiro Brisola (Assessor Técnico do Gabinete do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo); Minerva Zeitun Odi e Enock Sacramento (Chefe da Seção de Difusão Cultural e Presidente da Comissão Organizadora do Salão de Arte Contemporânea de Santo André); Odila (Artista-Ribeirão Preto-SP); Roberto Newman (Coordenador Executivo do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo); Alvaro Fontes (Secretário de Turismo, Cultura e Esportes da Prefeitura Municipal de Santos-SP); Renato Soeiro (Presidente CNFA); Izar do Amaral Berlinck (Diretora Presidente do NUGRASP); Odila Mestriner (Artista-Ribeirão Preto-SP).	Renato Soeiro (Escola Nacional de Belas Artes-Rio de Janeiro); Salão Esso (São Paulo); Salão Paranaense de Belas Artes (Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Ennio Marques Ferreira (Diretor Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná); Senhor Redator de Arte de "O Estado de São Paulo" (Sem Identificação); Odila Mestriner (Artista-Ribeirão Preto-SP).
1969	Diná Lopes Coelho (Diretora Geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo); Mário Wilches (Secretário Executivo da Fundação Bienal de São Paulo); Odila Mestriner e Mário Moreira Chaves (Organizadores do	Museu de Arte Moderna de Vitória; Museu de Arte Moderna de Vitória; Banco Bandeirantes de Comércio-PR; Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG).

	Museu de Arte de Ribeirão Preto-SP); Diná Lopes Coelho (Diretora Geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo); Diná Lopes Coelho (Diretora Geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo); Joaquim Bento Alves de Lima Neto (Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo); Roberto Newman (Coordenador-Executor do Museu de Arte Moderna de Vitória); Bernardo (Artista de Atibaia-SP); Produtor do Teatro Sedes “Tese” (Assinatura Ilegível); Aroldo Araujo (Aroldo Araujo Propaganda LTDA); Bernardo (Artista de Atibaia-SP); Sálvio (Galeria Guignard de Belo Horizonte-MG).	
--	--	--

Autoria: Priscilla Perrud Silva.

No que se refere às correspondências de/a família e de/aos amigos fora dos círculos artísticos, observamos uma baixa incidência deste tipo de material dentro do conjunto desta documentação datada de 1960. Mesmo estes poucos exemplares nos interessam, pois:

As cartas expressam dimensões culturais do sujeito, que poderiam ser chamadas de momento biográfico. Cada indivíduo participa de diferentes “esquemas de ação e de pensamento que possuem seus modos de tradução simbólica e constituem sistemas referenciais valorizados”. Família, vizinhança, cidade, local de trabalho são algumas das pertencas culturais interiorizadas ao longo da história de uma vida. (MALATIAN, 2013, p.200)

Desta maneira, as diferentes pertencas socioculturais de Paulo Menten também nos evidenciam os vestígios de sua formação enquanto um homem ordinário e enquanto um artista. Devido à ocorrência de que a maioria das correspondências deste período apresenta-se relacionada ao campo artístico, assim permite-se o mapeamento de sua rede de sociabilidade. Elas também sinalizam os vestígios das práticas usuais dos artistas nesse período, em que a comunicação entre os pares se dava, ao que nos indicam as fontes históricas, por meio de correspondências e de jornais, além da necessidade de constantes viagens e visitas aos pares do meio artístico. Este material também denota certa especificidade por se constituir em correspondências de artistas visuais, pois:

Uma das funções mais conhecidas das trocas epistolares entre artistas é a dimensão da crítica que um realiza em relação à obra do outro. Quando o intercâmbio missivista é intenso, a carta pode tornar-se um “laboratório de criação” – elas testemunham e acompanham os diferentes momentos que antecedem o ato de criar, o estilo adotado, as diferentes inspirações e as possíveis relações com outras obras e outros estilos. (RODRIGUES, 2010, p.09)

No caso das correspondências de Paulo Menten deste período da década de 1960, não verificamos conteúdos que se referissem ao relato de seu processo próprio de criação e de

proposição conceitual de suas obras, algum trecho que discorresse sobre sua poética de criação artística desenvolvida. O que localizamos foi este tipo de diálogo advindo por parte de outros artistas ao encontro de Paulo Menten, principalmente em correspondências de artistas mais jovens, os quais o artista buscava geralmente em parte tutelar e incentivar. Inclusive, esta é uma característica dos vestígios do artista com os quais tivemos contato até o momento, Paulo Menten geralmente não comentava sobre sua poética própria e sobre a elaboração de suas obras no âmbito de sua criação conceitual. Já sobre a dimensionalidade técnica de sua produção, o artista realizou várias referências, possivelmente por se constituir em um educador, um professor de arte no sentido em que buscava a ampla divulgação do conhecimento artístico, estando quase sempre rodeado de alunos em seu atelier.

A correspondência de Paulo Menten neste período se caracteriza mais satisfatoriamente pelo âmbito da escrita de artistas que: “Procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período.” (MORAES, apud SILVA, 2012, p.02). Assim, ao longo de suas correspondências, surgem diferentes aspectos do cotidiano sociocultural de um artista naquela época em São Paulo, ao se desvelarem as dificuldades em se conciliar a vida pessoal e familiar com os ritmos requeridos de produção de obras e com a agenda de trabalho no campo das artes que se concentrava para Paulo Menten, não somente no círculo paulistano como a princípio inferíamos, mas também entre o de outras cidades como Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Como outros artistas de sua época, buscou a internacionalização de seu nome e de sua obra principalmente via contatos e correspondências, enquanto outros artistas viajavam diretamente ao exterior.

Deparamo-nos com as dificuldades impostas às relações profissionais de Menten desde quando o artista ainda não vivia da própria arte, momento mediado por seu pedido de demissão, e posteriormente quando a arte se torna seu único sustento. A questão financeira que se identifica sobre a vida do artista, também se faz presente, nos vestígios da diversidade de questões bancárias relacionadas à abertura e fechamentos de contas, pedidos de depósito de premiações em eventos de arte e as reclamações de quando estes não são efetuados. A conquista ou a falta de patrocínio por parte das esferas pública e privada. Negociação de valores e venda de obras por galerias, leilões (beneficentes ou não) e terceiros, a relação tensa com os marchands e a flutuação dos preços das obras em diferentes mercados e períodos, condicionada em parte pelo “peso do nome do artista”. Tensões e as táticas empregadas na busca de “contorná-las”, também se mostram nas relações com outros artistas e com órgãos públicos e privados quanto ao estabelecimento de inscrições, regras e regulamentos de

eventos como exposições de arte e as problemáticas com convocações para júris de eventos, principalmente quando estes ofereciam premiações e envolviam questões políticas dentro do próprio campo e fora dele. Falando-se em política, não somente nas correspondências do artista, mas a respeito de seus outros escritos sobre si, se percebe um relativo silenciamento no que se refere à conjuntura sociopolítica pela a qual o país perpassava naquele momento, nos primeiros anos do Regime Militar (1964-1985). Suas correspondências se distanciam destas questões, mesmo após o AI-5 em 1968, que implicou um impacto direto sobre a atuação dos setores artístico-culturais, denotando que o artista tomou uma posição de não envolvimento, como um espectador diante de tal conjuntura.

Voltando ao que tange ainda os eventos, notam-se problemas com questões de organização e a preocupação com a falta de cuidado no transporte (que se dava por via aérea e rodoviária) de obras e com seu armazenamento, ao sinalizar-se incidências de retenções indevidas e a não devolução de obras enviadas a instituições de âmbitos diversos para compor exposições e outros eventos, demonstrando que estas se constituíam em uma grande preocupação para os artistas na época, que corriam o risco de se verem sem suas produções enviadas, sujeitas a avarias, perdas, desvios ou até mesmo a doações não autorizadas a instituições e a terceiros. Assim, em suas correspondências há várias solicitações para que Menten e/ou seus amigos também artistas buscassem as obras uns dos outros pessoalmente quando ocorriam atrasos nos prazos de devoluções destes materiais e de outros como catálogos. Assim, não teria que se produzir material extra em uma agenda exaustiva de eventos que a todo o momento requeriam certa quantidade de obras de diferentes técnicas, e ainda poderia se lucrar com o material que não seria mais exposto ao este ser posto a venda.

Nota-se igualmente a importância da confecção e da distribuição dos *curriculum vitae* dos artistas e dos catálogos dos eventos em que se participava como comprovação de suas produções em uma época sem internet, onde se deveria reunir todas as informações possíveis para que se traçasse e divulgasse o perfil do artista por meio de correspondências e de publicações em diferentes veículos, assim como verificamos em relação as autobiografias de Paulo Menten. As redes de comunicação entre os artistas se davam entre correspondências trocadas e por meio das publicações em jornais, que também eram utilizados como veículos de divulgação dos eventos e de acontecimentos do meio artístico, nos quais também se publicavam convites e chamadas para participação em eventos e até mesmo as fichas de inscrição dos mesmos eram divulgadas via jornais. Os artistas inclusive trocavam por meio das correspondências recortes de jornais entre si, por exemplo, no episódio de algum evento

do qual um artista tenha participado em outra cidade, mas que não foi noticiado na imprensa local da cidade de sua residência, o artista pedia a algum artista da primeira cidade que lhe enviasse os recortes de jornais que noticiavam o evento, com fins de confecção de catálogos, currículos ou mesmo de autobiografias e escritos memorialísticos. Recados em regime de urgência, que poderiam ser pedidos para prorrogação de prazos de inscrição e envios de obras para eventos, notificação de recebimentos de premiações, pedidos e convites para participações em eventos em regime de urgência, eram enviados por telegramas e outros serviços de postagem rápida da época, ou mesmo por meio do deslocamento dos próprios artistas entre diferentes cidades, ocasionando muitos desencontros.

Observa-se naquele período o esforço destas redes de sociabilidades na implantação e consolidação de museus, instituições e de coleções de arte também em cidades menores, longe dos grandes centros culturais. Movimento este empreendido principalmente pelos artistas mais jovens, que desejavam mais oportunidades de atuação no campo das artes. Desse modo incidem principalmente pedidos de doações de obras para a composição de acervos de arte públicos ou mesmo privados, além da doação de obras para leilões beneficentes. As correspondências de Paulo Menten também trazem em si a dinâmica da elaboração de cursos para ensino de arte, a sociabilidade da exposição a céu aberto, em plena Praça da República em São Paulo, algo ainda novo para a época, a dinâmica das negociações de venda de arte no período. Assim, suas correspondências evidenciam as táticas empregadas em meio ao movimento dinâmico das sociabilidades do meio artístico da época, desta maneira, compreendemos que: “A correspondência pessoal de um indivíduo é, portanto um espaço definidor e definido pela sua sociabilidade.” (VENANCIO, 2001, p.32).

1.2.4 Dos Jornais

Esse negócio de aparecer no jornal é psicológico e funciona “tremendamente”.

Paulo Menten

11 de fevereiro de 1966

E por fim, a última tipologia de documentação histórica utilizada neste trabalho de interpretação a ser discutida a partir deste momento é a fonte impressa, dentre os periódicos, principalmente o jornal. Apesar de não se caracterizar como uma escrita de si, Paulo Menten também se utilizou da imprensa como porta-voz de seu personagem criado em inúmeras ocasiões, como já discutimos nos subcapítulos anteriores. Aquele quem deu entrevistas e

escreveu aos jornais e por eles foi divulgado indiretamente não foi o homem ou o artista, mas sim Paulo Menten, o artista. Ou seja, sua criação. Interpretamos que essa utilização tática também da imprensa foi possível devido:

A imprensa constitui um instrumento de manipulação de interesses e intervenção na vida social. Partindo desse pressuposto, o historiador procura estudá-lo como agente da história e captar o movimento vivo de idéias e personagens que circulam pelas páginas dos jornais. A categoria abstrata da imprensa se desmistifica quando se faz emergir a figura de seus produtores como sujeitos dotados de consciência determinada na prática social. A análise desse documento exige que o historiador estabeleça um diálogo com as múltiplas personagens que atuam na imprensa de uma época. (CAPELATO, 1988, p.21).

Assim, a imprensa foi empregada por Paulo Menten como instrumento de lapidação e de projeção de si mesmo, além de um veículo de enunciação para seu personagem em busca de consolidar seu lugar próprio no campo nas artes, fosse ele o social e/ou simbólico, lugar a salvo do esquecimento, a imortalidade para sua persona. Expomos, entretanto, o que também se faz necessário dizer: que nossa interpretação tem por base o procedimento de cruzamento de documentos históricos oriundos de diferentes tipologias, o que possivelmente já tenha sido observado pelo nosso leitor.

Desta maneira se entrecruzam autobiografias, diários, correspondências, artigos de jornal, fotografias dentre outras tipologias documentais no decurso da pesquisa. Há quem assinale que esse procedimento se faz como uma tentativa de micro-história¹⁷⁴. Ora, este particularmente não é nosso objetivo, mas, em parte, um diálogo pode ser possível, visto que: “As pesquisas em Micro-História têm levado precisamente à percepção das estratégias que os indivíduos desenvolvem nos sistemas que os comprimem à compreensão das suas negociações, da sua inventividade realizada através da vida cotidiana e das práticas sociais.” (BARROS, apud JOVIANO, 2008, p.03), o que de certa maneira comporta nosso objetivo principal neste escrito.

Voltemos à questão da pesquisa histórica por meio da imprensa, caracterizada pelo uso dos periódicos, neste caso os jornais, como fonte histórica (LUCA, 2014). Pontuamos que é provável que Paulo Menten não tenha se utilizado somente dos jornais como meio de propagação de sua imagem criada ou que tenha sido evidenciado indiretamente somente por eles em matérias sobre eventos de arte, críticas de arte, polêmicas, sociabilidades entre outras possibilidades de acontecimentos que pudessem ser noticiados na época. Ainda nos resta

¹⁷⁴ Sobre a Micro-História é interessante ver também: (GINZBURG, 1989); (GINZBURG, 2006); (GINZBURG, 2007); (LIMA, 2012) e (ROJAS, 2012).

descobrir, em quais outros tipos de periódicos o artista foi destacado, se o foi, como talvez revistas especializadas no meio artístico ou não, boletins e catálogos periódicos de fundações, museus, galerias e coleções de arte ou mesmo de casas de marchands e de leilões. Em suma, outros âmbitos da imprensa de/sobre arte naquele período. Pois, compreendemos que por meio dos periódicos: “[...] é possível identificar e compreender processos no interior das sociedades que dificilmente são encontrados de forma tão detalhada em outros tipos de fontes.” (LEITE, 2015, p.09). Se caracterizando assim a imprensa como uma fonte histórica pertinente ao estudo da historicidade do campo das artes e de suas dinâmicas socioculturais, pois que: “A Imprensa é linguagem constitutiva do social, detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal, desvendando, a cada momento, as relações imprensa/sociedade, e os movimentos de constituição e instituição do social que esta relação propõe.” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p.260).

Tendo em vista a especificidade do trabalho o qual se utiliza dessa tipologia de documentação, de acordo com Maria Helena Capelato:

Os historiadores brasileiros assumiam duas posturas distintas com relação ao documento-jornal: o desprezo por considerá-lo fonte suspeita, ou o enaltecimento por encará-lo como repositório da verdade. [...] O jornal não é um transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos e tampouco uma fonte desprezível porque permeada pela subjetividade. (CAPELATO, 1988, p. 21)
175

Nesse mesma linha argumentativa compreendemos que:

Estas considerações implicam em dizer, que um jornal não corresponde e não divulga toda a realidade do meio ao qual se insere, pois ele seleciona, se posiciona, omite, inverte, reverte, manipula, destaca e oculta os fatos e posições conforme seus interesses, muitas vezes, se expressando como portavoz de toda uma sociedade, quando na realidade está veiculando os anseios de um grupo minoritário. Fatores estes, que não anulam ou reduzem a importância dos periódicos como fontes para o conhecimento das sociedades do passado, mas que expõem seus limites e problemas [...]. (LEITE, 2015, p.13)

A partir de tais argumentos empregamos o uso do cruzamento de outras fontes históricas em nossa pesquisa a fim de complementar e de serem complementadas pelos

¹⁷⁵ Ainda conforme Tânia Regina de Luca: “Nos dois casos, já não se questionava o uso dos jornais por sua falta de objetividade – atributo que de fato, nenhum vestígio do passado pode ostentar -, antes se pretendia alertar para o uso instrumental e ingênuo que tomava os periódicos como meros receptáculos de informações a serem selecionadas, extraídas e utilizadas ao bel prazer do pesquisador. Daí o amplo rol de prescrições que convidavam a prudência e faziam que alguns só se dispusessem a correr tantos riscos quando premiados pela falta absoluta de fontes. Outros, por seu turno, encaravam as recomendações com grande ceticismo, uma vez que tomavam a imprensa como instância subordinada às classes dominantes, mera caixa de ressonância de valores, interesses e discursos ideológicos. Assim, ainda que por motivos muito diferentes, tais leituras contribuíam para alimentar o desprezo que os profissionais da área seguiam conferindo a imprensa.” (LUCA, 2014, p.116-117).

vestígios contidos nas fontes impressas sobre o movimento de criação de um ordinário homem noturno.

2º CAPÍTULO

A CRIAÇÃO DE UM ORDINÁRIO HOMEM

NOTURNO

O que me impressiona é o fato de que em nossa sociedade, arte se tornou algo ligado somente a objetos e não a indivíduos. Que arte seja algo somente para experts ou artistas. Mas por que não pode a vida de alguém se tornar uma obra de arte?

Michel Foucault

Ditos e Escritos

2.1 A Criação ao Longo de Minha Busca pelo Lugar Social do Artista: Minha Trajetória e Destino de Trabalho

A arte é uma expressão concreta e sensível da existência.

Paulo Menten
08 de fevereiro de 1965

Se a História da Arte¹⁷⁶ se ocupa dos objetos artísticos (COLI, 1995; BOURDIEU, 2010, p.281-298) e a partir do século XX, de suas problemáticas entre o ser ou não ser:

Porém, não escapa ao observador que também o mundo das artes plásticas perdeu campo definido, que separava o objeto artístico do não-artístico. Assim, se até o século XIX o objeto de arte era bastante definido, a partir das vanguardas do século XX ampliou-se não apenas o debate tradicional sobre o que era Belo ou não, mas sobre o que vinha a ser uma obra de arte. Obras como a do dadaísta francês Marcel Duchamp (1187-1968)¹⁷⁷, utilizando um secador de garrafas comprado num mercado, ou acrescentando bigodes a uma imagem da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, chocaram o público, exigindo uma redefinição do que vinha a ser a criação do artista. (KARNAL, TASTSCH, 2013, p.16)

Então não podemos nos abster da procura pela compreensão do que vem a ser a criação artística de Paulo Menten por sua especificidade de ser um artista, mesmo que sob uma perspectiva histórico-sociocultural. Mas, ao nos depararmos com a intrincada trajetória e profusa produção artística de Paulo Menten, uma questão fundamental nos vêm à mente: e se a maior “obra” ou “criação” de Paulo Menten tenha sido sua própria imagem enquanto artista (FREITAS; ARSLAN, 2012)? Pois buscamos: “[...] levar em linha de conta o efeito que pode produzir neles e na imagem que têm de si próprios e da sua produção e, deste modo, sobre sua própria produção, a imagem que têm deles e da sua produção os outros agentes envolvidos no campo [...]” (BOURDIEU, 2010, p.290), tendo em vista que: “Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem.” (BOURDIEU, 2013, p.108). Assim, compreendemos que a partir da criação da imagem de si como um ordinário homem noturno durante sua busca pelo lugar

¹⁷⁶ Sobre a História da Arte é interessante ver também: (GINZBURG, 1989); (BANN, 1994); (BARRAL I ALTET, 1994); (CAMELLA, 1998); (GOMBRICH, 1998); (MOREIRA, 2005) e (FERREIRA, 2013).

¹⁷⁷ Sobre o assunto é interessante ver também: (BARROS, 2008); (BOURDIEU, 2010, p.281-298) e (BOURDIEU, 2013, p.269-294).

social do artista¹⁷⁸ os anos de 1960 em São Paulo, o artista fundamentou sua carreira, obra e pretensa imortalidade sob os componentes desta mesma autorrepresentação, pois: “A verdade do sujeito mudou de forma. Portanto, sua vida e seu ato autobiográfico tendem a constituí-lo com uma imagem que vive no e pelo olhar dos outros.” (CALLAGARIS, 1998, p.55). Viva criação que definiria enfim seu destino, pois:

O verdadeiro destino de um grande artista é um destino de trabalho. Em sua vida chega a hora em que o trabalho domina e conduz sua destinação. As infelicidades e as dúvidas podem atormentá-lo por muito tempo. O artista pode vergar sobre os golpes da sorte. Pode perder anos numa preparação obscura. Mas a vontade da obra não se extingue desde que ela encontrou uma vez seu verdadeiro foco. Começa então o destino do trabalho. O trabalho ardente e criador atravessa a vida do artista e confere a essa vida virtudes de linha reta. Tudo vai em direção à meta numa obra que cresce. Cada dia, esse estranho tecido de paciência e entusiasmo torna-se mais ajustado na vida de trabalho que faz de um artista um mestre. (BACHELARD, 1986, p.31)

A compreensão deste anseio, deste desejo¹⁷⁹ de Paulo Menten pelo destino de trabalho do artista nos possibilita a elaboração de uma interpretação sobre as suas escolhas socioculturais que influenciaram não somente sua busca em se tornar um artista, mas inclusive seu processo de criação, sua produção e a definição de sua linguagem plástica, a fim de contemplarmos os devaneios¹⁸⁰ deste homem ordinário que foi Paulo Menten e nos depararmos com sua faceta noturna:

Aceito as suas palavras críticas plenamente ao se referir à pintura, à arte, como formas que se harmonizam e participam ao observador um estado de estesia, uma espécie de plenitude que nos dá assim como uma completação{sic} de ser. Mas há ainda, intimamente, uma necessidade de procurar, de buscar a nossa maneira{sic} de expressar, melhor, de condensar essas formas, que nos angustia e nos põe endoidecidos ante o temor de não chegar a sermos nós mesmos nessa condensação. Daí minha fuga a encontrar resoluções obtidas

¹⁷⁸ Sobre a Posição Social do Artista é interessante ver também: (OSBORNE, 1978).

¹⁷⁹ Mas afinal por que buscar compreender seu desejo? Temos em vista que: “Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos. E nem sempre cabe a pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros para o meio social. Quase todos tem desejos claros, passíveis de ser satisfeitos; quase todos tem alguns desejos mais profundos impossíveis de ser satisfeitos, pelo menos no presente estágio de conhecimento.” (ELIAS, 1995, p.13).

¹⁸⁰ “O devaneio é o produto do cogito de um sonhador e tem como ponto de partida alguma coisa do presente ou do passado. Nasce na solidão, na paz, na tranquilidade de uma alma feliz e sonhadora. Nesse repouso de suprema felicidade e bem-estar, o ser devaneante transpõe todos os limites ocasionados pela estática percepção. As barreiras impostas pelo tempo linear são superadas. As reminiscências de um longínquo passado retornam ao presente, alojando-se, abrigando-se na alma do sonhador.” (FERREIRA, 2013a, p.57). Sobre o conceito de Devaneio em Gaston Bachelard é interessante ver também: (BACHELARD, 2009).

facilmente através de formulações tiradas dos trabalhos e pesquisas{sic} alheias. E isso acontece com a maior parte dos nossos artistas. Para mim a colimação de um artista é conseguida no instante que êle{sic} se sente exaurido das suas potências de procurar e pesquisar. O que não acontecerá ao verdadeiro artista, até o dia em que seus lábios, suas mãos, as curiosas pedras dos seus olhos, forem paralisados com a igualadora chegada do silêncio absoluto...¹⁸¹

A fim de nos guiar no curso da noite escura, buscamos o diálogo com o filósofo francês Gaston Bachelard¹⁸²(1986) por meio de sua filosofia do homem noturno, referente à criação¹⁸³e à imaginação¹⁸⁴ poética.Filosofia enunciada a princípio por meio da fenomenologia¹⁸⁵ da imaginação¹⁸⁶, no entendimento de uma imaginação criadora, a imaginação material¹⁸⁷ inspirada pela ontologia das imagens¹⁸⁸ e permeada de vontade¹⁸⁹, composta durante os instantes poéticos¹⁹⁰ dos devaneios ambientados na solidão¹⁹¹ daquele que assim é feliz. Neste caso, o artista Paulo Menten.

¹⁸¹ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 08 de dezembro de 1963, São Paulo [para] PINTORA, Prezada. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

¹⁸² DeGaston Bachelard é interessante ver também: (BACHELARD, 1989). E sobre Gaston Bachelard é interessante ver também: (CARVALHO, 2007); (PESSÔA, 2008); (BRIGIDA, 2009); (VOIGT, 2009); (CARVALHO, 2013) e (SILVA, 2013).

¹⁸³ “A criação poética é a ação e reação metamorfoseante da projeção da imaginação material e dos complexos profundos ou menos profundos, imanentes e inerentes a cada autor. A força determinante que atua na formação e na criação de imagens vem da imaginação material.” (FERREIRA, 2013a, p.52).

¹⁸⁴ “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade [...]” (BACHELARD apud FERREIRA, 2013a, p.100).

¹⁸⁵ Sobre a Fenomenologia é interessante ver também: (SOKOLOWSKI, 2012).

¹⁸⁶ “Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser homem tomado na sua atualidade.” (BACHELARD, 1978, p.184).

¹⁸⁷ “Já a imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem-demiurgo, artesão, manipulador, criador, fenomenotécnico, obreiro – tanto na ciência quanto na arte.” (BACHELARD, 1986, p.xv).

¹⁸⁸ “Sob o ponto de vista filosófico, a ontologia é o estudo do ser enquanto ser. Na fenomenologia do imaginário bachelardiano, a ontologia consiste em se apreender o ser da imagem como produção criadora do poeta. A ontologia poética com relação à imagem está voltada à “consciência poética”, excluindo-se a “consciência de racionalidade”, que seria um elo de ligação entre as imagens poéticas na composição de um poema. Ao considerar-se apenas a imagem, “acentua-se a sua virtude de origem”, apreendendo o seu ser ontológico, independente de qualquer determinação. O surgimento de uma imagem depende da consciência de maravilhamento diante de um mundo imaginário.” (FERREIRA, 2013a, p.142).

¹⁸⁹ “A vontade é uma força, um poder que tudo comanda, desenvolvendo-se de acordo com o objeto ou o mundo circundante. A vontade é apreendida como força de devir quando a palavra ainda não foi enunciada. Nessa “ontogênese poética” unem-se a vontade e a imaginação. A vontade panalista está vinculada à imaginação.” (FERREIRA, 2013a, p.201).

¹⁹⁰ “O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emocio-na, prova – convida, consola –, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arrebuo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético [...] No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém, é mais, pois é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar ou desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.” (FERREIRA, 2013a, p.195).

Figura 5 – Paulo Menten durante o Processo de Impressão de uma Xilogravura da Série "O Rapto da Mulher-Dama" em seu Atelier no Prédio da Fundação Bienal de São Paulo. Autor desconhecido, Início da Década de 1970.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

Apesar de que neste escrito, não nos detemos na discussão das obras de Paulo Menten, interessamo-nos principalmente pela noção de imaginação material que em conformidade com as proposições conceituais de Bachelard, vai contra certas correntes de pensamento da filosofia ocidental que estabelecem a imaginação enquanto instância estritamente visual, sob um vício de ocularidade (BACHELARD, 1986, p.xiii). Assim, o conceito de imaginação material orienta nossa interpretação de seu processo de criação artístico, incluindo suas técnicas artísticas¹⁹²desenvolvidas, pois Paulo Menten se tornou principalmente um gravador (Figura 5), uma vez que: “A gravura, mais que qualquer outro poema, remete-nos ao processo de criação.” (BACHELARD, 1986, p.53), além de ter sido pintor, escultor, desenhista, crítico de arte, escritor e poeta. E dentre as diferentes técnicas da

¹⁹¹ “O ser humano, que vai ao fundo das coisas, aproximando-se da natureza no silêncio e na solidão, recebendo da paisagem circundante os seus eflúvios benfazejos, jamais estará só, pois lhe será dada a felicidade de sonhar. Nesse espaço, onde reina a plenitude e a tranqüilidade, o poeta cria a todo instante mundos que, por um instante, são só seus. Sua obra é uma realização, é um bem que sempre o acompanha. O poeta nunca está só.” (FERREIRA, 2013a, p.183).

¹⁹² Sobre a Técnica é interessante ver também: (MUMFORD, 1986); (DUARTE, 2004) e (BENJAMIN, 2013).

gravura, principalmente da xilogravura e da gravura em metal, Paulo Menten buscava dominar a técnica da madeira negra, melaço com água e açúcar, água-forte, água-tinta, buril, ponta seca, dentre outras¹⁹³, totalizando cerca de 8000 obras ou mais, nas mais diferentes séries¹⁹⁴.

Figura 6 – As mãos de Paulo Menten durante o Processo de Entalhamento de uma Matriz Xilográfica em seu Atelier no Prédio da Fundação Bienal de São Paulo. Autor Desconhecido, Início da Década de 1970.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

Compreendemos assim que, a vertente artística da gravura dispõe, portanto, de técnicas que aludem diretamente ao embate de forças da imaginação material e da vontade criadora, a dinamologia¹⁹⁵, que comandam as mãos (Figura 6) (BARRAU, 1989):

Um escritor romântico, pintor nas horas vagas, acreditava fazer voto de realismo ao proclamar: "Para mim, o mundo exterior existe." O gravador se compromete mais: para ele, a matéria existe. E a matéria existe imediatamente sob sua mão obrante. Ela é pedra, ardósia, madeira, cobre, zinco. . . O próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário. (BACHELARD, 1986, p.52)¹⁹⁶

“Toda a mão é consciência de ação.” (BACHELARD, 1986, p.53), ação de resistência provocada pelo mundo, discutida por Gaston Bachelard em relação ao campo de trabalho da

¹⁹³ Fonte: BRIGUET, Paulo. O Homem que Gravava. *Jornal de Londrina*, Caderno Cultura, 31 de março de 2005, p.12. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta “Paulo Menten”.

¹⁹⁴ Fonte: FRANÇA, Francelino. A Reciclagem nas Gravuras. *Jornal Folha de Londrina*, Caderno Folha 2, 11 de outubro de 2002. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta “Paulo Menten”.

¹⁹⁵ “[...] é o jogo de forças, embate entre forças humanas e forças naturais.” (BACHELARD, 1986, p.xx).

¹⁹⁶ Interessante observar que Paulo Menten era inclusive conhecido como o “O Operário da Gravura”. Fonte: BRIGUET, Paulo. O Universo de Paulo Menten. *Jornal de Londrina*, 30 de agosto de 2009. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta “Paulo Menten”.

técnica de produção artística, condicionante e condicionada ao processo de criação artística desperta pela imaginação material, pois: “Já a imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem [...]” (BACHELARD, 1986, p.xv). Assim sendo, os escritos teórico-filosóficos acerca do homem noturno e desua criação na vertente da gravura em Gaston Bachelard nos guiam na compreensão da faceta noturna de Paulo Menten e das demais subjetividades intrínsecas ao seu movimento de tessitura de seu destino de trabalho como artista visual.

Assim, sendo este, um dos primeiros trabalhos cujo enfoque tem esse artista em particular, fez-se imprescindível que se abrisse o caminho da compreensão do artista e de sua obra, escavando sua pedra fundamental: a criação da imagem de si. Portanto, tendo em mente a discussão do capítulo anterior sobre a trajetória e a ação de instrumentalização do acervo do atelier de Paulo Menten e dos diversos vestígios que compõe a tipologia da ordinária escrita de si como suporte das provas de mim, a partir deste momento, nossa proposição para este segundo capítulo é a de apresentar e problematizar sua trajetória¹⁹⁷ durante os anos de 1960, mediante a interpretação das citadas escritas de si, entrecruzando assim suas informações com as de outras tipologias documentais como as matérias de jornal, para que nos seja possível buscar, esmiuçar e desconstruir sua criação, ao “tirar o verniz” de sua imagem como um ordinário homem noturno, pois compreendemos que:

Ao ter acesso a esses fragmentos, o historiador espia por uma fresta a vida privada palpitante, dispersa em migalhas de conversas a serem decodificadas em sua dimensão histórica, nas condições socioeconômicas e na cultura de uma época, na qual público e privado se entrelaçam, constituindo a singularidade do indivíduo numa dimensão coletiva. Processo identitário que se define e redefine constantemente e elimina qualquer suposição de coerência e continuidade de atitudes, sentimentos ou opiniões. (MALATIAN, 2013, p.200)

Cabe a nós também esclarecer ao leitor de que nosso objetivo nesta dissertação como um todo não é o de lhe escrever uma biografia¹⁹⁸, mas sim o de problematizar e discutir

¹⁹⁷ Sobre a Trajetória é interessante ver também: (AZEVEDO; MARTINS, 2014).

¹⁹⁸ Apesar de que buscamos traçar a trajetória do artista, nos moldes apontados por Alexandre de Sá Avelar para: “A biografia reivindicada pelos micro-historiadores resgata a singularidade, na teia construtiva de uma nova história social, após um longo predomínio dos recursos estatísticos e das permanências e continuidades da história quantitativa e serial. É distinta das abordagens dos grandes personagens e recusa sua forma tradicional e linear. Conserva, contudo, em comunhão com a perspectiva dos Annales, a pretensão de desvendar os esquemas de organização social, suas hierarquias, práticas e valores, sem descuidar da porção de liberdade que os sujeitos possuem para agir dentro dos sistemas normativos. A partir de personagens comuns e de homens pouco conhecidos, essa biografia interroga a racionalidade dos atores, as relações entre grupo e indivíduo, lançando luzes sobre os vínculos entre experiência comum e autonomia individual.” (AVELAR, 2011, p.143-144). Sobre a Biografia é interessante ver também: (ESPINDOLA, 2012); (SCHMIDT, 2012) e (BORGES, 2014).

aspectos específicos de sua construção de si visando um trabalho de interpretação desta. Nessa empreitada optamos por não nos ater à sua infância e adolescência e também preferimos, por ora, não abordar certos aspectos de algumas questões pessoais e familiares, pois: “Sem dúvida, é sobretudo na vida social, no intercambio das paixões, que o homem se choca com as contradições de seu destino.” (BACHELARD, 1986, p.56). Em conformidade com o autor citado, neste escrito, nos deteremos acerca do movimento de busca pelo lugar social do artista empreendido por Menten. O recorte temporal foi delimitado pelo final da década de 1960 e início da década de 1970, com sua saída do prédio da Fundação Bienal de São Paulo e consequente deslocamento para a cidade de São Caetano do Sul-SP, encerrando desta maneira uma primeira fase em sua trajetória enquanto artista, que veio a fundamentar toda sua carreira e produção. Alertado o leitor, passemos ao texto.

Como já apresentamos Paulo Menten no primeiro capítulo lembramos que o artista: “É neto, por parte de pai, de alemães do Reno e, por parte de mãe {sic}, é de ascendência portuguesa.”¹⁹⁹, contudo, pouco se sabe sobre as origens, por assim dizer, da família Menten e de seu movimento de migração para São Paulo. A história da família inclusive foi alvo de interesse do próprio artista, sinalizado em uma carta enviada a seu Tio Pedro Menten em 1965, na qual o artista explica ao tio que:

Quero conversar muito com o senhor a respeito da nossa família, pois gostaria de escrever um trabalho histórico desde a chegada de nossos ancestrais ao Brasil. Não tenho quase nenhum documento. Conversando com Afonso Schmidt, famoso escritor paulista recentemente falecido, êle {sic} que conhecia tôda {sic} a história dos alemães de São Paulo (era descendente de alemães), sabia muito pouco dos Menten, disse-me que eu, como intelectual da família, tinha obrigação de escrever a sua história, pois, pouco sabia dela, seria se estudada um elemento necessário ao estudo da contribuição da colonização alemã na formação e edificação da cidade de São Paulo. Gostaria de ter em meu poder cartas, documentos os mais diversos, fotografias, descrições das propriedades da família no Carandirú {sic}, pois eu nem soube explicar ao Afonso Schmidt onde começava e acabava as terras que os primeiros Menten adquiriram e se fazia divisas com as de Guilherme Cotching. Mas tudo isso fica para conversar quando eu for aí, ou se o senhor quiser me contar alguma coisa por carta, eu ficaria desde já agradecido.²⁰⁰

Durante o curso desta pesquisa, não localizamos nenhuma carta em resposta a esta por parte do tio do artista. Contudo, em meio ao acervo do atelier de Paulo Menten, se encontram diversos álbuns e fotografias avulsas de familiares, alguns destes documentos remetendo

¹⁹⁹ Fonte: MENTEN, Paulo. Dados Biográficos de Paulo Menten. Fevereiro de 1963. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.

²⁰⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 01 de julho de 1965, São Paulo [para] MENTEN, Pedro, Jundiaí. 2 fls. Acervo do Atelier Paulo Menten.

provavelmente ao início do século XX e talvez até final do século XIX. No decorrer do trabalho de levantamento documental junto aos acervos digitalizados dos jornais “O Estado de São Paulo” e “Folha de São Paulo” encontramos também algumas esparsas referências a uma Indústria Menten de Cartonagem e a uma Rua Miguel Menten em São Paulo ²⁰¹.

Paulo Menten iniciou seu emprego como bancário aos 21 anos, em 01 de setembro de 1948, no Banco do Comércio e Indústria de São Paulo S.A., o Banco COMIND²⁰², também conhecido na época por INDUSCOMIO, pois, como já mencionamos o artista a princípio “precisava se manter”. Neste emprego, Paulo Menten atuou como secretário do subgerente encarregado das filiais do banco, Fernando Costa e Silva²⁰³. E inclusive, o artista procurou frisar, em uma busca pela consistência da narrativa de sua trajetória, que foi por meio desta atividade profissional que conheceu a cidade de Londrina ainda em 1948, ao ser encarregado da análise dos financiamentos das lavouras de café para fazendeiros locais da região norte do Paraná²⁰⁴. Foi nesta época também em que se tornou um elemento ativo do então Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Bancários de São Paulo, em 26 de janeiro de 1949²⁰⁵, trabalhando como bibliotecário e integrando a diretoria e o conselho²⁰⁶. Participou, inclusive, em 1951 na greve da categoria que durou 70 dias²⁰⁷, a qual instituiu o Dia do Bancário na data de 18 de agosto, envolvido assim nas lutas trabalhistas de então (JUNCKERS, 2008).

Entre os anos de 1940 e 1950, Paulo Menten vivenciou o momento de efervescência artístico-cultural pela qual transcorria São Paulo nessa época²⁰⁸, experiência esta que em nosso entendimento foi de fundamental importância para que este conhecesse e escolhesse atuar no campo das artes, pois:

Como sabemos, o final dos 40 é um marco decisivo de transformações do pensamento sobre a arte no Brasil. Após o término da Segunda Guerra Mundial e do fim do Estado Novo, as transformações políticas, econômicas e

²⁰¹ Contudo esse tipo de investigação não era nosso foco para esta pesquisa.

²⁰² Fonte: BRIGUET, Paulo. O Homem que Gravava. *Jornal de Londrina*, Caderno Cultura, 31 de março de 2005, p.12. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

²⁰³ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁰⁴ Fonte: BRIGUET, Paulo. O Homem que Gravava. *Jornal de Londrina*, Caderno Cultura, 31 de março de 2005, p.12. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

²⁰⁵ Fonte: SINDICATO DOS EMPREGADOS EM ESTABELECIMENTOS BANCÁRIOS DE SÃO PAULO. *Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho*. São Paulo, 16 de maio de 1967. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁰⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. *Listagem Datilografada de Cursos Realizados pelo Artista*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁰⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁰⁸ Fonte: PEDREIRO, Ranulfo. Expressão na Ponta do Butil. *Jornal de Londrina*, Caderno Cultura, 27 de outubro de 2002. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

socioculturais mudaram o mundo, o Brasil e sua cultura. Com o surto de industrialização, há um acelerado crescimento urbano no país. Várias instâncias da vida cultural brasileira vão-se alterando, alinhando-se à ideia de progresso, o que se reflete no anseio de fundação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro. É nesse contexto que se acirra a oposição entre a estética figurativa e a abstrata, sendo um dos momentos mais fortes, desde a Semana de 22, de acalorada discussão sobre a emancipação da arte brasileira. (FERREIRA, 2013b, p.45)

Estas primeiras experiências com o meio artístico, como já vimos, lhe estimularam em primeira instância o exercício do olhar, como na Exposição de Arte Francesa de Sérgio Milliet na Galeria Prestes Maia entre os anos de 1945 e 1946, experiência mencionada nas autobiografias do artista. Assim, concomitante ao trabalho no banco, Paulo Menten buscou se inteirar dos acontecimentos do cenário artístico de então, acompanhando inclusive a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 1948 e da primeira Bienal de São Paulo, que na época recebeu o título de I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951 (OLIVEIRA, 2001). Em um relato o artista afirma que: “[...] Mas em 1950 comecei a descobrir a profundidade da importância da arte. [...] Vendo o trabalho de outros artistas, e visitando exposição nos museus de Arte e Arte Moderna, nas exposições que esses museus traziam para São Paulo.”²⁰⁹, por meio do qual é interessante perceber a importância de sua busca pelo conhecimento do campo artístico ao acompanhar seus diferentes eventos em sua trajetória. Desta maneira, nos é possível apontar o valor deste conhecimento adquirido, deste capital cultural acumulado ao longo de anos, para a elaboração de sua principal estratégia de inserção no meio artístico e para a percepção e ação das táticas necessárias ao longo deste movimento de busca pelo lugar social do artista.

Assim, entre os anos de 1949 a 1951, a fim de aprimorar seus conhecimentos Paulo Menten frequentou o Curso Livre de Desenho do MASP. O que, de acordo com o artista, iniciou sua possibilidade de inserção no meio artístico, quando começou a vislumbrar a possibilidade de alcançar o lugar social do artista, pois: “Foi a frequência no Curso Livre de Desenho no Museu de Arte, eu passei a espectador a “fazedor” de arte. Ali eu tive a oportunidade de me relacionar com artistas compartilhando a participação no movimento artístico de São Paulo.”²¹⁰. Entre este período, em 28 de outubro de 1950, Paulo Menten se casou com Fernanda Marques Menten e no mesmo ano iniciou vários cursos concomitantes ao curso do MASP, a maioria na área de Filosofia, tendo por professor principalmente Mário

²⁰⁹ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 04 de abril de 2010. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²¹⁰ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 04 de abril de 2010. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Ferreira dos Santos no Instituto Brasileiro de Filosofia²¹¹, dentre estes: 1950 – Filosofia; 1950 – Seminário sobre o livro “Decadência do Ocidente” de Oswald Spengler; 1950 – Simbólica; 1950 – Gnosiologia (Teoria do Conhecimento); 1951 – Logística com Vicente Ferreira da Silva; 1952 – Filosofia no Brasil com Luís Washington Vita; 1952 – Filosofia com Heraldo Balbuy. Assim, ao ter se iniciado o desejo em tornar-se um artista, Paulo Menten procurou dar continuidade à sua formação artística ao buscar aprender técnicas de outras vertentes artísticas, além de buscar cursos em outras áreas do conhecimento a fim de aprimorar-se.

Em 1958, Paulo Menten recebeu sua primeira premiação em uma exposição coletiva, no I Salão Bancário de Arte em São Paulo, realizado em parceria com o próprio Sindicato dos Bancários, pois na época:

[...] os sindicatos oficialistas ampliaram exponencialmente suas práticas assistencialistas e político-populistas seguindo as orientações das agências estatais do trabalho. Para tanto foi necessário ampliar rapidamente o quadro de empregados dos sindicatos com técnicos especializados como contabilistas, advogados, médicos, dentistas, farmacêuticos, enfermeiros, professores e outros auxiliares como barbeiros, atendentes, escriturários e organizadores de eventos sociais e esportivos que tornaram as associações operárias grandes aparelhos burocráticos, exigindo dirigentes sindicais igualmente burocratizados para gerenciá-los. (JUNCKES, 2008, p.53)

E é interessante notar a ação do sindicato nesta e em outras exposições mencionadas mais adiante. Mas nesta ocasião, o artista recebeu uma menção honrosa em pintura com a tela “Casas” e o primeiro prêmio em desenho²¹² com a obra “Luar”, conferido pelo júri de premiação do evento, composto por ColettePujol, Wolfgang Pfeiffer e Lívio Abramo²¹³. Em 1959, Paulo Menten começa a ter contato com os elementos que mais adiante lhe embasariam a elaboração de sua principal estratégia de inserção no campo das artes, pois realiza um Curso de Monitor na V edição da Exposição Bienal Internacional de São Paulo²¹⁴. Um dos principais contatos com a técnica da gravura²¹⁵ deu-se posteriormente, em 1960, quando fez o citado curso de Xilogravura com Lívio Abramo (1903-1992) na Escola de Artesanato do MAM.

Por meio dos seus vestígios, inferimos que no início dos anos 1960, Paulo Menten ainda procurava conciliar a atividade de sua produção artística e de sua produção literária,

²¹¹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Listagem de Cursos Realizados pelo Artista*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²¹² Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten – Gravuras – 75 anos*. Londrina, 2002. Acervo Pessoal da Autora.

²¹³ Fonte: PRÊMIOS do Salão Bancário de Arte. *Jornal O Estado de São Paulo*, 22 de julho de 1958, p.07. Acervo Digitalizado do Site do Jornal O Estado de São Paulo.

²¹⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. *Listagem de Cursos Realizados pelo Artista*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²¹⁵ Sobre a Gravura é interessante ver também: (SILVA, 1976); (HAERTEL, 1990); (COSTELLA, 2003); (LAS; GONZÁLES; SANTOS; FREITAS, 2011); (ELENIR, 2012) e (PINTO, 2013).

fruto talvez de sua indecisão germinada nos anos de 1950 que apresentamos no primeiro capítulo. Pois, em conformidade com uma de suas correspondências datada de 20 de abril de 1961²¹⁶, nos deparamos com um conflito entre o artista e uma Editora e Livraria Marajó Ltda. que culminou, segundo a carta, em seu pedido de desligamento da referida editora. O documento não nos esclarece quais eram as atividades desenvolvidas por Paulo Menten em tal editora, contudo, pelo fato do artista estar a ela vinculado, podemos supor que fosse alguma atividade ligada a sua produção na vertente literária. É provável que esteja nesse episódio a “origem” da menção sobre dificuldades nas atividades literárias, exposta por Paulo Menten em suas autobiografias. Neste mesmo ano de 1961, o artista frequentou o Curso de Monitor na VI edição da Bienal²¹⁷ e ainda participa do Curso de Desenho para Reprodução na Escola Senai de Artes Gráficas “Felício Lanzarra”, onde já entre 1962 e 1963, também fez o Curso de Arte Final de Publicidade²¹⁸, tendo em vista que na época era comum se produzir cartazes publicitários ou não, cartões-postais, cartões diversos e outros produtos gráficos por meio das técnicas da gravura.

Em 1962, observamos alguns dos passos iniciais de Paulo Menten em direção à Fundação Bienal de São Paulo, por meio de uma correspondência advinda da citada fundação²¹⁹, fazendo-lhe um pedido de envio de fotografias de trabalhos recentes naquele momento e de materiais que poderiam ilustrar suas atividades artísticas mediante uma solicitação de envio de documentos sobre os desenhistas nacionais, efetivada pela diretoria do Museu de Albertina de Viena, o mesmo museu para o qual estava endereçada a autobiografia datada de 1963 que discutimos no primeiro capítulo e que provavelmente foi redigida perante esta mesma solicitação. O artista também se apresenta à instituição como redator do *Jornal New Reports*²²⁰ ao lhe encaminhar como cortesia três volumes do referido jornal, recebendo em troca da fundação a oferta de material dos Arquivos Históricos da Bienal como agradecimento, como fotografias, catálogos, folhetos de propaganda dentre outros materiais a serem entregues pessoalmente²²¹. Os quais, é preciso dizer, não foram localizados no acervo de seu atelier, trazendo-nos estes diálogos os vestígios dos modos de sociabilidade e

²¹⁶ Fonte: MOURA, Lucinda de Moraes. [Carta] 20 de abril de 1961, São Paulo [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²¹⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. *Listagem de Cursos Realizados pelo Artista*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²¹⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten – Gravuras – 75 anos*. Londrina, 2002. Acervo Pessoal da Autora.

²¹⁹ Fonte: SVEVO, Wanda. [Carta] 15 de setembro de 1962, São Paulo [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²²⁰ Não encontramos referências sobre tal jornal até a finalização da pesquisa.

²²¹ Fonte: SVEVO, Wanda. [Carta] 18 de setembro de 1962, São Paulo [para] MENTEN Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

cordialidade dentro do campo da arte naquele período. Estas tão necessárias para sua atuação como artista, que faz com que em 1963²²², Menten inicie suas buscas por contatos do meio artístico de outras cidades, como o do Centro Itapireense de Cultura e Arte, ao oferecer trabalhos para participar de um concurso mediante exposição e por fim doá-los a fim de integrarem o acervo do centro. Tais táticas que eram fundamentais para a tessitura de sua própria rede de sociabilidade, que visava à divulgação de si como artista e de sua obra.

Apesar destes primeiros passos lançados, ainda lhe faltariam muitos em direção à longa caminhada que teria que trilhar pelo almejado reconhecimento, pela sua consagração enquanto um artista visual (BOURDIEU, 2013, p.116-181). Um dos principais era o da composição e definição de sua linguagem plástica a ser regida por uma coerência estética a ser composta e que era requerida como regra (BOURDIEU, 1996) no campo da arte. A esse respeito trazemos a seguinte contribuição:

Por isso, entre todas as invenções que acompanham a emergência do campo de produção, uma das mais importantes é, sem dúvida, a elaboração de uma linguagem artística: antes de mais, uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza do seu trabalho e do modo de remuneração desse trabalho, através da qual se elabora uma definição autónoma do valor propriamente artístico, irreduzível, enquanto tal, ao valor estritamente económico; e também, pela mesma lógica, uma maneira de falar da própria pintura, da técnica pictórica, com palavras apropriadas, muitas vezes pares de adjetivos {sic}, que permitem que se exprima a arte pictórica, a manufatura, e até mesmo o cunho próprio do pintor, para cuja existência social ela contribui ao nomeá-la. (BOURDIEU, 2010, p.289-290)

Em conformidade com os escritos de Bourdieu, entendemos que o artista Menten, ainda em processo de formação de sua personagem Paulo Menten, buscava elaborar para si, o homem/artista, essa linguagem artística que viesse a atribuir valor ao trabalho realizado pelo artista. Mas não só, igualmente buscava a confirmação desse lugar social que lhe atribuiria valor de mercado ao ser reconhecido por sua arte. Essa interpretação nos é dita pelas fontes, nesse caso seus escritos sobre si:

Quantos às suas observações críticas sobre{sic} meus trabalhos as apreciei e estimei sobremaneira. Quero, entanto, fazer um esclarecimento. Como sou um artista que se vê forçado a se multiplicar em atividades extra-artísticas {sic}, trabalho um número limitado de obras²²³; disso advém, para quem as

²²² Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 11 de dezembro de 1963, São Paulo [para] MANDATTO, Jácomo, Itapira. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.; MANDATTO, Jácomo. [Carta] 15 de dezembro de 1963, Itapira [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²²³ Nos diários pessoais do artista essas limitações também são sinalizadas por diversas vezes: “19-10-1963: Acho-me deprimido. Certos fatos me fazem ficar constantemente abalado. Hoje se verificou um deles {sic}. Há 12 dias atrás li nos jornais a respeito de um concurso de cartazes para o “Salão Oficial de Santos”. Pretendi concorrer com três cartazes, porém hoje me vejo obstado devido ao tempo exíguo de prazo, pois te-los-ia{sic} de entregá-

contempla uma espécie de obra incoerente. Mas não é incoerência não. Acontece que, ao menos cerebralmente executo muitas fases, muitos períodos que deveriam naturalmente se realizarem em obras, concretamente. Assim, repentinamente entre meus trabalhos, um, ou três, ou mais, ou menos, semelhando uma aberração dentro do diapasão comum, dando uma atmosfera de impersonalidade {sic} aparentemente tirando um constante de personalidade. Mas o que vou fazer, se, repentinamente, grita em minha alma uma experiência vivida por mim apenas mentalmente, quando era rapaz de 18 anos de idade? Lanço-me a executar aquela tarefa, que irá aparentar um aspecto anacrônico. O que não desvalidará minha obra, tenho certeza, pois acabarei completando as parêdes{sic} que faltam ao edifício.²²⁴

Os argumentos de Menten nos mostra que este via sua arte como o fazer construir de um edifício, esta era perpassada por uma ordem que só a ele pertencia, desse modo a crítica ao seu fazer artístico lhe parece injusta, pois que mereceu resposta.

Ainda neste início da década de 1960, o artista compôs sua primeira série de gravuras que foi à exposição, quando aproveitou vários linóleos utilizados pelo pessoal do banco em que trabalhava como proteção e apoio para as batidas dos carimbos nas mesas e fez com eles uma série de 14 lineogravuras²²⁵. Com esta primeira série de lineogravuras participou da 1ª Exposição Internacional de Gravura de São Paulo no MAM, organizada pelo NUGRASP. Ao relatar como se deu a organização da exposição em pauta, Paulo Menten nos deixa transparecer mais um sinal de sua busca pelo lugar próprio como artista: “A convite de Diná Lopes Coelho solicitou que Izar do Amaral Berlinck presidente do NUGRASP selecionasse os melhores gravadores, para participarem da Exposição Internacional de Gravura no Museu de Arte Moderna.”²²⁶. E dentre “os melhores gravadores” estava Paulo Menten, o qual se questionava à sombra de seu inspirador, o modernista Mário de Andrade:

26-10-1963: Estou pesquisando{sic} a vida e a obra de Mário de Andrade²²⁷. São 23 horas e 1/4, horário de verão. Não poderei entregar a monografia sobre Mario {sic} de Andrade até 30 de novembro próximo. Levarei dois anos para completar esse{sic} trabalho que presumo será soberbo. Mandei três trabalhos ao júri do XXVIII Salão de Belas artes de São Paulo, e fui aceito para figurar na mostra, com um trabalho. É uma experiência a que me lanço sem antever

los amanhã em Santos. Não poderia derrotar o tempo, pois além desse {sic} adversário que cada vez mais vem me desantrolando{sic} há os problemas de família. Vou me deitar. Muito desânimo.”. Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²²⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 08 de dezembro de 1963, São Paulo [para] PINTORA, Prezada. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²²⁵ Linoleogravura: “Técnica de gravura executada sobre chapa de linóleo.” (CHILVERS, 1996, p.309).

²²⁶ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 04 de abril de 2010. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²²⁷ Nessa época o artista vinha desenvolvendo uma pesquisa sobre Mário de Andrade: “20-10-1963: Mergulho nas pesquisas em torno da vida e da obra de Mário de Andrade. Não é minha intenção lhe escrever a biografia pois considero a biografia algo impossível. Mas sim uma análise a mais completa possível, usando os artigos e escritos de todos que com eles{sic} conviveram ou sobre ele {sic} escreveram.”. Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

os rumos que trarão. O tempo anda passando cada vez mais depressa. Deixarei minha obra?²²⁸

Com esta inquietação em mente, ao final da década de 1950 e ao longo da década de 1960, o artista ainda participaria de inúmeras exposições e receberia diversas premiações (Tabela 3), denotando o gradual e crescente reconhecimento de seus pares do meio artístico:

Tabela 3 – Tabela de Premiações de Paulo Menten na Década de 1960. Tabela elaborada pela autora com base na listagem de prêmios apresentada no Catálogo Paulo Menten – Gravuras – 75 anos.

TABELA DE PREMIAÇÕES DE PAULO MENTEN DÉCADA DE 1960				
ANO	EXPOSIÇÃO	CIDADE	CATEGORIA	PREMIAÇÃO
1959	2º Exposição de Pintura à Óleo-Lapa	São Paulo	Pintura	Medalha de Prata
1963	6º Salão Bernardense de Belas Artes	São Bernardo do Campo-SP	Desenho	Grande Medalha de Bronze
1964	XXI Salão Paranaense Belas Artes	Curitiba-PR	Pintura	Medalha de Prata
1964	7º Salão São Bernardense de Belas Artes	São Bernardo do Campo-SP	Pintura	Menção Honrosa
1964	14º Salão Municipal de Belas Artes	Juiz de Fora-MG	Desenho	Menção Honrosa
1965	2º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal	Brasília-DF	Pintura	Menção Especial
1965	1º Salão de Arte Religiosa	Londrina-PR	Pintura	Menção Honrosa
1965	8º Salão São Bernardense de Belas Artes	São Bernardo do Campo-SP	Desenho	Pequena Medalha de Bronze
1965	XVI Salão Paulista de Arte Moderna	São Paulo	Pintura	Medalha de Bronze
1965	1º Salão de Arte Contemporânea de Campinas	Campinas-SP	Arte Decorativa	Prêmio de Aquisição: Prefeitura de Campinas
1966	III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal	Brasília-DF	Pintura	Referência Especial
1966	2º Salão de Arte Contemporânea de Campinas	Campinas-SP	Pintura	Prêmio “Conselho Municipal de Turismo”: Pequena Medalha de Bronze
1966	XV Salão Paulista de Arte Moderna	São Paulo	Pintura	Pequena Medalha de Prata
1966	XXI Salão Municipal de Belas Artes – Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte	Belo Horizonte-MG	Pintura	Prêmio de Aquisição: “Banco da Lavoura”
1966	1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Espírito Santo	Vitória-ES	Pintura	2º Prêmio

²²⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

1967	1º Salão de Arte Moderna	Pindamonhangaba-SP	Pintura	Menção Honrosa
1967	16º Salão Paulista de Arte Moderna	São Paulo	Pintura	Prêmio de Aquisição: “Ultragás”
1967	1º Salão de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul	São Caetano do Sul	Pintura	Medalha de Ouro
1968	1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André	Santo André-SP	Pintura	Prêmio “Banco Comercial do Estado de São Paulo”
1968	17º Salão Paulista de Arte Moderna	São Paulo	Escultura	Prêmio “Opinião”
1968	1º Salão Ribeirãopirense de Belas Artes	Ribeirão Pires-SP	Pintura	Grande Medalha de Bronze
1968	3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Espírito Santo	Vitória-ES	Gravura	Prêmio de Gravura
1969	X Bienal Internacional de São Paulo	São Paulo	Gravura	Prêmio de Aquisição “Itamaraty”
1969	1º Encontro Judaiense de Arte	Jundiaí-SP	Gravura	Prêmio de Aquisição “Banco Noroeste do Estado de São Paulo”
1969	3º Salão Paulista de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul	São Caetano do Sul-SP	Gravura	Prêmio de Aquisição
1969	1º Salão Paulista de Arte Contemporânea	São Paulo	Gravura	Prêmio de Aquisição

Autoria: Priscilla Perrud Silva. Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo Menten – Gravuras – 75 anos. Londrina, 2002. Acervo Pessoal da Autora.

Lembrando-nos de seu registro datado do início do ano de 1964, que se referia a um dos principais acontecimentos de 1963, quando Paulo Menten já havia definido, portanto, sua principal estratégia de inserção no campo das artes, a empreitada pelo aceite de sua participação em uma edição da Bienal de São Paulo:

05-01-1964: Há um fato entretanto que, neste{sic} findo ano de 1963 alcancei! A consumação de um primeiro degrau para ser reconhecido como artista plástico. Entrei para o “Salão Paulo de Arte Moderna”, Em um “salão de São Bernardo, onde fui premiado, medalha de bronze” consegui ainda o prêmio do “II Salão do Trabalho”, tudo ainda alcançado êxito com a entrada de dois trabalhos no “Salão Municipal de Belo Horizonte”. É verdade que nenhum desses{sic} prêmios fizeram repercutir meu nome nem ressoaram na crítica especializada. Cumpro a mim com persistência e impertinência manter a posição alcançada, como também ultrapassar neste{sic} ano que se inicia essa conquistada posição. Não devo me esquecer que fui recusado na VII Bienal de São Paulo” e no “Salão Nacional de Arte Moderna”. Devo iniciar meus trabalhos para entrar no “Salão Nacional”, êste{sic} ano e, no ano que vêm, na “VIII Bienal” além de me manter presente nos principais salões e pensar em exposições individuais. Além de todos esses problemas a serem

resolvidos, este ano necessito ganhar um prêmio literário e dar forma ao meu livro escada viva.²²⁹

Assim, seguindo o artista seus planejamentos e se valendo da “arte” de aproveitar as diversas ocasiões que lhe surgiam, iniciou suas exposições individuais em São Paulo já em 1964, ao receber seu primeiro convite para expor:

02-07-1964: Estive na Fundação Armando Álvares Penteado. Fui ver a coleção “Nelson Mendes Caldeira” e as gravuras Goeldi. A “Mendes Caldeira”, de um valor imenso para quem está alinhavando a história da arte moderna no Brasil. Estou lendo o “Diário Íntimo” de Amiel. Acho-o, nas primeiras páginas lidas, um romântico angustiado. Recebi um convite para minha primeira exposição individual na Galeria Dearte. Preciso pintar 15 quadros. É um prazo muito curto e ainda não pinte nada.²³⁰

Apesar do prazo, e “pedindo de ajuda” a Mário de Andrade²³¹, o artista enfim consegue oficializar sua primeira exposição individual: “04-08-1964: Hoje, marquei data para minha individual na galeria Dearte. Fui convidado para expor em Barretos. Inicialmente me pediram 10 quadros.”²³², sob o título: “Pinturas de Paulo Menten” na Galeria Dearte²³³. Neste mesmo ano, o artista ainda teria participado no mês de fevereiro da coletiva: “I Salão DEARTE” realizado na Galeria da Folha, no qual recebeu menção honrosa por parte do júri composto por Clovis Graciano, Mario Schenberg, Sérgio Milliet e Walter Zanini²³⁴. Assim, ao longo do ano de 1964, Paulo Menten recebeu diversos convites não só para participar de exposições, assim como para dar entrevistas, presenciar inaugurações e visitar ateliers de outros artistas:

18-06-1964: Hoje foi um dia cheio de surpresas; boas {sic}. Primeiro, um convite para ser entrevistado no “canal 5”, em um programa dedicado à arte, em televisão. A noite, numa inauguração no S.P.B., travei conversa com A. Ferrari e acordamos em que eu vá ao seu ateliê para conversarmos. Em seguida, numa inauguração na “Dearte” recebi convite de Carlos Giacchéri para expor em setembro ou outubro naquela instituição.²³⁵

²²⁹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²³⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²³¹ “20-07-1964: Mário,/Peço com muito respeito/Ao amigo de Mário de Andrade/Amigo dos verdadeiros/Pra me fazer um favor/Acaba não sendo pra mim/Mas pro Mário, o que se torna/Um grande não favor,/Sim um reconhecimento”. Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²³² Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²³³ Fonte: ZANINI, Ivo. Anotações. *Jornal Folha de São Paulo*, 03 de novembro de 1964, p.03. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.; Fonte: EXPOSIÇÕES. *Jornal O Estado de São Paulo*, 28 de outubro de 1964, p.10. Acervo Digitalizado do Site do Jornal O Estado de São Paulo.; Fonte: EXPOSIÇÕES. *Jornal O Estado de São Paulo*, 17 de outubro de 1964, p.09. Acervo Digitalizado do Site do Jornal O Estado de São Paulo.

²³⁴ Fonte: JACCHIERI, Carlos. [Carta] 06 de fevereiro de 1964, São Paulo [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²³⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Compreendemos que essa “guinada” em ascensão de sua carreira artística deveu-se a estas ações de “ver e ser visto”, que também constituíam as práticas de sociabilidade no campo artístico paulistano desta época. Menten se utilizou delas com uma finalidade tática, pois estas parecem desdobrar-se e estender-se em diversas direções de sociabilidade e de contato entre os pares. Este empreendimento na sociabilidade é também percebido por nós em seu diário na seguinte anotação:

03-08-1964: Na semana passada estive algumas horas no atelier de Ferrari, vi seus quadros algumas notas suas e conheci o pintor Cury Neto, em escultor e um jornalista chilenos. Saiu o número 5 da revista Rio onde analisei ligeiramente a “Exposição Phases”. Fui convidado para expor no mês de setembro em Itú {sic}.²³⁶

E é importante perceber que esta sociabilidade do circuito artístico também atuou como um vetor condicionador de sua produção artística: “12-08-1964: Estive na casa de Manézinho{sic} Araújo. Foi tratar da minha participação numa espécie de feira de arte, cuja realização artística está a cargo de Manézinho {sic}. Fui muito bem recebido. Acordamos em que mandarei 10 quadros.”²³⁷

Neste mesmo ano, o artista recebe uma importante premiação por meio do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC-USP, que adquire uma de suas pinturas exposta no XXI Salão Paranaense de Belas Artes²³⁸ por meio de “Prêmio de Aquisição”. Este evento foi composto por 119 obras de 52 artistas de 06 estados brasileiros diferentes, as quais foram divididas em 04 setores: pintura, escultura, gravura e desenho, concedendo duas categorias de premiação: a dos “Prêmios Honoríficos”, concedidos por meio de medalhas a conjuntos de obras, e a dos “Prêmios de Aquisição”, com premiações em dinheiro, oferecidas por diferentes instituições. O corpo de júri deste salão foi composto pelo diretor do MAC-USP da época, Walter Zanini, pelo escultor e antigo diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Francisco Stockinger e pelo pintor paranaense eleito pelos próprios artistas participantes para compor o júri, Waldemar Roza. Tais jurados conferiram a Paulo Menten um Prêmio Honorífico de Medalha de Prata ao conjunto de pinturas: “Cirandinha”, “Escola” e “Menino com Papagaio”²³⁹ e o Prêmio de Aquisição do MAC-USP

²³⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²³⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²³⁸ Fonte: MAC Amplia o Itinerário de suas Mostras. Jornal *O Estado de São Paulo*, 05 de dezembro de 1964, p.08. Acervo Digitalizado do Site do Jornal O Estado de São Paulo. Sobre o Salão de Belas Artes Paranaense é interessante ver também: (FREITAS, 2003) e (FREITAS, 2013).

²³⁹ Fonte: VELLORI, Fernando. [Carta] 17 de novembro de 1964, Curitiba [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

foi conferido a sua obra “Escola”, que lhe rendeu 80 mil cruzeiros²⁴⁰, com a finalidade de adquirir a citada pintura a fim de compor o acervo permanente do museu²⁴¹.

Em 1964, o artista também iniciou a busca por expandir seus contatos no campo artístico em direção ao exterior e assim troca correspondência com o Consulado Geral Americano em São Paulo, recebendo em troca os contatos dos Museum of Fine Arts of Houston, Walker Art Center, Carnegie Institute e da Universidade de Yale, além de um convite para visitar a biblioteca do consulado²⁴². Mas apesar destes primeiros êxitos, Paulo Menten ainda se deparava com certos obstáculos: “26-04-1964: Urge a metodização {sic} de completa de minha maneira de escrever, pintar e viver.”²⁴³, sem a qual o artista percebia sua ascensão à carreira artística, estaria comprometida, além de que, nem tudo saía como o planejado: “21-05-1964: Estou ainda sob o efeito desolador da recusa dos meus trabalhos no Salão Paulista de Arte Moderna.”²⁴⁴, sentimento este que se estenderia por algum tempo e que de certa maneira nos evidencia os efeitos das imposições das regras do campo da arte sob seus integrantes. E os efeitos destas imposições na vivência, na experiência de vida dos artistas:

09-06-1964: Houve um fato que muito me amargou. Foi a recusa dos meus trabalhos para o XIII Salão Paulista de Arte Moderna. Não escrevi nada até agora, pensando que iria cometer injustiça baseando-me no egoísmo ferido. Tenho pensado muito a respeito. Afinal a luta contra o Salão é antiga, de alguns anos. O último Salão, o XIIº {sic} aceitou meus trabalhos, mas nem por isso julguei que êle {sic} houvesse melhorado. Muitos artistas naquele {sic}, como neste {sic} e nos outros, foram recusados. Muito mal causam os Salões aos artistas, principalmente aos novos, com a prepotência dos donos da arte. O processo de eleição e nomeação sempre acaba pondo nas mãos desses {sic} proprietários, o destino de muito talento. Não devo me recusar à luta, nem temer pelo o que venha a publicar a respeito. Terminarei o meu artigo contra a estrutura do Salão e entregarei à revista “Rio”²⁴⁵, a única tribuna da qual poderei falar de público.²⁴⁶

Sentimentos, emoções, as sensibilidades dos artistas, dos homens noturnos, que sinalizadas pelos vestígios contidos nas escritas de si, nos evidenciam sua parcela ordinária de

²⁴⁰ Fonte: FERREIRA, Ennio Marques. [*Telegrama*] Curitiba [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.; FERREIRA, Ennio Marques. [*Carta*] 28 de novembro de 1964, Curitiba [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁴¹ Fonte: SALÃO do Paraná Reúne Artistas de Seis Estados. Jornal *O Estado de São Paulo*, 04 de dezembro de 1964, p.10. Acervo Digitalizado do Site do Jornal O Estado de São Paulo.

²⁴² Fonte: SHELBY, Barbara M. [*Carta*] 05 de maio de 1964, São Paulo [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁴³ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁴⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁴⁵ Não encontramos tal artigo até o presente momento.

²⁴⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

“humanidade”²⁴⁷ presente em qualquer pessoa:

15-06-1964: Estive outra vez percorrendo os trabalhos expostos no XIIIº {sic} Salão Paulista de Arte Moderna. Amanhã vou iniciar o tratamento crítico dos trabalhos expostos individualmente. Quero meimunir {sic} completamente de injustiçar {sic} qualquer artista. Não me é satisfatório o nível {sic} do “Salão”. Obras estão lá de uma fatura infantil.²⁴⁸

Com o orgulho ferido, continua sua caminhada, pois, não quer perder de vista que:

“20-07-1964: Quando se luta por um valor, não se almeja êsse {sic} valor como a recompensa; a luta já é êsse {sic} valor: implica finalidades, não é meio.”²⁴⁹, assim continua a peregrinar.

Na procura idealizada por uma linguagem plástica perneada de coerência:

05-08-1964: Agora, quanto ao meu estilo, sou um lenhador. Corto o mato rasteiro e inútil. Quero apenas árvores altaneiras. No que se refere à pintura e ao desenho, nos próximos meses, estarei assoberbado, terei de pintar e desenhar intensamente. Temo escorregar e produzir obras comerciais.²⁵⁰

Menten não alcança a razão dos questionamentos sobre seu estilo, entretanto nessas anotações nos sinaliza o motivo das críticas, a produção de uma obra mais comercial que artística. Está assombrado com a possibilidade de incorrer nessa prática e ter de lidar com as implicações.

Continuando sua busca pela composição de uma linguagem própria em 1965, o artista acredita ter enfim dados seus passos finais: “03-01-1965: Primeira vêz {sic} que tomo êste {sic} caderno nêste {sic} ano. E o tomo para deixar registrado algo muito importante na minha vida artística. Sinto-me detentor de uma linguagem própria na minha pintura.”²⁵¹, contudo, a definição de sua linguagem plástica na vertente da pintura não lhe traria a princípio os ansiados frutos do reconhecimento de seus pares: “15-01-1965: Recebo com grande desgosto {sic} o resultado do “Salão Esso” do Rio de Janeiro. Chega mesmo a me abalar. Venho últimamente {sic} cansando-me com pintura, a qual me tem dado praticamente {sic} prêmios honoríficos.”²⁵². Essa decepção com a pintura por não lhe trazer o reconhecimento almejado e nem ao menos lhe angariar maiores prêmios, despontaria mais tarde na mudança de linguagem e de produção que o transformaria de um pintor decepcionado (Figura 7) para

²⁴⁷ Contudo: “Mas dois perigos devem ser evitados: querer fazer do personagem uma “revelação da essência da humanidade”, ou, em vez de descrever uma vida, procurar reconstruir um “projeto existencial”, reduzindo essa vida a essa fórmula, a um projeto que se realizou ou não.” (BORGES, 2014, p.225-226).

²⁴⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁴⁹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁵⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁵¹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁵² Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

um gravador reconhecido. Essa passagem ocorre por volta de meados do ano de 1968, quando enfim, encontra seu lugar. Apesar de neste momento, o artista já ser convocado para participar de votações de membros de júris de premiação em salões, como na eleição do júri do XIV Salão Paulista de Arte Moderna ²⁵³, Paulo Menten ainda estava à procura de galerias em outros centros culturais, como o Rio de Janeiro, para expor e tentar vender suas obras: “Gostaria de expor no Rio no mês de setembro do corrente. Qual a ‘galeria’ que devo procurar? Precisaria do endereço de uma tal ‘galeria’ e do nome do responsável pela mesma.”²⁵⁴.

Figura 7 – Paulo Menten Pintando uma Tela em sua Casa. Autor Desconhecido, Meados da Década de 1960.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

Neste mesmo ano, Paulo Menten se deparou por diversas vezes com os não-ditos da vida artística, condicionados pelas relações de poder dentro do circuito das artes:

Não sei se o senhor sabe, mas travo uma luta gigantesca desde os dezesseis anos de idade e só agora com os pés nos subúrbios dos 40 é que consigo romper as muralhas de ferro que cercam a cidadela da glorificação artística. Mas ainda assim, transposta as barreiras subsite{sic} a luta para se manter de pé. Em cada exposição coletiva tenho de enfrentar centenas, às vêzes{sic} milhares de artistas brasileiros e estrangeiros radicados no Brasil, em concorrência honesta. Existem ainda as terríveis ‘armas secretas’ dos senhores

²⁵³ Fonte: FERRARI, Arnaldo. [Telegrama] 1965, São Paulo [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁵⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 05 de fevereiro de 1965, São Paulo [para] PINTORA, Prezada, Rio de Janeiro. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

membros do júri e críticos que trazem nos bolsinhos dos coletes nomes que lhe são simpáticos e protegidos, quase sempre consumadas mediocridades.²⁵⁵

Desta maneira, os diferentes relatos do artista, contidos em seus diários pessoais, suas correspondências ou mesmo em suas composições autobiográficas, nos evidenciam os vestígios não somente de suas ações como artista ambientadas no meio artístico de São Paulo nessa época, mas também dos conflitos e das relações de poder camuflados pelos não-ditos dentro do campo das artes daquele momento. Com isso, denotamos a importância dos relatos individuais, para a compreensão inclusive dos grupos socioculturais e de suas dinâmicas, pois:

Todos os indivíduos, em maior ou menor grau, partilham de elementos comuns da vida cultural e intercambiam experiências e projetos. A aposta biográfica deposita na singularidade as expectativas de rompimento com o excesso de coerência do discurso histórico, recuperando as incertezas do passado e as possibilidades perdidas, pois por meio de diferentes movimentos individuais, é que se pode romper as homogeneidades aparentes (por exemplo, a instituição, a comunidade ou o grupo social) e revelar os conflitos que presidiram à formação e à edificação das práticas culturais: penso nas inércias e na ineficácia normativas, mas também nas incoerências que existem entre as diferentes normas, e na maneira pela qual os indivíduos, ‘façam’ eles ou não a história, moldam e modificam as relações de poder (LORIGA apud AVELAR, 2011, p.144)

Conflitos que se revelam inclusive no embate entre a produção artístico-cultural de um artista em início de carreira e o poder econômico estabelecido no meio artístico, transfigurado neste caso na ação do mercado de arte brasileiro, tendo por agentes os já citados marchands²⁵⁶, dentre os quais não sabemos se nesse momento o artista incluía a esposa, aos quais dizia o artista que não iria se submeter, pois:

Há ainda os ‘marchands’ que não vêm a gente enquanto não temos expressão econômica e quando passamos a ter perspectivas, eles {sic}, que detêm as fontes de distribuição{sic} das obras de arte deixam os nossos caminhos

²⁵⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 01 de julho de 1965, São Paulo [para] MENTEN, Pedro, Jundiaí. 02 fls. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁵⁶ Dentro dessa categoria: “Há marchands estabelecidos em galerias e marchands free-lancers; alguns se dedicam à compra e venda de obras de artistas mortos de renome, abrem espaço para novos artistas, ou só transacionam obras de movimentos de vanguarda, apostando em valorizações; outros são conselheiros artísticos e vendedores de obras, com atuação junto de grandes colecionadores, clubes ou consórcios de pintura. Nos casos em que o artista assinado o contrato (de exclusividade, de entrega regular de quadros ou outro tipo) com o marchand, este assume papel semelhante ao do empresário, embora com alguns aspectos originais. Exemplos de marchands-empresários-monopolistas são numerosos na história do comércio da pintura, registrando-se, às vezes, a evolução de relações amigáveis com os pintores, devido à solidariedade de interesses de ambos. [...] Nesse sentido, os marchands de inovações (e não de pintura consagrada e de alta demanda) são agentes dinâmicos do mercado de arte; sua função é sempre criadora, mesmo que o objetivo-motor seja a especulação, o prazer da descoberta ou a “aposta” em uma obra desconhecida. São também empresários que efetuam cálculo econômico racional ao estabelecer planos de ação, que vão da “escolha” de artistas ao seu “lançamento”. Alguns, todavia, não conseguem evitar a tentação de “influir” na obra e no “estoque” do artista, controlando sua produtividade e impondo-lhe um tipo de produção.” (PINHO, 1988, p.68).

trancados, não permitindo que nossos trabalhos saiam do Brasil, para não haver consagração no exterior, senão conduzidos pelas mãos dêles {sic}. Há então muitas propostas para sermos artistas exclusivos de galerias ou de ‘marchands’. (êsses{sic} intermediários fazem fortunas colossais em pouco tempo.) A maior parte dos artistas se entregam. Eu não me entregarei nunca. Com meu sacrifício, meu trabalho e sacrifício de minha família venho lutando apesar das dificuldades econômicas que isso me acarreta, conseguindo já a iniciar o lustro de meu nome que se vai projetando no país e ganhando notoriedade artística.²⁵⁷

Dessa maneira, com os caminhos de distribuição e de possível venda de sua produção fechados para o mercado de arte internacional, o artista continuou a empenhar diversas tentativas a fim de conseguir novos contatos no exterior por conta própria. Assim, em 1965, por exemplo, consegue ter seu nome incluído na listagem de recebimento de materiais informativos da Bienal Americana de Arte da Argentina ²⁵⁸, a partir da qual poderia estabelecer uma nova rede de contatos no exterior.

Os “bastidores” da vida artística paulistana transparecem não somente nos conflitos entre as relações de poder econômico presentes nas ações do mercado no meio artístico, mas também nos embates do artista pelo empunhar da bandeira modernista. Neste ponto o leitor talvez esteja se perguntando pela contextualização macro histórica que caracterizaria as diferentes tipologias documentais com as quais trabalhamos em nossa pesquisa, por estas datarem de um momento conturbado da conjuntura histórica do país, os anos 1960 e suas vicissitudes políticas e econômicas. Contudo, é necessário esclarecer que esta é mais uma das principais problemáticas com as quais nos deparamos em nosso trabalho de pesquisa: justamente o silenciamento do artista frente à sua conjuntura histórica. Tanto que nos diferentes escritos do ano de 1964, ano em que se deu o Golpe Civil-Militar, por exemplo, não há uma única linha escrita sobre tais acontecimentos. Esses relatos começam a despontar paulatinamente no ano de 1965 o qual estamos neste momento discutindo, contudo, se fazem de uma maneira distante, por meio da perspectiva do espectador e não do agente no que se refere à questão política:

08-02-65: Dois pequenos pensamentos do ano passado: É hora da nossa contingência. Momento de nos enquadrarmos nas coordenadas e meridianos das condicionantes sociais. Geração temerosa de dar passos, expectadora.

²⁵⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 01 de julho de 1965, São Paulo [para] MENTEN, Pedro, Jundiaí. 02 fls. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁵⁸ Fonte: VIDELA, Ricardo Tristán. [Carta] 09 de setembro de 1965, Córdoba [para] MENTEN, Paulo, São Paulo. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Influi nessa vacilação, o temor, as oscilação{sic} das contingências e oscilação da atmosfera política e social.²⁵⁹

O artista denota em seus escritos ordinários uma maior preocupação com as questões econômicas que lhe atingiam o cotidiano. Sua militância sindical se silenciaria e se transformaria em militância artística, como veremos no que se refere aos conflitos com os organizadores do 8º Salão de Arte de São Bernardo do Campo:

Os organizadores dos ‘salões’ de S. Bernardo queixam-se que os jornalistas de S. Paulo não divulgam seus ‘Salões’. Gostaria que êsse {sic} ‘salão’ fôsse{sic} divulgado, ao mesmo tempo que os senhores jornalistas acusassem o caminho errado que está seguindo aquêle{sic} ‘salão’, acolhendo um academicismo rançoso, fazendo de São Bernardo do Campo uma cidade anacrônica no ambiente artístico. Se calarmos agora, outras cidades que estão pretendendo organizar ‘salões’ acabarão caindo nas malhas da Associação Paulista de Belas Artes, por ingenuidade, por falta de elementos que as oriente. Ou gritamos agora tentando arrancar o ‘salão’ de São Bernardo dêsses{sic} elementos que não mais encontram ambiente em S. Paulo ou muito tremeraão{sic} as cinzas de Mário e Oswald de Andrade.²⁶⁰

Embates que se resumiriam mais precisamente em uma disputa por uma pretensa universalidade no meio das artes:

Se há uma verdade é que a verdade está em jogo nas lutas; embora as classificações ou os juízos divergentes ou antagonistas dos agentes envolvidos no campo artístico sejam indiscutivelmente determinados ou orientados pelas atitudes e pelos interesses específicos associados a uma posição no campo, a um ponto de vista, o certo é que eles são formulados em nome de uma pretensão à universalidade, ao juízo absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista. (BOURDIEU, 2010, p.293-294)

Que se atribuía neste ocorrido envolvendo Paulo Menten, entre os artistas acadêmicos e os artistas modernos²⁶¹:

Imagine que imbuíram o ‘pessoal’ de S. Bernardo que a arte acadêmica educa e tráz{sic} o povo para as exposições! Barbarismos que tais só podem partir de elementos que usam todos os meios para conquistar posições que, por valor, por capacidade, por méritos, nunca tiveram nem podem ter. Quero deixar frisado que não conheço, não tenho amigos na Associação Paulista de Belas Artes e faço votos mesmo que ela funcione pachorrentamente afeita à sua bitòlzinha{sic} de ramal distante na complexa estrada da arte.²⁶²

²⁵⁹ Fonte: Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁶⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 25 de outubro de 1965, São Paulo [para] REDATOR DE ARTE, Prezado, São Paulo. 02 fls. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁶¹ Sobre o assunto é interessante ver também: (BOURDIEU, 2010, p.255-279).

²⁶² Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 25 de outubro de 1965, São Paulo [para] REDATOR DE ARTE, Prezado, São Paulo. 02 fls. Acervo do Atelier Paulo Menten.

O que nos chama a atenção novamente para o papel da imprensa e dos jornalistas nestas relações, fossem cordiais ou conflituosas, entre os elementos do campo artístico, suas instituições e eventos. Sendo os jornais empregados como instrumentos de divulgação de obras, eventos e comunicados, denotando sua ação como rede de comunicação e de sociabilidade que abordamos no primeiro capítulo:

Junto alguns cartões postais editados pelo Editôra{sic} Rica, de minha autoria, dos quais gostaria que fôsse{sic} reproduzido um na sua coluna, bem como registrada a edição dos mesmos. Há também uma nota apensa a esta na qual anunciamos o ‘Salão Experimental dos Funcionários do Induscomio-Séde’ {sic}, no qual exporão funcionários-artistas do Banco do Comércio e Indústria de S. Paulo S/A., a ser inaugurado na próxima quarta feira {sic} e do qual gostaríamos e agradeceríamos que o senhor noticiasse. Segue também a lista dos premiados do ‘8º Salão de São Bernardo’ (pelos prêmios pode-se verificar o domínio completo dos acadêmicos no ‘salão’), lista que os diretores da Associação São Bernardense de Arte pedem divulgar.²⁶³

Inclusive inferimos que essa trama de comunicação efetivada pela imprensa no campo das artes também de certa maneira interferia na organização dos eventos artísticos, como podemos observar a seguir em relação ao Salão Paranaense de Belas Artes:

[...] lemos em jornal desta cidade uma notícia vaga sôbre{sic} a realização de ‘XXIIº{sic} Salão Paranaense de Belas Artes’, o qual se daria em princípios de novembro. Essa notícia nos surpreende, pois estamos trabalhando em obras que não dariam de forma alguma para serem entregues imediatamente, primeiro porque coincidiram muitos ‘salões’ aos mesmo{sic} tempo e ainda a ‘Bienal’ de São Paulo, depois porque estamos executando nossos trabalhos baseados no catálogo do ‘XXIº{sic} Salão Paranaense de Belas Artes’, cuja data mencionada para inauguração dos certames paranaenses é 1º de dezembro. Ficamos agradecidos se v.sas.nos. {sic} dignassem com uma resposta positiva sôbre{sic} o assunto, pois nem as fichas de inscrição ainda recebemos, o que não tem acontecido nos anos anteriores e leva-nos a crer que haja engano na informação do mencionado jornal. Aproveito para solicitar nos sejam remetidas as datas dos certames em todo o Estado do Paraná, pois estamos tentando realizar um levantamento de tôdas{sic} as exposições no Brasil a fim de divulgarmos na imprensa do país uma agenda. Quem sabe dessa forma pudéssemos informar os artistas com maior precisão, deixando a todos preparados sem haver surpresas {sic} desagradáveis. Assim reforçaríamos o intercâmbio entre os estados. Vivemos fechados em compartimentos estanques e geralmente nos vemos cortados de ‘salões’ devido a ligeirezas com que são promovidos. Paulistas, mineiros, paranaenses, gaúchos revezam-se nas reclamações, geralmente de forma comum boicotados principalmente nos ‘salões’ cariocas {sic}. Com a constituição de uma agenda artística os artistas organizariam um plano de trabalho dentro do qual poderiam concorrer a

²⁶³ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 25 de outubro de 1965, São Paulo [para] REDATOR DE ARTE, Prezado, São Paulo. 02 fls. Acervo do Atelier Paulo Menten.

tempo, além de forçar os organizadores a manter uma data, mesmo que elástica, precisa dentro de um período determinado.²⁶⁴

Aparentemente sem resposta à esta missiva, porquanto ainda não localizamos uma resposta, e continuando suas atividades referentes a carreira artística, em 1966, Paulo Menten organizou a “Exposição de Pintura-Gravura-Desenho-Tucuruvi”;e, recebeu um Prêmio de referência no III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal²⁶⁵. No mesmo ano em que ocorreu o supracitado movimento de reestruturação do MAM, acerca do qual precisamos apontar que até o presente momento não encontramos outras fontes históricas que nos referissem sua provável participação, devido a sua “militância artística” modernista, mas que talvez não tenha se dado em completa conformidade aos moldes narrados pelo artista em suas autobiografias. Em 1967, expõe na “Individual-Pintura” da Galeria KLM e no mesmo ano, concebe a “Exposição Individual-Pintura” com obras figurativas na Galeria Quatro Planetas²⁶⁶. Nesta época, o artista também participaria da coletiva “Premissas 3”, no Museu de Arte Brasileira sob curadoria do também artista e professor, João Rossi. Nessa exposição Menten recebe, a princípio, o rótulo de Neobarroco²⁶⁷.

Até este período, o artista participava dos eventos do meio artístico concomitantemente com suas atividades profissionais como bancário, mas algum tempo depois, Menten decidiu-se por pedir demissão do banco, resolvendo desta maneira, viver exclusivamente de seu trabalho como artista visual. O Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho²⁶⁸ datado de 16 de maio de 1967, presente na documentação do acervo de seu atelier nos indica que o artista efetuou como já comentamos no capítulo anterior, um acordo de rescisão do contrato de trabalho mediante o pagamento de uma indenização. Inferimos que tal quantia provavelmente foi utilizada pelo artista entre meados do ano de 1967 e início de 1968 para quitar suas despesas com sua viagem ao Nordeste, a fim de participar da Bienal da Bahia em Salvador-BA. Apesar das constantes afirmativas do artista de que a viagem foi realizada em 1966 para participar da primeira edição do evento:

²⁶⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. [Carta] 27 de outubro de 1965, São Paulo [para] VELLOSO, Fernando, Curitiba. 01 fl. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁶⁵ Fonte: MARIA BONOMI Ganha Prêmio em Brasília. *Jornal O Estado de São Paulo*, 25 de outubro de 1966, p.09. Acervo Digitalizado do Site do Jornal O Estado de São Paulo.

²⁶⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten – Gravuras – 75 anos*. Londrina, 2002. Acervo Pessoal da Autora.; Fonte: ZANINI, Ivo. “Família Paulista” e Menten Expõem Hoje. *Jornal Folha de São Paulo*. 11 de abril de 1967, p.03. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁶⁷ Fonte: VIEIRA, João Geraldo. Premissas 3. *Jornal Folha de São Paulo*, 01 de janeiro de 1967, p.03. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁶⁸ Fonte: SINDICATO DOS EMPREGADOS EM ESTABELECIMENTOS BANCÁRIOS DE SÃO PAULO. *Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho*. São Paulo, 16 de maio de 1967. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Eu estive para a primeira Bienal de Salvador, onde durante a inauguração o tempo todo que faziam discurso fiquei no Canto do Mosteiro conversando com Jorge Amado que discorria sobre a importância da cultura nordestina que um dia teria projeção internacional. Viajei para Salvador de ônibus junto com o Carelli. 36 horas de viagem. Essa primeira Bienal foi realizada em vários pontos culturais de Salvador.²⁶⁹

O artista ainda afirmava que houve confisco de obras, nesta edição da qual participou:

Particpei com seis lineogravuras a primeira série influenciada pelo cordel. Houve intervenção dos revolucionários que haviam ocupado o país. O presidente da Bienal foi preso e confiscaram as obras e impedindo os movimentos culturais. 1966. Os artistas queriam buscar suas obras mas foram aconselhados a não irem pois corriam o risco de serem presos. Na primeira Bienal alguns artistas foram barrados na entrada do Palácio do Governo em visita ao Governador do estado por estarem sem gravata. Mario Schenberg, crítico de arte, Carelli, Paulo Menten (isso foi feito pelo governo liberal da revolução). [...] Havia grande participação de paulistas, de todas as categorias de arte. O governador havia convidado os artistas a administração do Palácio é que impediu a entrada dos artistas; depois voltando atrás se propôs a receber os artistas sem gravata mas parte deles não foi [...].²⁷⁰

Contudo, a I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia ou I Bienal da Bahia, ocorreu em 1966, ou seja, um ano antes da data em que o artista pediu demissão. Somente sua segunda edição se presenciou o início do fortalecimento dos movimentos repressivos contra os setores culturais, neste caso, as artes visuais. Pois foi a II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia ou II Bienal da Bahia, que ocorreu em 1968, que foi fechada e censurada pelo Regime Militar mediante o AI-5. É interessante notar que, passado o desfile do tempo, o silenciamento antes presente sobre sua conjuntura histórica toma o discurso do distanciamento, na lapidação de sua criação agora para a posteridade. Apesar de tais acontecimentos, durante essa viagem Paulo Menten visitou o Pelourinho, principalmente a zona de baixo meretrício em Salvador e seguiu em visita ao Nordeste Brasileiro²⁷¹. E foram estes lugares que inspiraram o artista a desenvolver várias séries com uma temática de crítica social em diversas vertentes artísticas. Inclusive, esta foi a fonte de inspiração para as obras que foram apresentadas nas Bienais de São Paulo²⁷² em que o artista foi aceito a participar, a IX e a X edições em 1967 e 1969, respectivamente.

²⁶⁹ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 04 de abril de 2010. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁷⁰ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 05 de abril de 2010. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁷¹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁷² Fonte: PEDREIRO, Ranulfo. Expressão na Ponta do Buri. *Jornal de Londrina*, Caderno Cultura, 27 de outubro de 2002. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: "Paulo Menten".

Contudo, apesar do silenciamento em seus escritos, formulamos algumas hipóteses sobre o pedido de demissão do artista nesta época, como por exemplo, a de que se sua saída do emprego no banco estava relacionada com seu envolvimento nas atividades do sindicato, pois:

Muito diferente dos banqueiros, após o golpe civil-militar os bancários enfrentaram a intervenção na maioria de seus sindicatos, a deposição das diretorias de suas entidades, a destruição de seus arquivos históricos, a cassação e prisão de muitos de seus dirigentes e ainda o assassinato de tantos outros [...]. Além da intervenção e da perseguição policial, os bancários viram seu instituto de aposentadorias, o IAPB, ser fechado em 1967, a estabilidade no emprego ser suprimida com o advento do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço – FGTS e, ainda, a data-base da categoria ser pulverizada ao longo do ano com alterações em vários estados. (JUNCKES, 2008, p.60)

Assim, seu pedido de demissão teria sido uma tática a fim de evitar a repressão crescente do Regime Militar, imposta aos movimentos sindicais trabalhistas? Se sim, esta tática vislumbraria somente sua vida profissional e sua derradeira escolha em se tornar um artista visual ou também estaria entrelaçada à sua vida pessoal? Seria uma tática empregada pelo artista a fim de buscar de certa maneira proteger sua numerosa família²⁷³? Pois, compreendemos que:

Outrossim, preferimos entender como “resistência” da classe trabalhadora não apenas sua “medição de forças” política com o Estado autoritário, mas sim sua capacidade de recriar alternativas de sobrevivência numa conjuntura como a que se apresentava. A nova política trabalhista e salarial adotada como um dos pilares do futuro “milagre” provocaria transformações drásticas na qualidade de vida do trabalhador, forçando-o à busca de alternativas no seu cotidiano familiar e político. (MENDONÇA; FONTES, 1988, p.26)

Porquanto inferimos também que um dos principais motivos de seu pedido de demissão foi o fato de o banco não mais lhe oferecer a segurança de um salário que respondesse às necessidades, que já se estendia a algum tempo, de um maior ganho financeiro para um satisfatório sustento familiar. Os escritos de seu diário apontam para esse cenário: “27-05-1964: Não me sinto muito disposto. Logo cedo andei procurando arrumar dinheiro. Sempre o dinheiro para cobrir dívidas. Abrir aqui para tapar mais adiante. Os dias se escoando inexoráveis.”²⁷⁴, pois durante a década de 1960:

O período compreendido entre 1962-67 caracterizou-se pela recessão da economia brasileira. Entre uma e outra data, situa-se o golpe, que como vimos, visava empreender uma ação “profilática” no sentido de conter a mobilização social que o arrefecimento econômico acirrava. A partir dessa premissa – o

²⁷³ Lembrando serem sete filhos de seu primeiro casamento com Fernanda Marques Menten, esta inclusive era a média da taxa de natalidade no Brasil entre as décadas de 1940 a 1960 (LUNA; KLEIN, 2014, p. 80).

²⁷⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

restabelecimento da “ordem” – iria se construir a recuperação. (MENDONÇA; FONTES, 1988, p.21)

Assim, além das guinadas contrárias às políticas trabalhistas do setor bancário na época, os trabalhadores brasileiros no geral²⁷⁵ sofriam com o chamado “arrocho salarial”:

Também ocorreram diversas mudanças na área trabalhista. A mais importante foi a nova legislação salarial, com impacto direto sobre os reajustes de salário e a própria distribuição de renda. Até então, os salários eram reajustados anualmente, para compensar a inflação do período. A nova legislação corria os segundo uma fórmula que considerava não só a inflação passada, mas também sua previsão para os doze meses seguintes. Como a inflação futura era sistematicamente subestimada, a nova legislação provocou perda salarial sistemática, com perversos efeitos distributivos. A redução deliberada dos salários reais, o chamado “arrocho salarial”, restringiu tanto a demanda agregada quanto os custos da mão de obra para a iniciativa privada. (LUNA; KLEIN, 2014, p.94)

Novamente de acordo com o Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho²⁷⁶ do artista, Paulo Menten recebia o salário de NCR\$ 286,27 por mês. Mas ao começar a ter diversos ganhos financeiros com sua produção, principalmente a partir do ano de 1965, o artista se surpreendeu:

15-01-65: A Galeria Atrium vendeu três trabalhos meus, em pequena dimensão, que me renderam cr\$12.000. Unindo essa soma ao prêmio de Curitiba, de cr\$80.000 e ao prêmio do ano retrasado do “Salão do Trabalho”, de cr\$50.000, dá o total de cr\$142.000!²⁷⁷

Desta maneira, conforme seus diários pessoais em especial²⁷⁸, “compensava” financeiramente seguir a carreira artística, o que provavelmente foi uma forte motivação que veio somar para a decisão final pela escolha profissional do artista por parte de Paulo Menten, velada em suas autobiografias em um evidente sinal de lapidação da imagem de si.

Principalmente a segunda metade da década de 1960 foi um marco na carreira artística de Paulo Menten, por ter sido nesta época em que o artista conseguiu enfim ter êxito em sua

²⁷⁵ Além de que: “Por volta de 65 uma nova legislação salarial e trabalhista veio à luz, visando atingir três objetivos principais: 1º) a sujeição dos trabalhadores a um verdadeiro programa de poupança forçada; 2º) a criação de um “novo” sindicato, com funções bem mais assistencialistas – e menos políticas -, que impedisse uma organização efetiva da classe trabalhadora; e 3º) o fortalecimento da estrutura sindical e corporativa enquanto alicerce da coesão social (ERICKSON, apud MENDONÇA; FONTES, 1988, p.23) e ainda em 1967: “A partir de 1967 o governo determinou que a Justiça do Trabalho somente estabelecesse, nos dissídios, reajustes até os índices oficiais decretados, o que transformava o Executivo na matriz das correções salariais, abolindo na prática, o poder de barganha coletiva dos trabalhadores e as livres negociações entre patrões e empregados.” (MENDONÇA; FONTES, 1988, p.24).

²⁷⁶ Fonte: SINDICATO DOS EMPREGADOS EM ESTABELECEMENTOS BANCÁRIOS DE SÃO PAULO. *Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho*. São Paulo, 16 de maio de 1967. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁷⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Vol.II*. 1963. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁷⁸ É interessante notar que a questão financeira no geral é recorrente nos diários pessoais (D’ARAUJO, 1996, p.188-189).

principal estratégia de inserção no campo artístico paulistano, provavelmente visando em decorrência o nacional, a de participar de uma edição da Exposição Bienal Internacional de São Paulo. Pois, o artista foi aceito para participar de duas edições da referida exposição, a IX edição de 1967 e a X edição de 1969. Contudo, ao levantarmos e sistematizarmos a documentação que compõe a categoria da escrita de si em encontrada em seu atelier, certa ausência chama nossa atenção: Não há comentários sobre estas participações em seus dois diários pessoais com os quais trabalhamos, pois o artista “pula” o ano de 1967 nos registros contidos nos dois documentos e suprime esse evento dos registros do ano de 1969. Paulo Menten também não comenta suas participações na Bienal de São Paulo em suas correspondências da época, nos levando a questionar se o artista teria descartado as correspondências que lhes fizessem menção. Somente em suas autobiografias posteriores a 1982 é que o artista cita sua participação na X edição e o recebimento do Prêmio de Aquisição “Itamaraty”, como já apontamos no capítulo anterior, contudo, lembramos que o artista não menciona sua participação na IX edição de 1967. Também é necessário dizer que não localizamos entre a documentação em seu atelier algum recorte de matéria de jornal ou fotografia que se referissem a estes dois episódios, nos restando por ora o questionamento: por quê? Sendo que o artista, como vimos, deixou diversos indícios de que este era um dos principais passos a serem dados em sua caminhada para se tornar um artista reconhecido, porque justamente quando enfim concretiza sua principal estratégia de inserção no campo das artes o artista “silencia” seus vestígios?

Entre o início da década de 1950 e o início da década de 1960, a exposição possuía em sua concepção a ressonância do modernismo brasileiro²⁷⁹, assim:

Chamamos esse período, que vai da primeira Bienal, em 1951, até a sexta, em 1961, de “era do Museu” porque nesse momento as diretrizes da exposição eram dadas pela equipe de intelectuais (a maioria vinda do modernismo de 22, como Milliet e Pedrosa) e por artistas ligados ao MAM-SP (cujos antecessores eram os salões da elite pré-22, a própria Semana de Arte Moderna, o Clube dos Artistas Modernos, nos anos de 1930, e a consequente Sociedade Paulista de Arte Moderna). Nessa primeira fase, a Bienal era obra do MAM, e seus pressupostos estavam intimamente ligados aos desdobramentos do modernismo de 22. (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.14-15)

Inclusive, ao observarmos a trajetória de Paulo Menten, inferimos que essa ressonância, tenha sido um dos fundamentais vetores de influência em sua principal estratégia de inserção no campo das artes, e de sua própria concepção do que era a arte e a formação artística levando-o a trilhar, como um artista modernista, sua trajetória:

²⁷⁹ Sobre o Modernismo Brasileiro é interessante ver também: (FABRIS, 1994).

Há deste ponto de vista um dado que me parece evidente: com a implantação da Bienal de São Paulo como maior foro artístico brasileiro e com sua proposta de entrar em contato com a modernidade, as portas brasileiras foram abertas para o último modelo aprovado para as metrópoles. Evidentemente também isto teria consequências enormes sobre a produção artística brasileira e deveria tornar-se o principal foco de discussão e centro de interesses. A arte brasileira, até então circunscrita aos modelos pós-impressionistas com alguma influência cubista, se verá diante de uma avalanche informativa que lhe trará novas propostas culturais, a colocará em contato com grandes artistas europeus e americanos, com a forte arte de outros continentes e finalmente, a arte brasileira terá que enfrentar uma provocação e os modelos mais modernistas que a história da arte conhece. [...] Em primeiro lugar a idéia de contato com a modernidade. Mas esta modernidade não está definida e, como se verá nos anos 60, o seu desenvolvimento estará além das perspectivas iniciais. Quando, em 1951, falava-se em modernidade imaginava-se o gestual, o abstrato informal, a geometria, a influência cubista e as tendências oriundas das modificações estéticas do início do século. (KLINTOWITZ, 1981, p.90-91)

Contudo, o período em que se deram as duas Exposições Bienais Internacionais de São Paulo, 1967 e 1969, nas quais o artista participou, foi marcado pelo mandato do segundo presidente do Regime Militar (1964-1985)²⁸⁰, o então marechal Arthur da Costa e Silva, que durou de 15 de março de 1967 a 31 de agosto de 1969. Segundo Thomas Skidmore (1988), o início da década de 1960 foi caracterizado por um conturbado período presidencial:

Este período começou com a eleição de Jânio Quadros em 1960, seguida de sua renúncia em 1961, continuou com o tumultuado acesso ao poder de João Goulart em 1961, o sistema parlamentar imposto pelos militares de 1961 a 1963, a deposição de Goulart em 1964 e, finalmente, o governo Castelo Branco que os militares prorrogaram por um ano além do mandato original de 1961-66. (SKIDMORE, 1988, p.137)

Após o momento dos turbulentos acontecimentos que culminaram no Golpe Civil-Militar de 1964 (FERREIRA; GOMES, 2014) e no governo de Castelo Branco, o governo de Costa e Silva foi marcado pelo endurecimento e pela radicalização da repressão contra as oposições e os movimentos sociais, pois:

A partir do final dos anos 1960, a “utopia autoritária”, que inspirava, de maneira diversa, os diferentes grupos militares, passou a ser interpretada segundo a chave dos setores mais extremados da linha dura, penetrando os diversos escalões governamentais e sendo aceita por concordância ou medo. (FICO, 2012, p.81)

Também foi um período de enrijecimento da censura (FICO, 2012, p.87-109) contra a imprensa, aos intelectuais dos mais diversos setores e às artes em suas diferentes vertentes, dentre elas, as artes visuais, pois, entre o período destas duas Bienais, no ano de 1968, foi

²⁸⁰ Sobre o Regime Militar é interessante ver também: (SILVA, 1978); (GABEIRA, 1979); (DREIFUSS, 1981); (ARNS, 1986); (SILVA, 1987); (FIORIN, 1988).

promulgado pelo governo Costa e Silva o Ato Institucional nº5, o AI-5²⁸¹, em 13 de dezembro, um dos mais conhecidos instrumentos repressivos por conta de sua posição direta contra os setores culturais (NAPOLITANO, 2014a; 2014b), como observamos no caso da Bienal da Bahia. Esta conjuntura sócio-política também influenciou a elaboração da referida exposição já a partir de setembro de 1965, em sua VIII edição, a primeira sob o regime militar, se reproduzindo esta variável nas edições subsequentes. Assim, as Bienais das décadas de 1960 e 1970, participam da:

[...] as Bienais dos anos 1960 e 1970. Nesse período se afirmará a figura paradigmática (e pragmática) de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, e sua esposa Yolanda Penteado. Será discutida também a questão do mecenato, as relações políticas em torno do crescimento do evento, diretamente ligado às mudanças sociais em São Paulo e no Brasil, quanto às características da política das artes contemporâneas. Com o crescimento da mostra, e os interesses de Ciccillo, ocorrerá a separação entre a Bienal e o MAM, surgindo daí uma nova forma de organização, por meio de uma fundação mantida e presidida pelo mecenas. Com a separação, o MAM perde força e verbas a ponto de fechar suas portas quando o acervo pessoal de Ciccillo - que era (ou se confundia com) o acervo do Museu - é doado à USP que, com ele, formará o Museu de Arte Contemporânea (MAC). É também o período em que a Bienal convive com a ditadura militar. Nesse contexto, surge uma mostra antológica, a X Bienal, que ficou conhecida como a “Bienal do Boicote”. No campo artístico, esse é o momento de afirmação (e crise) do abstracionismo, bem como a afirmação daquilo que genericamente se chama de “arte contemporânea”. (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.15)

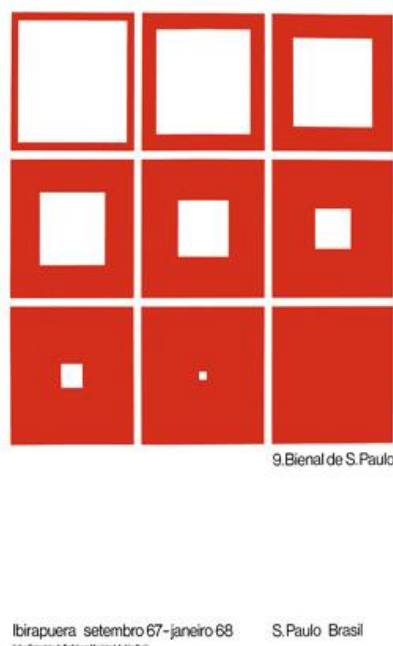
Sobre as Bienais, Paulo Menten afirmava que: “As Bienais de São Paulo trouxeram o que havia de melhor e de pior no mundo. Nada do que vinha de fora determinava o ‘fazer da arte’ em São Paulo, mas era uma fonte de informação estética.”²⁸², assim, o artista percebia a exposição principalmente como uma “vitrine”, um instrumento de divulgação e de recepção para sua obra²⁸³, além de um espaço para sinalização de seu lugar social como artista, pois: “Ela é um evento que transcende seu espaço físico, seu tempo de duração, sua organização interna, suas qualificações e categorias. [...] Ela é um estado análogo ao estado das coisas que se dão nesse campo vastíssimo que é o da arte” (LEIRNER apud ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.18), assim ter sua participação aceita em uma edição da referida exposição, seria como se fosse consagração e a consolidação de sua inserção no campo artístico.

²⁸¹ Fonte: *Ato Institucional Nº 5*, de 13 de Dezembro de 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em 23/08/14 às 13:30 Hrs.

²⁸² Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁸³ Observando que a Bienal é: “sua dupla consequência – positiva, de qualquer forma, posto que atualizante -, de informar e confundir, alterou carreiras, fabricou artistas-cometas, cuja fama rápida e fulminante deixará de existir em breves anos e sepultou outros.” (AMARAL apud ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.17).

Figura 8 – Cartaz da IX Exposição Bienal Internacional de São Paulo. 1967.



Fonte: Site da Fundação Bienal de São Paulo.

A IX Bienal de São Paulo (Figura 8), em 1967, foi a edição na qual se unificaram as categorias de premiação, com isso:

Abria-se assim uma nova etapa, em que se poderia pensar que a arte brasileira já havia obtido maturidade suficiente para se apresentar em pé de igualdade com a arte internacional [...]. Mas essa mudança no sistema de premiações poderia ser também uma tentativa de ressaltar qualidades de uma mostra que a cada ano, desde a separação do MAM-SP e do golpe militar de 1964, ia se encontrando com a crise. (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.116)

Esta Bienal também trouxe a apresentação das mudanças que ocorriam no âmbito da chamada Arte Contemporânea (ARCHER, 2013), com a ascensão do *Pop Art* em detrimento do Abstracionismo europeu e com a tomada de uma atitude anti-contemplativa ao se permitir que o público tocasse as obras expostas. A seleção das obras nacionais foi criticada posteriormente pela relativa “falta de critério”, e as internacionais pelo “mecanicismo” de uma seleção rotineira e burocrática, característica que se estenderia às salas especiais que possuíam uma perspectiva didático-museológica. As críticas dessa edição se estenderiam ainda à atuação dos críticos e ao que foi compreendido como um excesso de artistas e obras expostas, derivado do obscurecimento da constituição dos processos de seleção adotados e da evidente divisão da produção nacional entre os artistas “adultos” e “jovens”: “Por outro lado, os ‘jovens’ existiam, mas não surpreendiam.” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.119). Em concomitância com os autores citados inferimos que é possível que Paulo Menten, justamente

por ser um jovem artista na época, poderia ter sido selecionado a expor nesta edição devido a esta sua condição. Assim, o artista expôs duas pinturas com a técnica de óleo sobre tela e sobre madeira. A primeira foi “Sequências Brasileiras 201”, de 1967, com as dimensões de 210 cm X 75 cm. A segunda a ser exposta foi “Sequências Brasileiras 205”, do mesmo ano e com as mesmas dimensões²⁸⁴.

Mas, em 1968, o artista se decide por especializar-se na vertente da gravura, tornando-se desta maneira principalmente um gravador, talvez na busca de ordenar seu próprio “universo menteniano”, pois: “O homem, se deseja saborear o enorme fruto que é o universo, deve se sonhar como seu dono. Eis aí seu drama cósmico. A gravura é, talvez, na ordem cósmica, o que nos proporcionamos rapidamente essa dominação.” (BACHELARD, 1986, p.56). Compreendemos que essa tentativa de ordenação de seu universo plástico pode ter sido, em parte, exercitada pela percepção do resultado que seu trabalho alcançou nesta IX edição da Bienal de São Paulo, na qual demonstrou certo tom de força, podendo esta percepção ter corroborado em sua escolha pela vertente da gravura, ao se aproveitar do conhecimento acumulado sobre esta vertente ao longo de sua trajetória. Contudo:

Pode-se dizer que, desde 1951 até o fim dos anos de 1960, a Bienal, com todas as idas e vindas que veremos, representou fabulosamente (em todos os sentidos da palavra) esse processo de formação cultural. Sobretudo, depois de 1968, com o estrago e retrocesso político, cultural e comportamental provocados pela ditadura, a Bienal pagou seu preço. (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.12)

Desta maneira, a X Bienal de São Paulo (Figura 9) se descortinou sob um cenário de crise, com a organização de um boicote internacional liderado pelo crítico de arte Mário Pedrosa, em função do enrijecimento político do Regime Militar por meio do AI-5 (SCHROEDER, 2011), no qual:

[...] maior parte dos artistas brasileiros convidados também aderiu ao boicote. [...] a adesão de tantos artistas prejudicou até mesmo a montagem da exposição, que teve dificuldade em preencher os espaços que estavam reservados para cada um dos países, pois a cada dia que passava eram anunciadas novas desistências. (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.124).

Nesse sentido “O momento parecia pendular entre inovação e reação.” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.124), sob uma sombra de decadência.

²⁸⁴ Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL. *IX Bienal de São Paulo*. São Paulo: 1967. Acervo Pessoal da Autora.

Figura 9 – Cartaz da X Exposição Bienal Internacional de São Paulo. 1969.



Fonte: Site da Fundação Bienal de São Paulo.

De acordo com Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004), na década de 1950, desde seu início, os critérios de seleção e de premiação da delegação brasileira nas Bienais de São Paulo provocaram constantes discussões no meio artístico. Contudo, as críticas viriam à tona com mais frequência a partir do final da década de 1960: “Aproximando-se da sua décima edição, a Bienal mantivera-se quase idêntica às suas primeiras edições, no que dizia respeito à sua organização e o meio artístico explicitava o desejo de que houvesse mudanças para a melhoria das exposições.” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.127), mudanças que ocorreriam principalmente a partir das IX e X edições, pois na IX edição foram unificados os prêmios nacionais e internacionais a fim de igualar a competição entre os artistas, porém:

A mostra de 1967, a IX Bienal, foi avaliada como bastante ruim. Sofreu mais explicitamente os efeitos da ditadura, tendo obras subtraídas da exposição pela Polícia Federal logo após sua abertura, além da interferência do governo na seleção das obras. Os especialistas se desapontavam tanto com a representação internacional quanto com a gigante delegação brasileira, que atingia o número recorde de 451 artistas. (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.124)

Já a X edição foi profundamente afetada pelas ausências que se repercutiram nas premiações, além de que:

Com a suspeita de que teria havido parcialidade no julgamento do júri do Itamaraty na Bienal anterior, a Comissão de Artes Plásticas da X Bienal havia extinguido os prêmios de aquisição no novo regulamento. Mesmo com as normas aprovadas pela diretoria na Fundação Bienal, a nova resolução não foi cumprida. O Itamaraty manteve um júri especial na mostra de 1969, com o intuito de oferecer esses prêmios a artistas brasileiros. (SCHROEDER, 2011, p.82-83)

Assim temos que observar, inclusive, que foi somente nesta edição da Bienal de São Paulo que o artista recebeu o Prêmio Aquisição Itamaraty²⁸⁵, com a aquisição de uma de suas obras expostas pelo Governo Federal, sendo que: “[...] o júri parece ter levado em conta o caráter decorativo das obras, visto que elas seriam utilizadas para ornamentar o Palácio dos Arcos e outros ambientes do Ministério.” (SCHROEDER, 2011, p.214). A percepção da autora denota a possibilidade de um emprego tático por parte de Menten sobre a linguagem plástica empregada na vertente da gravura, por meio da representação de um conteúdo e uma linguagem estética marcada pelo lirismo e pela representação metafísica não menos ciente de seu caráter, influenciado pelo modernismo. Nessa edição, Paulo Menten expôs três xilogravuras. A primeira foi “Lampião e os Demônios”, de 1969, com as dimensões de 50 cm X 76 cm, a segunda “Mulher-Dama e Demônio”, de 1969, com as dimensões de 50 cm X 76 cm, e a terceira foi “Mulher-Dama e Demônio”, também de 1969 e com 50 cm X 76 cm²⁸⁶. As três xilogravuras apresentavam temáticas nordestinas, remetendo à estética das ilustrações dos livretos de literatura de cordel, inspiração advinda de sua viagem ao Nordeste que inferimos ter se dado no ano de sua escolha pela gravura, 1968, assim: “Paulo Menten, surpreso com o rico universo cultural da região – onde a fantasia convivia harmonicamente com a realidade – penetra no imaginário popular nordestino.” (SIMONETTI, 2006, p.11), a partir dessa linguagem lírica e da exploração do imaginário nordestino compreendemos sua participação nesta X edição da Exposição Bienal Internacional de São Paulo a partir da premissa de que:

Porém, uma parcela significativa de artistas, em parte solidária ao boicote, optou pela presença na X Bienal. [...] Para esses jovens artistas brasileiros e latino-americanos, as Bienais, mesmo com suas falhas, eram a oportunidade única de apresentar seus trabalhos a um público internacional. Segundo Aracy Amaral, ‘aqueles que lutaram pela participação enfatizaram a importância da Bienal no cenário da arte brasileira.’ [...] E, da mesma maneira, as reações ao estado restritivo imposto pelo regime militar não se limitaram ao boicote. Além dos artistas jovens, também artistas já reconhecidos, e até mesmo aqueles que foram prejudicados pela censura, com exposições fechadas e obras apreendidas, participaram da X Bienal. Para eles, o boicote não era a melhor alternativa de combate à condição restritiva em que se encontrava o

²⁸⁵ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten – Gravuras – 75 anos*. Londrina, 2002. Acervo Pessoal da Autora.

²⁸⁶ Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL. *X Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1969, p.43. Acervo Pessoal da Autora.

cenário artístico do país. Antes, era preciso tomar para si o espaço da mostra, tirá-lo da vigência dos atos arbitrários da ditadura militar e da própria instituição. (SCHROEDER, 2011, p.190-191)

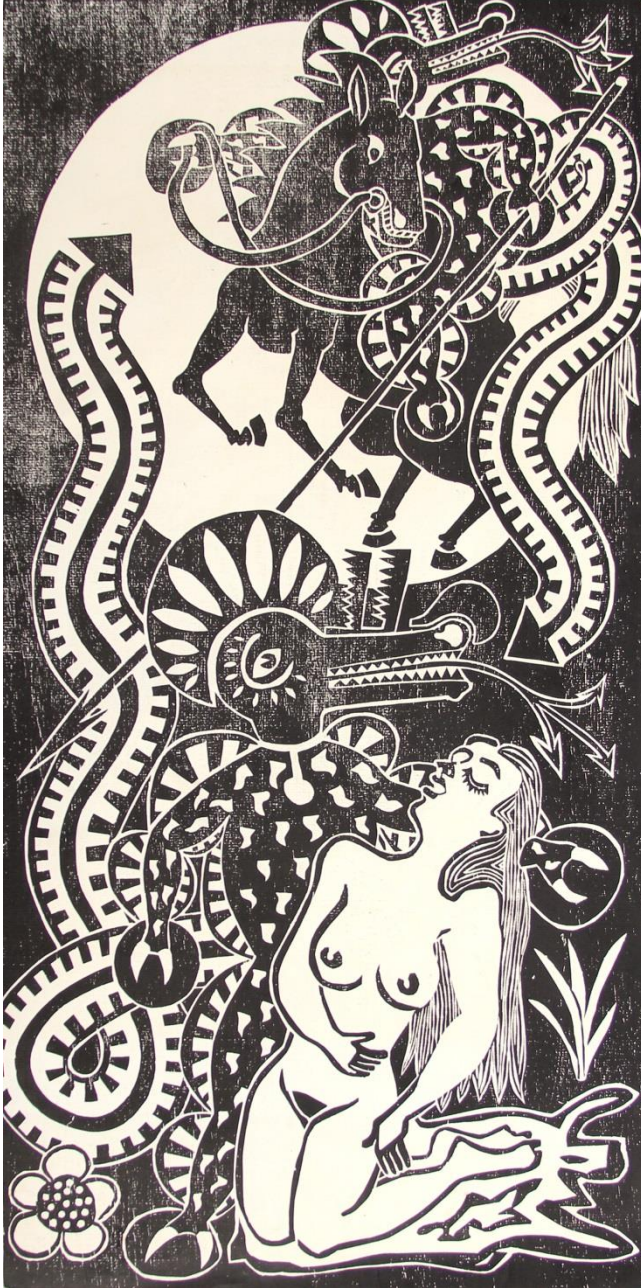
Assim, as táticas do cotidiano ordinário, percorrem noite adentro. Apesar de estar em voga, a partir dos anos de 1960, as vanguardas da Arte Contemporânea, Paulo Menten compartilhava abertamente a linguagem do Modernismo Brasileiro (LOURENÇO, 1995), tanto na produção literária quanto na artística. O Modernismo influenciou não só a linguagem plástica, a coerência estética de sua produção, como também sua temática e poética de criticidade, sendo evidente sua relação com a chamada cultura do Nacional-Popular²⁸⁷ igualmente em voga nos anos 1960, abordada por Marcos Napolitano (2014a):

Desde os anos 1920, uma nova elite cultural se formou em torno de dois objetivos: inventar um idioma cultural comum para uma nação cindida por graves fossos socioeconômicos e, assim, modernizar o Brasil sem perda de suas identidades culturais. Com base na busca de uma essência da nação-povo brasileira e de uma estética modernista, inventou-se uma nova “brasilidade”, incorporada pela direita e pela esquerda. Pela direita, pela mão do primeiro governo Vargas, sobretudo no período do Estado Novo e sua política cultural, este projeto se transformou em um discurso oficial e autoritário. Mas a esquerda, a começar pela esquerda comunista, não negou o nacional popular e o moderno como caminhos para uma cultura crítica e revolucionária. O nacional-popular era central na agenda estética e ideológica da esquerda desde os anos 1950, ainda predominando certa desconfiança em relação às estéticas oriundas das vanguardas modernas. No começo dos anos 1960, tanto a Bossa Nova politizada, [...] quanto o Cinema Novo [...] promoveram o reencontro entre engajamento, pesquisa estética, cultura popular e nacionalismo. Este projeto não estaria isento de contradições e impasses. Entre eles, o de não estabelecer uma efetiva comunicação com as classes populares, que pareciam ser mais fonte de inspiração do que efetivo público consumidor das obras. (NAPOLITANO, 2014a, p.20)

²⁸⁷ “‘Nacional-popular’ era a expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão da cultura nacional, que não deveria ser confundida nem com o regional folclorizado (que representava uma parte da nação) nem com os padrões universais da cultura humanista (vivenciada pela burguesia ilustrada por exemplo).” (NAPOLITANO, 2014a, p.21).

Em sua produção artística no geral, desenvolvida deste final dos anos 1950 até o ano de seu falecimento em 2011, principalmente na vertente da gravura, apresentou diversas temáticas de cunho crítico-social, como por exemplo, do Massacre dos Meninos da

Figura 10 – Uma Obra da Série "O Rapto da Mulher-Dama". Autor: Paulo



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

realizadas nesse período sobre a mitologia e a cultura popular nordestina, expressa na literatura e nas ilustrações de xilogravura dos cordéis.

Candelária no Rio de Janeiro aos trabalhadores da Serra Pelada. Pois para Paulo Menten, este tipo de temática social estabelecia uma ponte entre a arte e o público: “A arte deve ser um espaço para o artista manifestar suas inquietações e também onde o sentimento do espectador pode encontrar estímulos para emergir. Na temática social, o artista consegue confluir estas expectativas.” (SIMONETTI, 2006, p.04). Assim, compreendemos que: “O verdadeiro tema da obra de arte é a maneira propriamente artística de apreender o mundo, ou seja, o próprio artista, sua maneira e seu estilo, marcas infalíveis do domínio que exerce sobre sua arte.” (BOURDIEU, 2013, p.111). A utilização da temática social também é o caso de “Sequências Brasileiras”, “Lampião e os Demônios” e da “Mulher-Dama e os Demônios”, estas séries em especial também foram inspiradas na viagem do artista ao Nordeste, de acordo com Juliana Simonetti (2006), principalmente em suas visitas aos prostíbulos e de suas pesquisas

Mulher-Dama representada nestes trabalhos (Figura 10) se refere a uma leitura lírica da figura da prostituta, conhecida como “mulher-dama” no Nordeste, Paulo Menten afirmou

Figura 11 – Uma Obra da Série "Sequências Brasileiras". Autor: Paulo Menten, Sem Data.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

que: “A prostituição era vista pelos nordestinos como um acontecimento social natural e podia-se perceber até certa idealização em torno da mulher-dama. [...] Essas mulheres eram completamente diferentes do que imaginava. Eram sonhadoras e muitas alimentavam o desejo de ir para São Paulo ser estrela de cinema.” (SIMONETTI, 2006, p.12). Com esta constatação, Paulo Menten busca uma interpretação metafísica sobre a figura da prostituta.

Já o tema de “Sequências Brasileiras” (Figura 11) foi: “Inspirado na riqueza de detalhes e de cores da arquitetura colonial dos prostíbulos baianos [...] As fachadas vislumbram-se em cores, linhas e formas geométricas que flertam com a abstração.” (SIMONETTI, 2006, p.13).

Aqui novamente Paulo Menten propõe interpretação particular do cotidiano nordestino, com a busca por uma ressignificação dos casarões

utilizados como prostíbulos ao dar evidência à sua estética arquitetônica, que de acordo com a visão da crítica:

Eis um artista que não nos oferece perspectivas dentro do emaranhado urbanas das suas cidades; prefere o “close up” das fachadas, no primeiro plano das suas telas. Mesmo assim, não se satisfaz em indicar com matérias{sic} difusas a bossagem absoleta {sic}, colonial ou barroca, das bossagens entre as

platibandas e os alizares {sic}, limbrando{sic} pelo contrarioem{sic} extrair exertos{sic} trigonométricos e cromáticos da repartição das superfícies em seu modulo lírico mas impessoal, o azulejo. As fachadas que ele pinta, irmãs distantes das dos quarteirões de São Luiz do Maranhão, são pretexto feliz para paciente elaboração grafica{sic} e plástica em que a matéria vidrada resistente ao tempo e reconstituída com a mesma sensibilidade com que Utrilo recriava as “estaminets” {sic} das ruas de Montmartre, com o mesmo zelo com que Jose Paulo evoca os prédios do comercio atacadista do Rio antes de Passos, Frontin e Mueller. Parece-me contudo, no material exposto em 4 Planetas, que Paulo Menten vem atingindo algo mais do que os efeitos do pintor parisiense e do pintor carioca. Não se trata de mero virtuosismo sobre um tema constante, e sim de variantes estéticas de duplo sentido: o trigonométrico e o temporal de alta expressão “op” tendendo para um concretismo expressionista.²⁸⁸

Ainda no ano de 1969, o artista participou de uma exposição coletiva de figurativos e primitivistas, tendo como tema o colonial brasileiro em suas fases diversas, na Galeria Azulão²⁸⁹, participa da I Feira de Artes Plásticas do Clube Paratodos²⁹⁰ e também de uma coletiva de gravuras na Galeria F. Domingo²⁹¹. Atuou como jurado no I Salão Anchieta de Arte Jovem, em conjunto com Lídia Okumura e Vinícius Pradella²⁹².

Assim, é a partir do final da segunda metade da década de 1960, portanto, que Paulo Menten sente que enfim alcançou o almejado lugar social do artista, pois: “Neste momento já era reconhecido como um artista (pintura e gravura) participava de salões, mostras coletivas, como de atividades na vida artística.”²⁹³. Com o reconhecimento de seus pares, a definição de sua linguagem plástica e com a aceitação de sua participação nas atividades consideradas mais importantes, inerentes ao campo das artes naquele momento, havia alcançado um lugar no campo da arte paulista. Tanto que entre os anos de 1967, 1968 e 1969 o artista fez parte da diretoria da Associação Internacional de Artes Plásticas da UNESCO, a AIAP, sendo inclusive reeleito para este círculo nos anos de 1970 e 1971²⁹⁴.

²⁸⁸ Fonte: VIEIRA, José Geraldo. “Paulo Menten”. *Jornal Folha de São Paulo*. 11 de abril de 1967, p.03. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁸⁹ Fonte: O COLONIAL na Azulão. *Jornal Folha de São Paulo*, 08 de fevereiro de 1969, p.23. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.; Fonte: EXPOSIÇÕES. *Jornal Folha de São Paulo*, 08 de março de 1969, p.17. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁹⁰ Fonte: FEIRA Continua. *Jornal Folha de São Paulo*, 24 de março de 1969, p.13. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁹¹ Fonte: GRAVURAS na F. Domingo. *Jornal Folha de São Paulo*, 20 de julho de 1969, p.21. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁹² Fonte: SALÃO Anchieta. *Jornal Folha de São Paulo*, 19 de setembro de 1969, p.19. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁹³ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. Segunda Versão. Posterior a 1982. Acervo do Atelier Paulo Menten.

²⁹⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. *Listagem Datilografada de Cursos Realizados pelo Artista*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Nessa época, a AIAP procurava ter uma ação efetiva de atuação no campo artístico se dispondo em 1968, por exemplo, a discutir em reunião:

A complexa situação em que se encontra atualmente a Arte Visual no Brasil, sobretudo quanto à direção que está tomando, [...] Para saber como estão as coisas nesse particular, decidiu-se pela formação de uma comissão, cujo objetivo será um levantamento completo do que ocorre. Essa comissão foi indicada na hora, elegendo-se Alfredo Volpi, Antonio Henrique do Amaral, Fábio Magalhães, Sergio Ferro e Waldemar Cordeiro.²⁹⁵

Desta maneira, a associação buscava naquele momento apresentar uma presença mais atuante junto ao campo artístico de São Paulo e em consequente do Brasil. Por mesa diretora, nessa época, a AIAP possuía os artistas Mario Gruber, Paulo Menten, Nelson Leirner, Antonio Carelli e Míriam Chiaverini e Gontran Guanaes Netto. A associação atuou inclusive na organização do Salão Paulista de Arte Moderna, mediante o pedido da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de indicação de 05 membros para a formação de uma comissão que levasse a cabo a reformulação dos regulamentos do referido salão. Assim, a comissão eleita pela assembleia geral da AIAP foi composta por Waldemar Cordeiro, Fabio Magalhães e Mauricio Nogueira Lima, enquanto a diretoria elegeu Odetto Guersoni e Nelson Leirner, citada comissão inclusive foi complementada por um integrante do Instituto de Arquitetos do Brasil, o IAB, o arquiteto Décio Tosi. A AIAP nesse período buscava inclusive revolver problemáticas de esfera maior como:

A questão das obras que os artistas enviam a determinados Salões em outros Estados e que depois voltam danificadas, foi objeto de várias manifestações. Os expositores pediram providencias da entidade. Citaram particularmente o último Salão de Brasília, exemplificando que os artistas sofreram grandes prejuízos, já que receberam seus trabalhos praticamente inutilizados. A mesa esclareceu haver enviado ofícios de protesto aos organizadores do certame do Distrito Federal e de Belo Horizonte, mencionando o fato de que futuramente os artistas de São Paulo filiados à AIAP poderiam ausentar-se totalmente de tais certames, se providências concretas não fossem adotadas.²⁹⁶

Às problemáticas mais simples como a confecção de carteirinhas da associação²⁹⁷. Um pouco mais adiante, no ano de 1970, Paulo Menten é premiado no I Salão Paulista de Arte Contemporânea, e participa da feira organizada pelo Paço das Artes ao expor suas obras em

²⁹⁵ Fonte: AIAP vai Fazer Levantamento Artístico. *Jornal Folha de São Paulo*, 06 de junho de 1968, p.03. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁹⁶ Fonte: AIAP vai Fazer Levantamento Artístico. *Jornal Folha de São Paulo*, 06 de junho de 1968, p.03. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁹⁷ Fonte: AIAP vai Fazer Levantamento Artístico. *Jornal Folha de São Paulo*, 06 de junho de 1968, p.03. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

estantes montados na Praça D. José Gaspar²⁹⁸, participa também da mostra “A Gravura Brasileira”²⁹⁹ e da I Feirarte de Guarujá³⁰⁰, além de receber uma Menção Honrosa no II Salão Paulista de Arte Contemporânea³⁰¹ e participar do III Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, onde também recebeu o Prêmio de Aquisição em gravura³⁰².

Figura 12 – Paulo Menten em um Atelier de Gravura no Prédio da Fundação Bienal de São Paulo. Autor Desconhecido, Início da Década de 1970.



Fonte: Acervo do Atelier Paulo Menten.

Ainda sobre o ano de 1970, o artista relata em seus escritos ordinários que foi convidado por Izar do Amaral Berlinck, então presidente do Núcleo de Gravadores de São Paulo (NUGRASP) para ministrar aulas de xilogravura e serigrafia na sede do NUGRASP,

²⁹⁸ Fonte: SALÃO Entrega Prêmios Hoje. *Jornal Folha de São Paulo*, 15 de janeiro de 1970, p.03. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

²⁹⁹ Fonte: A GRAVURA Brasileira. *Jornal Folha de São Paulo*, 10 de março de 1970, p.23. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

³⁰⁰ Fonte: FEIRA de Arte no Guarujá. *Jornal Folha de São Paulo*, 23 de julho de 1970, p.31. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

³⁰¹ Fonte: MENÇÕES Honrosas. *Jornal Folha de São Paulo*, 10 de dezembro de 1970, p.31. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

³⁰² Fonte: PIRACICABA: 195 no Salão de Arte. *Jornal Folha de São Paulo*, 23 de dezembro de 1970, p.23. Acervo Digitalizado do Site do Jornal Folha de São Paulo.

que como já mencionamos, se localizava no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, prédio da Fundação Bienal de São Paulo no Parque do Ibirapuera. Nessa época, o artista organizou inclusive uma mostra pedagógica com os trabalhos dos alunos do NUGRASP no Centro Social “Mario França de Azevedo” do SESC de São Paulo³⁰³. Mais adiante, por volta de 1972, o NUGRASP mudou de sede, contudo, o espaço em que estava instalado foi cedido por Berlinck a Menten, que permaneceu com seu atelier no local, instalando o então Ateliê de Gravura Paulo Menten³⁰⁴, como já vimos no capítulo anterior. Na Figura 12, podemos observar um registro fotográfico de Paulo Menten em um atelier de gravura no Prédio da Fundação Bienal de São Paulo datado do início dos anos de 1970, contudo, inferimos que esta fotografia ainda se refere provavelmente ao atelier de gravura do NUGRASP e não ao de Paulo Menten, pois a disposição do acervo atelier se apresenta em uma configuração diferente da apresentada nas fotografias as quais constatamos ser de seu atelier propriamente dito. Neste período, Paulo Menten também foi um dos artistas selecionados para o 3º Panorama da Arte Atual no Brasil, promovido pelo Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo, que por aproximadamente dois anos percorreu as principais cidades da América Latina. E como já vimos, o breve período de permanência de seu atelier profissional no Prédio da Fundação Bienal culmina em uma saída conturbada.

Antes de sua saída definitiva da cidade de São Paulo, o artista relatou ter visto ainda a abertura de mais de 200 galerias de arte na cidade durante o início dos anos de 1970³⁰⁵. E em 1974, o artista frequentou o Curso de Gravura em Metal ministrado pelo Prof. RudyPozzatti da Universidade de Indiana (USA) na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado, com apoio do Museu de Arte Brasileira³⁰⁶ e ainda fez parte dos primeiros passos do "Movimento Arte e Pensamento Ecológico" de São Paulo³⁰⁷. Neste mesmo ano, o artista foi designado como coordenador e responsável pelo “Atelier Vivo” que funcionou paralelamente à Bienal Nacional em São Paulo, e assim, se evidenciam dois movimentos antagônicos do artista em relação ao meio artístico paulistano daquele momento e à própria

³⁰³ Fonte: TAVARES Miranda. *Jornal Folha de São Paulo*, 07 de dezembro de 1970, p.12. Acervo Digitalizado do Site do *Jornal Folha de São Paulo*.; Fonte: NUGRASP Hoje. *Jornal Folha de São Paulo*, 10 de dezembro de 1970, p.31. Acervo Digitalizado do Site do *Jornal Folha de São Paulo*.; Fonte: EXPOSIÇÃO Didática. *Jornal Folha de São Paulo*, 14 de dezembro de 1970, p.13. Acervo Digitalizado do Site do *Jornal Folha de São Paulo*.

³⁰⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

³⁰⁵ Fonte: PEDREIRO, Ranulfo. Expressão na Ponta do Buri. *Jornal de Londrina*, Caderno Cultura, 27 de outubro de 2002. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³⁰⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. *Listagem de Cursos Realizados pelo Artista*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

³⁰⁷ É interessante apontar que 1974 foi o ano em que se iniciou o Movimento Ecológico no Brasil. Sobre o assunto é interessante ver também: (VIOLA, 1987). Fonte: MENTEN, Paulo. *Listagem Datilografada de Cursos Realizados pelo Artista*. S/D. Acervo do Atelier Paulo Menten.

Bienal, ao final de uma fase de sua carreira artística em que seu lugar social recentemente conquistado talvez estivesse adentrando um quadro inicial de crise, culminando em sua completa saída da cidade de São Paulo em meados da década de 1970 para a cidade de São Caetano do Sul-SP e em seu conseqüente afastamento do meio artístico local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou o limite de minhas ilusões perdidas.

Gaston Bachelard

Anos depois, o artista buscava justificar sua saída do meio artístico paulistano e seu consequente isolamento, verificado principalmente na década de 1970:

Foi por “trambiques” como estes e outros que Menten se isolou voluntariamente por um bom tempo: “Eu me aborreci com a política – entrava em salões e era premiado não pelo valor do meu trabalho, mas pelo valor do meu nome. O que, aliás, acho injusto com o camarada que tem idealismo: manda um trabalho para ser julgado e é preterido por pessoas que estão fora do contexto social da região, da juventude. E este idealismo a gente precisa preservar. No fundo os artistas novos são vítimas e é contra o tipo de julgamento que querem fazer dos trabalhos deles que me revoltou. Praticamente durante 10 anos fiquei enclausurado em meu ateliê, só ensinando e aprendendo técnicas. Quanto mais a gente estiver aprendendo, melhor. Tenho técnicas para ensinar que não dá nem tempo para fazer todas elas. E a competição não prejudica, quanto mais tiver melhor será a qualidade. Tem gente que tem medo – o que é uma estreiteza mental, um provincianismo e medo de perder o espaço inaceitáveis. [...]”³⁰⁸

Nesta fala do artista podemos perceber um sentimento que suplantou seu encantamento por meio do qual lhe brotou seu anseio, seu desejo em alcançar o lugar social do artista, verificado no final dos anos de 1950 e ao longo dos anos de 1960, o sentimento de desilusão.

Em nosso escrito, buscamos demonstrar o movimento de criação de uma imagem de si, de uma autorepresentação como um ordinário homem noturno, empreendido pelo então bancário Paulo Menten, casado, pai de sete crianças, peregrino das finanças, constituidor do acervo de seu atelier ao longo de toda a sua vida, buscando uma extensão de sua identidade principalmente enquanto artista, expresso em seu arquivo pessoal, se utilizando das diversas tipologias da ordinária escrita de si presentes em suas provas de mim, a fim de lapidar uma narrativa sobre si mesmo para a posteridade, e para o que concluímos ter sido seu último desejo: a imortalidade.

A criação da imagem de si sinalizada em seus vestígios, traz um homem ordinário envolvido por seu encantamento pela noite do meio artístico, descortinado diante de si por

³⁰⁸ Fonte: ATELIER. Jornal *Folha de Londrina*, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº 1394.

uma São Paulo efervescente, transbordante de arte e cultura. Ao lhe brotar o desejo por buscar alcançar o lugar social do artista, e seguir seu destino de trabalho, pôs-se a conhecer as nuances do campo artístico paulistano dos anos 1960, e por meio deste conhecimento adquirido, estabeleceu sua principal estratégia de inserção neste novo mundo: a de participar de uma edição da Exposição Bienal Internacional de São Paulo. Na qual logra êxito por meio da arte de aproveitar a ocasião, sinalizadas nas táticas cotidianas em sua conjuntura histórica, dentre as quais podemos incluir até mesmo sua linguagem plástica, sob a influência do Modernismo e da chamada Cultura do Nacional-Popular. Com isso, o homem ordinário, após participar da IX e da X Bienal de São Paulo em 1967 e em 1969, tornou-se enfim um ordinário homem noturno. E assim, consideramos ter alcançado os principais objetivos propostos em nossa pesquisa.

Personagem criada, que acaba se afastando por fim de sua ilusão³⁰⁹. Tanto que, depois do desfilar dos anos: “Eu tinha convites para morar na Rússia e nos Estados Unidos, na Alemanha, mas não fui. Resolvi mudar para o Norte do Paraná, não sei por que”, diz o artista [...].”³¹⁰. Perdido no tempo seu encantador paraíso da arte, percebemos que talvez: “Na realidade, o que amamos no mundo de ontem é a nossa juventude. Sérgio Milliet.”³¹¹, e nossas ilusões perdidas.

³⁰⁹ Pois: “À medida que o hábito tudo enfraquece, aquilo que melhor nos faz lembrar de uma pessoa é exatamente o que havíamos esquecido. É graças tão-somente a esse esquecimento que conseguimos de tempos em tempos recuperar a pessoa que fomos, colocar-nos em relação às coisas assim como aquela pessoa se colocava [...] devido à ação do esquecimento, a memória que retorna [...] nos faz respirar um novo ar, um ar que é novo precisamente porque haviam respirado no passado, [...] uma vez que os verdadeiros paraísos são os paraísos perdidos.” (LOWENTHAL, apud REZENDE, 2004, p.80).

³¹⁰ Fonte: BRIGUET, Paulo. O Homem que Gravava. *Jornal de Londrina*, Londrina, 31 de março de 2005, Cultura. p.12. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³¹¹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário de Crítica*. Fins de 1964. Acervo do Atelier Paulo Menten.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Memória, Narrativas e Pesquisa Autobiográfica. Revista *História da Educação*, Pelotas, nº14, setembro de 2003.

ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal: Memória, História e Estratégias de Consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2000)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: A Questão do Sujeito na Narrativa. Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.04, nº07, 1991.

AQUINO, Denise de Paula Veras. As Cartas de Van Gogh como Fontes de Informação Biográfica: Estudo de Caso. *Brazilian Journal of Information Science*, Marília, vol.05, nº02, julho-dezembro de 2011.

ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato Desfeito: O Revés Autobiográfico na Literatura Contemporânea Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília – UNB, Brasília, 2011.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Um Grão de Sal: Autenticidade, Felicidade e Relações de Amizade na Correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond. Revista *História da Historiografia*, Ouro Preto, nº16, dezembro de 2014.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2012. (Coleção Mundo da Arte).

ARÊDES, Ana Carolina Machado. As Missivas como Fonte Documental: O Trabalho com o Acervo Epistolar do Pintor Candido Portinari. Revista *Eletrônica Cadernos de História*, Ano 08, nº01, julho de 2013.

_____. As Missivas enquanto um Espaço de “Sociabilidade Intelectual” no Brasil da Era Vargas: Uma Análise da Correspondência Pessoal do Pintor Candido Portinari (1920-1945). In: MOLLO, Helena Miranda; SILVA, Rodrigo Machado da (Orgs.). *Abordagens e Representações Narrativas: Problemas para a História da Historiografia*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 2015.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ARIELO, Natália Martins; MENTEN, Raphael Soares. *As Primícias da Identidade de Paulo Menten*. Trabalho Acadêmico (Graduação em Letras), Universidade Estadual de Londrina – UEL, 2013.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Um Relato para a História: Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1986.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida. Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.11, nº21, 1998.

_____. Arquivar-se: A Propósito de certas Práticas de Autoarquivamento. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Orgs.). *Arquivos*

Pessoais: Reflexões Multidisciplinares e Experiências de Pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

AVELAR, Alexandre de Sá. Figuração da Escrita Biográfica. Revista *ArtCultura*, Uberlândia, vol.13, nº22, janeiro-junho de 2011.

AZEVEDO, Denilton Novais; MARTINS, Gelise Cristine Ponce. *(Auto)biografias e Trajetórias: Incursões na História Cultural, Política e Intelectual*. Curitiba: CRV, 2014.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

_____. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____. *A Chama de uma Vela*. São Paulo: DIFEL, 1989.

_____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Ed. WMF, Martins Fontes, 2009.

BANN, Stephen. História da Arte em Perspectiva. In: *As Invenções da História: Ensaio sobre a Representação do Passado*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARRAL I ALTET, Xavier. *História da Arte*. Campinas: Papirus, 1994.

BARROS, José D'Assunção. Arte e Conceito em Marcel Duchamp: Uma Redefinição do Espaço, do Objeto e do Sujeito Artísticos. Revista *Domínios da Imagem*, ano 01, nº02, maio de 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BORGES, Vavy Pacheco. Fontes Biográficas: Grandezas e Misérias da Biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A Ilusão Biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRASSAÏ. *Conversas com Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRIGIDA, Raissa Vasques de Santa. *A Noção de Materialismo em Gaston Bachelard*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

BURKE, Peter. *Varieties of History Cultural*. São Paulo/Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *História e Teoria Social*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: EDUSP, 2004.

_____. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CABRAL, Hildeliza Lacerda Tinoco Boechat; BOECHAT, Iêda Tinoco; MOREIRA, Raquel Veggi; TINOCO, Tatiane da Silva Lacerda; LUQUETTI, Eliana Crispim França. O Diário é uma Escrita Íntima para ser Mantida em Segredo? In: *IX Jornada Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos*. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, 2014.

CALLIGARIS, Cotardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº21, 1998.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins de (Org.); SANTOS, Vivian Carla Calixto dos (Col.). *Leitura e Escrita como Espaços Autobiográficos de Formação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

CARAMELLA, Elaine. *História da Arte: Fundamentos Semióticos: Teoria e Método em Debate*. São Paulo: EDUSC, 1998.

CARDOSO JR., Hélio Rebello. História e Cultura: Linhas de Fuga e Pontos de Inflexão no Campo Historiográfico. Revista *Humanas*, Londrina, vol.01, nº 01, março de 1999.

CARVALHO, Marcelo José de. *O Devaneio Cósmico e o Conhecimento de Si: Gaston Bachelard da Alma Poética à Androginia da Alma*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2007.

_____. *Por uma Filosofia do Inexato: Dinamismo de Polaridades e Método em Gaston Bachelard*. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2013.

CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____; GIARD, L.; MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHIEUS, Arnaldo. IZAR. In: *Coletânea de Textos do Jornalista e Crítico de Artes Luiz Ernesto Kawall* [Blog na Internet]. Postado em: 12 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://arnaldochieus.blogspot.com.br/2015/01/izar.html>>.

CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, Ana Amelia; PINO, Claudia Amigo; PADILHA, Josias; TOMMASO, Mario; GAMA, Mônica; MURAD, Samira. Dúvidas, Erros, Surpresas, Implicações: Entrevista com Philippe Lejeune. Revista *Criação & Crítica*, São Paulo, nº04, abril de 2010.

_____. “História do Tempo Antigo, para o Futuro”: O Diário de Helena Morley. *Revista Criação & Crítica*, nº06, 2011.

COELHO, Frederico. Um Arquivo do Arquivo ou como Guardar as Cinzas? In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Orgs.). *Arquivos Pessoais: Reflexões Multidisciplinares e Experiências de Pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos).

CORACINI, Maria José. Escrita de Si, Assinatura e Criatividade. In: *Anais do III Seminário de Estudos em Análise do Discurso, O Discurso na Contemporaneidade: Materialidades e Fronteiras – III SEAD*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2007.

COSTELLA, Antonio Fernando. *Breve História Ilustrada da Xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na Oficina do Historiador: Conversas sobre História e Imprensa. *Revista Projeto História*, São Paulo, nº35, dezembro de 2007.

CULTURA MATERIAL. In: BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1989, vol.16, Homo – Domesticação - Cultura Material, p.11-47.

CUNHA, Maria Teresa. Do Baú ao Arquivo: Escritas de Si, Escritas do Outro. *Revista Patrimônio e Memória*, vol.03, nº01, 2007.

_____. Do Coração à Caneta: Cartas e Diários Pessoais nas Teias do Vivido (Décadas de 60 a 70 do Século XX). *Revista História: Questões & Debates*, nº59, julho-dezembro, 2013.

_____. Territórios Abertos para a História. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto, 2013.

D’ARAÚJO, Maria Celina. O Fio da Meada no Diário de Vargas. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº17, 1996.

DIAS, Silvana Moreli Vicente. Matizes da Cordialidade: A Correspondência de Escritores e Inflexões dos Debates no Modernismo Brasileiro. *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, vol.08, nº02, julho-dezembro de 2013.

DIEHL, Astor Antônio. Memória e Identidade: Perspectivas para a História. In: *Cultura Historiográfica: Memória, Identidade e Representação*. Bauru: EDUSC, 2002.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DUARTE, Paulo Sérgio. As Técnicas de Reprodução e a Idéia de Progresso em Arte. In: *A Trilha da Trama e outros Textos sobre Arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

ELENIR, Morgenstern. A Gravura na Região Sul do Brasil: Resgate da História por Meio da Memória dos Integrantes de Núcleos de Gravura. In: *Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*. Niterói: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 2012.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

- ESPIG, Márcia Janete. Limites e Possibilidades de uma Nova História Cultural. Revista *Humanas*, Londrina, vol.01, nº 01, março de 1999.
- ESPINDOLA, Alexandra Filomena. Memória e Documento: O Diário de Gonzaga Duque. Revista *Crítica Cultural*, vol.07, nº01, janeiro-junho de 2012.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).
- FANK, Mariah. Arte, Política e Escrita Epistolar: A Constituição de um Espaço Afetivo entre Julius Schmischke e Karl Götz. In: *XIV Encontro Regional de História. 1964-2014: 50 Anos do Golpe Militar no Brasil*. Campo Mourão: Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, 2014.
- FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2013a.
- FERREIRA, Geraldo Generoso. A Escrita de Si como Labirinto na Construção da Identidade Profissional Docente. Revista *Travessias*, vol. 06, nº 01, 2012.
- FERREIRA, Glória. Sobre a História da Arte Brasileira. In: FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *História e Arte: Encontros Disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013b.
- FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. *1964: O Golpe que Derrubou um Presidente, pôs fim ao Regime Democrático e Instituiu a Ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- FICO, Carlos. *Além do Golpe: Visões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: Autobiografia, Ficção ou Autoficção? Revista *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande do Sul, vol. 07, nº 01 e 02, 2007.
- FIORAVANTE, Caio. *O Marchand, o Artista e o Mercado*. 2011. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado>. Acesso em: 09 de março de 2016, às 21hrs19min.
- FIORIN, José Luiz. *O Regime de 1964: Discurso e Ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- FORCINETTI, Carla Maria. *Livros/Diários de Artista: Sua Expressão no Mundo*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Faculdade Santa Marcelina - São Paulo, 2008.
- FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. In: *O que é um Autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- _____. O que é um Autor? In: *Ditos e Escritos: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Vol. III, 2001.
- FREITAS, Arthur. A Consolidação do Moderno na História da Arte do Paraná – Anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, vol.08, nº02, inverno de 2003.
- _____. *Arte e Contestação: O Salão Paranaense nos Anos de Chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.
- FREITAS, João Paulo de; ARSLAN, Luciana Mourão. A Imagem do Artista: Identidade e Estereótipo dos Artistas na Vida Profissional e na Ficção. In: MONTEIRO, R. H.; ROCHA, C. (Orgs.). *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: UFG, FAV, 2012.

FUNARI, Pedro Paulo. Os Historiadores e a Cultura Material. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2014.

GABEIRA, Fernando. *O Que é Isso, Companheiro?* Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

GASSEN, Lilian Hollanda. *Mudanças Culturais no Meio Artístico de Curitiba entre as Décadas de 1960 e 1990*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

GAZOLA, Naulise Castro Alves. *Escrita Criativa e Devaneios: Cartas de Kafka e de Caio F.* Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2012.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A Micro-História e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1989.

_____. *O Queijo e os Vermes: O Cotidiano e as Ideias de um Moleiro Perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Micro-História: Duas ou Três Coisas que Sei a Respeito*. In: *O Fio e os Rastros. Verdadeiro, Falso, Fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GOMES, Angela de Castro. Nas Malhas do Feitiço: o Historiador e os Encantos dos Arquivos Privados. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.11, nº 21, 1998.

_____. (Org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Antonia Simone Coelho. Relicários ou Cadernos de Recordação: Suportes de Memória, Testemunhos de Amizade. *Cadernos de História da Educação*, Uberlândia, vol.10, nº 01, jan./jun. de 2011.

HAERTEL, Nilza Grau. Considerações sobre Gravura Artística. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, vol.1, nº2, Nov. 1990.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. DP&A Editora, 1992.

HERVOT, Brigitte Monique. Georges Gusdorf e a Autobiografia. *Revista LettresFrançaises*, Araraquara, vol.01, nº14, 2013.

HEYMANN, Luciana. *De “Arquivo Pessoal” a “Patrimônio Nacional”*: Reflexões Acerca da Produção de Legados. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2005.

_____. Arquivos Pessoais em Perspectiva Etnográfica. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Orgs.). *Arquivos Pessoais: Reflexões Multidisciplinares e Experiências de Pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

HIERRO, Manuel. La Comunicación Callada de la Literatura: Reflexión Teórica sobre el Diario Íntimo. *Mediatika*, nº07, 1999.

HIPÓLITO, Leônidas. A Gravura de Arte no Interior do Paraná. In: *XIV Seminário de Pesquisa e IX Seminário de Iniciação Científica: Integração da Pesquisa com o Ensino e a Extensão*. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, 2010.

IONTA, Marilda. *As Cores da Amizade na Escrita Epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário De Andrade*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2004.

_____. A Escultura de Si nas Cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga e Henriqueta Lisboa. *Revista História Oral*, vol.08, nº02, julho-dezembro de 2005.

_____. A Escrita de Si como Prática de uma Literatura Menor: Cartas de Anita Malfatti a Mário de Andrade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol.19, nº01, janeiro-abril de 2011.

JAPIASSÚ, Hilton. *Para Ler Bachelard*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva. O Universo da Escrita de Si: Autobiografias, Memórias, Diários. In: MATA, Sérgio Ricardo da; MOLLO, Helena Miranda; VARELLA, Flávia Florentino (Orgs.). *Caderno de Resumos & Anais do 2º Seminário Nacional de História da Historiografia. A Dinâmica do Historicismo: Tradições Historiográficas Modernas*. Ouro Preto: EdUFOP, 2008.

_____. Diário e Escrita de Si: Minha Vida de Menina no Contexto da Discursividade Moderna. In: *Anais do V Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura: Literatura e Política*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, 2011.

JUNCKES, Ivan Jairo. A Trajetória de Adesão e Resistência dos Trabalhadores Bancários à Modernidade Corporativista no Brasil. *Revista de História Regional*, vol.13, nº01, verão de 2008.

KARNAL, Leandro; TASTSCH, Flavia Galli. A Memória Evanescente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto, 2013.

KLINTOWITZ, Jacob. *30 Segundos de Televisão Valem mais do que 2 Meses de Bienal de São Paulo: Isto é Bom ou é Ruim?* São Paulo: Summus, 1981.

KNAUSS, Paulo. O Legado do Artista: Arte Brasileira na Coleção de Galdino Guttmann Bicho. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, vol.02, nº45, 2015.

KOHLRAUSCH, Regina. A Escrita de Si em Currículum Certo Modo, Dafne y Ensueños e Nota Autobiográfica, de Gonzalo Torrente Ballester. *Revista Letras de Hoje*, vol. 48, nº 04, outubro/dezembro de 2013.

LAS, Andréia; GONZÁLES, Ana; SANTOS, Maria Ivone dos; FREITAS, Artur. *Solar da Gravura: 25 Anos dos Ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba*. Curitiba: Medusa, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Carlos Henrique Ferreira. Teoria, Metodologia e Possibilidades: Os Jornais como Fonte e Objeto de Pesquisa Histórica. *Revista Escritas*, Araguaína, vol.07, nº01, 2015.

LEJEUNE, Philippe. O Guarda-Memória. Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº19, 1997.

_____. *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LIMA, Henrique Espada. Micro-História. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

LIMA, Kleverton Teodoro de. Cartas, História e Linguagem. *Revista Teoria da História*, ano 01, nº03, junho de 2010.

LIMA, Nádia Laguárdia de; SANTIAGO, Ana Lydia Bezerra. O Diário Íntimo como Produto da Cultura Moderna. *Revista Arquivos Brasileiros de Psicologia*, vol. 62, nº 01, 2010.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura Material e Coleção em um Museu de História: As Formas Espontâneas de Transcendência do Privado. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. *Museus: Dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

_____. Fotografias, Usos Sociais e Historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto, 2013.

LUCA, Tânia Regina de. Fontes Impressas: A História dos, nos e por meio dos Periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2014.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. Transformações Econômicas no Período Militar (1964-1985). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LUZ, Alexander Rezende. Entre a História e a Literatura: A Escrita de Si em A Confissão de Lúcio. *Revista Emblemas*, vol. 01, nº 05 e 06, 2008/2009.

MACHADO, Viviane Faria. *A Representação Temática das Xilogravuras do Museu de Arte de Londrina: Uma Análise da Coleção Paulo Menten*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) – Universidade Estadual de Londrina, 2014.

MALATIAN, Teresa. *Escrita de Si e Narrativa Histórica*. Conteúdos e Didática de História, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, S/D.

_____. Narrador, Registro e Arquivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto, 2013.

MÃO/MANUFACTO. In: BARRAU, Jacques. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1989, vol.16, Homo – Domesticação - Cultura Material, p.305-312.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

MARTINS, Vanessa Gandra Dutra. Reflexão sobre a Escrita Epistolar como Fonte Histórica a partir da Contribuição da Teoria da Literatura. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen-RS, vol.13, nº20, agosto de 2011.

_____. Diálogos entre História e Literatura: A Escrita Epistolar como Recurso de Construção do Passado. *Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas*, ano 01, nº02, outubro de 2012.

MATTOS, Hebe Maria; GRINBERG, Keila. Lapidário de Si: Antonio Pereira Rebouças e a Escrita de Si. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

MCKEMMISH, Sue. Provas de Mim... Novas Considerações. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Orgs.). *Arquivos Pessoais: Reflexões Multidisciplinares e Experiências de Pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

MEDEIROS, Augusto B.; MEDEIROS, Ariane Liliam da S. R. História, Autobiografia e Construção do Sujeito: Uma Reflexão sobre a Narrativa Autobiográfica “Memórias de um Senhor de Engenho” de Júlio Bello. In: OLIVEIRA, Camila Aparecida Braga; MOLLO, Helena Miranda; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro (Orgs.). *Caderno de Resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: Biografia & História Intelectual*. Ouro Preto: EdUFOP, 2011.

MEMÓRIA. In: LE GOFF, Jacques. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: IN-CM, 1984, vol.01, Memória – História, p.11-50.

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil Recente 1964-1980*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 34, 1992.

_____. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.11, nº 21, 1998.

MENTEN, Raphael Soares. *Inventário Sumário do Acervo Pessoal de Livros de Paulo Menten*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade de Guarulhos, 2012.

MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araújo (Org.). *Arte em Pesquisa*. Londrina: EDUEL, 2005.

MUMFORD, Lewis. *Arte e Técnica*. Lisboa: Edições 70, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014a.

_____. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2014b.

NETO, José Minerini. *Educação nas Bienais de Artes de São Paulo. Dos Cursos do MAM ao Educativo Permanente*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2014.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. Revista *Projeto História*, São Paulo, PUC-SP, nº10, dezembro de 1993.

OLIVEIRA, Bruno Lima. *A Autoficção no Campo da Escrita de Si: A Construção do Mito do Escritor em Nove Noites, de Bernardo de Carvalho, e outros Procedimentos Autoficcionalis na Prosa Brasileira Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Memória e Arte: A (In)visibilidade dos Acervos de Museus de Arte Contemporânea Brasileiros*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília - UNB, Brasília, 2009.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bial de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira. *São Paulo Perspectiva*, São Paulo, vol.15, nº03, Julho 2001.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte: Uma Introdução Histórica*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PAULO Menten. Direção: Wagner Munhê. 09 min, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ULKXLNmUavU>>. Acesso em: 09 de março de 2016, às 21hrs02min.

PESEZ, Jean-Marie. História da Cultura Material. In: LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSÔA, André Vinícius. Gaston Bachelard e a Imaginação Material e Dinâmica. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Entre Práticas de Escrita e de Leitura: As Escrituras Ordinárias no Epistolário Portinariano. In: *17º Congresso de Leitura do Brasil – 17º COLE*. Campinas: UNICAMP, 2009.

PINHO, Diva Benevides. *A Arte como Investimento: A Dimensão Econômica da Pintura*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1988.

PINTO, Luciana Estivalet. Gravura: a Matriz como Obra. *Revista Espaço Acadêmico*, nº133, Junho de 2013.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 02, nº 03, 1989.

PROCHASSON, Christophe. “Atenção: Verdade!” Arquivos Privados e Renovação das Práticas Historiográficas. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol.11, nº 21, 1998.

REDE, Marcelo. História a partir das Coisas: Tendências Recentes nos Estudos de Cultura Material. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol.04, jan./dez. de 1996.

_____. História e Cultura Material. In: CARDOSO, Ciro Flamarión; VAIFAS, Ronaldo. *Novos Domínios do História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. A Preservação da Vida na Escrita: O Diário de Getúlio Vargas. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, nº17, 1996.

REZENDE, Antonio Paulo. Freyre: As Travessias de um Diário e as Expectativas da Volta. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

- RIBEIRO, Aída Maria Jorge. Pura Poesia, Autobiografia e Autoficção em Manuel Bandeira. *Revista Perspectivas Online: Ciências Humanas & Sociais Aplicadas*, ano 05, nº 02, 2012.
- RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida - A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. *Revista Eletrônica Darantina*, Vol. 01, nº02, 2010.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. *Micro-História Italiana: Modo de Uso*. Londrina: EDUEL, 2012.
- ROLLEMBERG, Denise. Uma Vida, Duas Autobiografias. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº37, janeiro-junho de 2006.
- ROSSI, Paolo. Lembrar e Esquecer. In: *O Passado, a Memória, e o Esquecimento*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- SANTOS, Zeloí Aparecida Martins dos. A Arte de Escrever Cartas: A Experiência com as Fontes. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009.
- SCHONS, Carme Regina; GRIGOLETTO, Evandra. Escrita de Si, Memória e Alteridade: Uma Análise em Contraponto. In: *Anais da 1ª Jornada Internacional de Estudos do Discurso – I JIED*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá – UEM, 2008.
- SCHIMIDT, Benito Bisso. História e Biografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarión; VAIFAS, Ronaldo. *Novos Domínios do História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: Sob os Efeitos de Contestação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2011.
- SILVA, Cláudio Roberto da. *Entre Literatura, Memória e História: A Escrita de Si em Getúlio Vargas e Graciliano Ramos*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Uberlândia – UFU, 2014.
- SILVA, Gilson Antunes da. Perfis Possíveis de um Retrato Incerto: Imagens do Eu nas Cartas de Clarice Lispector. In: *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura*. São Cristóvão-SE: GELIC/UFS, 2012.
- SILVA, Hélio. *1964: Golpe ou Contragolpe?* Porto Alegre: L&PM, 1978.
- _____. *O Poder Militar*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SILVA, Josimere Maria da. *Escrita de Si, Memória e Testemunho em Margem das Lembranças, de Hermilo Borba Filho*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, 2013.
- SILVA, Lucinéia Chamorro e. Gravura em Londrina – Paulo Menten. In: *II Congresso Internacional de Museologia*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá - UEM, 2012.
- SILVA, Luzia Batista de Oliveira da. A Fenomenologia da Imaginação na “Poética do Espaço” de Gaston Bachelard. *Revista de Educação EducereetEducare*, vol.08, nº16, julho/dezembro de 2013.
- SILVA, Orlando da. *A Arte Maior da Gravura*. São Paulo: ESPADE, 1976.

SILVA, Priscilla Perrud. O Lugar Social do Artista e suas Práticas: Uma Interpretação da Documentação Fotográfica de Paulo Menten de Meados de 1960-1970. In: *Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem e do II Encontro Internacional de Estudos da Imagem*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina - UEL, 2015.

SILVA, Renata Rufino da. Disputa de Projetos Modernistas: A Troca de Cartas entre Sérgio Milliet e Mário de Andrade. In: *VII Simpósio Nacional de História Cultural - História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções*. São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2014.

SILVA, Talles de Paula. O que dizem os Escritores sobre a Definição do que se tem chamado de Autoficção. *Revista Palimpsesto*, ano 11, nº 14, 2012.

SIMONETTI, Juliana. *Poiesis: Paulo Menten*. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

SOARES, Diego Ferreira Valladares. *Memorial do Pioneiro: Um Debate, muitas Questões*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Londrina - UEL, Londrina, 2010.

SOIHET, Rachel. Introdução. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/FAPERJ, 2003.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à Fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

SOUSA, Ana Cristina Meneses de. Arquivo de Si: As Implicações entre Testemunho, Escrita Literária e Escrita de Si. *Revista Vozes, Pretérito & Devir*, Teresina, vol.3, ano 2, nº 01, 2014.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: De Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TAVARES, Derek. Escrita de Si: Uma Ilusão Autobiográfica. In: *1º Encontro Internacional de Estudos Foucaultianos: Governabilidade e Segurança*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba - UFPB, 2014.

UYENO, Elzira Yoko. A Escrita e os Processos de Subjetivação e a Escrita e os Processos de Identificações. In: *4º SEMPLA, Seminário de Pesquisas em Linguística Aplicada*. Taubaté: Universidade de Taubaté - UNITAU, 2008.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

VENANCIO, Giselle Martins. Presentes de Papel: Cultura Escrita e Sociabilidade na Correspondência de Oliveira Vianna. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, nº28, 2001.

VIEIRA, Paulo Roberto. *Arte, Erotismo, Natureza e Amizade: Os Diários de Max Martins*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2014.

VIOLA, Eduardo J. O Movimento Ecológico no Brasil (1974-1986): Do Ambientalismo à Ecológica. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.01, nº03, São Paulo, fevereiro de 1987.

VOIGT, André Fabiano. Imaginação e História em Bachelard: Entre o Olho e a Mão. In: MATA, Sérgio Ricardo da; MOLLO, Helena Miranda; VARELLA, Flávia Florentino (Orgs.). *Anais do 3º Seminário Nacional de História da Historiografia: Aprender com a História?* Ouro Preto: Edufop, 2009.