

Entre estratégia e táticas: a inserção de Paulo Menten no campo das artes em São Paulo em meados dos anos 1960

Between strategy and tactics: the insertion of Paulo Menten in the arts field in São Paulo in the mid-1960s

Priscilla Perrud Silva

Mestranda em História Social (Bolsista CAPES/DS 2014-2015)

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

E-mail: llaperrud@gmail.com

Recebido: 31/11/2014

Aprovado: 02/03/2015

RESUMO: Por meio deste escrito, objetivamos apresentar o artista visual Paulo Menten (1927-2011), cuja participação ocorreu em duas Exposições Bienais Internacionais de São Paulo: a IX Bienal de São Paulo em 1967 e a X Bienal de São Paulo em 1969. O artista buscava ser inserido no campo das artes no início da década de 1960, quando decidiu deixar o trabalho como bancário e seguir a carreira artística. Assim, de acordo com as proposições conceituais de Michel de Certeau, entendemos que Paulo Menten utilizou de táticas a fim de alcançar sua principal estratégia, expor suas obras na Bienal de São Paulo, esta que visava acima de tudo, sua inserção definitiva no campo das artes de São Paulo-SP. Considerando nesta linha de interpretação, a conjuntura sócio-política e cultural do período do Regime Militar no Brasil.

PALAVRAS-CHAVES: Paulo Menten, Tática, Estratégia.

ABSTRACT: By means of this written, we aimed to present the visual artist Paulo Menten (1927-2011), whose participation occurred in two Biennials International Exhibitions of São Paulo: the IX Bienal de São Paulo in 1967 and the X Bienal de São Paulo in 1969. The artist was seeking be inserted in the arts field in the early 1960s, when he decided to leave the job as a banking and follow the artistic career. Thus, as per the conceptual propositions of Michel de Certeau, we understand that Paulo Menten used tactics in order to reach their main strategy, exhibit their works in the Bienal de São Paulo, this which aimed above all, its definitive insertion in the arts field São Paulo-SP. Considering in this line of interpretation, the socio-political and cultural conjuncture of the Military Regime period in Brazil.

KEYWORDS: Paulo Menten, Tactic, Strategy.

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

A repressão imposta pelo Regime Militar no Brasil (1964 a 1985²) foi agravada com sua sistematização na segunda metade década de 1960, durante o governo Costa e Silva (1967 a 1969) e com a instituição do Ato Institucional Número Cinco, o AI-5 em 1968. Assim, a produção de obras artísticas com temáticas de cunho crítico-social passou a ser um desafio, inclusive na área das artes visuais. Especialmente se considerarmos a exposição de obras com este caráter na maior exposição de arte do Brasil, a Bienal Internacional de São Paulo. Para tanto, o artista visual Paulo Menten (1927-2011) se utilizou de táticas a fim de alcançar tal estratégia (expor na Bienal de São Paulo), esta que visava, acima de tudo, sua inserção definitiva no campo das artes de São Paulo-SP.

Nossa pesquisa busca parte de seu embasamento teórico-metodológico no historiador francês Michel de Certeau, em seu livro intitulado: *A Invenção do Cotidiano* (1996). Nele, o autor nos apresenta uma discussão de cunho sociológico sobre as operações dos usuários provenientes da cultura ordinária. Neste caso, o ordinário é posto no sentido do habitual, do comum, que se insere nas operações cotidianas, nas maneiras de fazer, nas habituais práticas culturais dos homens ordinários, das pessoas comuns. Assim, buscamos interpretar o artista visual Paulo Menten como um homem ordinário, comum, que conseguiu adentrar o campo artístico por meio da laboração e da efetivação de estratégias e táticas. Michel de Certeau define da seguinte forma o conceito de estratégia:

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.³

Durante a década de 1960, a principal estratégia de Paulo Menten enquanto artista com a carreira em ascensão era a de expor suas obras em uma edição da Bienal Internacional de São Paulo. O artista havia se proposto a ser aceito nesta exposição em específico por conta de sua importância para meio artístico nacional e internacional. Assim, ele acreditava que expondo nesse evento, ele consumaria sua inserção no campo das artes e consolidaria seu reconhecimento

¹ BRASSAÏ. *Conversas com Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

² SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: De Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.; FICO, Carlos. *Além do Golpe: Visões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

³ CERTEAU, Michel de; GIARD, L.; MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996, p.46.

enquanto artista, lugar social que almejava. Paulo Menten deixou evidente este anseio, principalmente em seus diários pessoais:

05-01-1964

[...] Há um fato entretanto que, neste findo ano de 1963 alcancei! A consumação de um primeiro degrau para ser reconhecido como artista plástico. [...] É verdade que nenhum desses 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 ano que se inicia essa conquistada posição. Não devo me esquecer que fui recusado na VII Bienal de São Paulo. [...] Devo iniciar meus trabalhos para entrar [...] na “VIII Bienal” além de me manter presente nos principais salões e pensar em exposições individuais.⁴

A fim de alcançar tal estratégia, o artista se utilizou de diferentes táticas para atingir este objetivo:

Denomino, ao contrário, “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade indivisível. 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” possibilidade ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constante que jogar com os acontecimentos para os transformam em “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 formam não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’.⁵

Por meio do uso de táticas (conscientes ou não), além de adentrar o campo artístico, o artista visual foi aprovado e inserido neste sistema das artes, ao ponto de posteriormente ser aceito para expor suas obras nas IX e X Bienais Internacionais de São Paulo, em 1967 e 1969 respectivamente. Dentre tais táticas utilizadas podemos incluir os contatos, as relações pessoais e profissionais que o artista fez ao longo da carreira artística e mesmo antes dela, sua posição dentro do campo artístico e em relação aos seus aparelhos e pares: 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, além de sua poética e de linguagem estética desenvolvida. É interessante observar essa busca pelo reconhecimento enquanto artista visual até mesmo em seus retratos, datados em meados dos anos 1960 (Figura 1). Paulo Menten geralmente aparece em seu ateliê rodeado por suas obras, vestindo uma espécie de jaleco com as mangas arregaçadas e fumando cachimbo, retratando os

⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Pessoal*, Vol.II, 1963-1969. Acervo Pessoal Paulo Menten.

⁵ CERTEAU, Michel de; GIARD, L.; MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano*, p.47.

processos de produção de suas obras, principalmente as gravuras, denotando assim uma maneira de evidenciar seu lugar social enquanto artista por meio do registro fotográfico.



Figura 1: Paulo Menten durante o processo de produção de uma xilogravura da Série "Mulher-Dama e o Demônio". Autor Desconhecido, Meados da Década de 1960. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Menten.

As táticas também lhe foram necessárias durante o período das referidas exposições (1967 e 1969) e antes até, a fim de evitar a censura e a repressão durante o Regime Militar, como veremos mais adiante, pois:

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.⁶

Mas como reconhecer e estabelecer tal estratégia e tais táticas? Em meio ao nosso trabalho de pesquisa nos deparamos com uma problemática de ordem metodológica: o discurso autobiográfico. Pois, as fontes jornalísticas que levantamos até o momento, em sua maioria, se baseiam em entrevistas por ele concedidas, as biografias e escritos sobre Paulo Menten, além dos documentos de caráter pessoal como cartas e diários, que localizamos também foram escritos pelo próprio artista. Faz-se necessário esclarecer que temos noção das implicações que envolvem a escrita de si⁷, nesse caso, o depoimento de Paulo Menten acerca de si mesmo, que tem a

⁶ CERTEAU, Michel de; GIARD, L.; MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano*, p.47.

⁷ GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

possibilidade de ser carregado de subjetivações a respeito de seu lugar na arte brasileira, de modo de talvez buscar a supervalorização de sua participação em eventos do passado ou não.

Assim, buscamos orientar nosso levantamento, leitura e interpretação deste material de caráter autobiográfico conforme as proposições teórico-metodológicas apontadas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu em seu escrito *A Ilusão Biográfica* (2006). Bourdieu nos alerta para a crítica 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.⁸

De acordo com a discussão apresentada por Bourdieu, essa busca pela uniformidade está também atrelada à concepção da identidade como única e permanente no indivíduo. Segundo o teórico cultural jamaicano 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 no 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 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 todo⁹. 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

⁸ BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.184.

⁹ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. DP&A Editora, 1992, p.1-3. Outra vertente de discussão sobre o conceito de Identidade está presente nos escritos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, por meio de sua concepção de *identidade líquida*: BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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 [...].¹⁰

Durante a sistematização e leitura do diário pessoal de Paulo Menten escrito entre 1963 a 1969, percebemos que o artista “deixa escapar” em alguns momentos em seus escritos seu interesse neste citado empreendimento biográfico:

03-06-1965

Há uma longa história a qual transparecerá em meus artigos. O que não puder ser sugerido neles, contarei aqui. Quem sabe se um dia, estas notas não venham a interessar algum historiador das Bienais. Encontrará aqui os movimentos de bastidores, os que realmente fazem as Bienais e que não transparecerão no futuro.¹¹

Pierre Bourdieu então propõe a desconstrução deste referencial de análise 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.¹²

E esta trajetória está inserida no espaço social de um campo específico:

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.¹³

Desta maneira, nossa interpretação da trajetória de Paulo Menten se sustenta a partir do estudo de seu espaço social, considerando a especificidade do campo artístico e do posicionamento do artista dentro do sistema das artes na cidade de São Paulo, principalmente durante a segunda metade da década de 1960, considerando a conjuntura do Regime Militar. Esta

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*, p.184-185.

¹¹ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Pessoal*, Vol.II, 1963-1969. Acervo Pessoal Paulo Menten.

¹² BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*, p.189.

¹³ BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão Biográfica*, p.190.

interpretação é possível de acordo não só com as proposições de Pierre Bourdieu, mas também nos é possibilitada pela utilização das fontes autobiográficas, 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 e continuidade de atitudes, sentimentos ou opiniões.¹⁴

Então, por meio da interpretação das fontes autobiográficas, podemos esmiuçar e problematizar a trajetória histórico-social do artista: Paulo Francisco Menten nasceu em São Paulo-SP em 17 de junho de 1927 e faleceu em 28 de maio de 2011, aos 83 anos em São Paulo-SP. Iniciou seu emprego como bancário em 01 de setembro de 1948, no antigo *Banco do Comércio e Indústria de São Paulo S.A.*, o *Banco Comind*¹⁵, onde atuou como secretário do subgerente encarregado das filiais do banco, Fernando Costa e Silva¹⁶. Concomitante ao seu trabalho no banco, Paulo Menten buscou conhecer o cenário efervescente da arte em São Paulo¹⁷, 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 1951¹⁸: “[...] 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.”¹⁹.

Entre os anos de 1949 a 1951, frequentou o Curso Livre de Desenho do MASP. O que, segundo o artista, iniciou sua possibilidade de inserção no sistema das artes, 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.”²⁰. Assim, buscou dar continuidade à sua formação artística, o primeiro contato com a técnica da gravura deu-se posteriormente, em 1960, quando fez um curso

¹⁴ PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *O Historiador e suas Fontes*. São Paulo: Contexto, 2013, p.200.

¹⁵ 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.

¹⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

¹⁷ Fonte: PEDREIRO, Ranulfo. Expressão na Ponta do Buril. *Jornal de Londrina*, Caderno Cultura, 27 de outubro de 2002. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina.

¹⁸ OLIVEIRA, RITA ALVES. Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira. *São Paulo Perspectiva*, São Paulo, v.15, n.3, Julho 2001.

¹⁹ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 04 de abril de 2010. Acervo Pessoal Paulo Menten.

²⁰ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 04 de abril de 2010. Acervo Pessoal Paulo Menten.

de Xilogravura²¹ com Lívio Abramo (1903-1992), um dos grandes nomes da gravura brasileira, na Escola de Artesanato do MAM. Em 1961, participou do Curso de Desenho para Reprodução na *Escola Senai de Artes Gráficas “Felício Lanzaarra”*, onde já em 1963, também frequentou o Curso de Arte Final de Publicidade²².

Paulo Menten recebeu sua primeira premiação já em 1958, no I Salão Bancário de Arte em São Paulo-SP. Na ocasião, recebeu uma menção honrosa em pintura e o primeiro prêmio em desenho²³. Ainda no início da década de 1960, compôs sua primeira série de gravuras que foi à exposição, quando aproveitou vários emborrachados utilizados pelo banco em que trabalhou como proteção e apoio para as batidas dos carimbos nas mesas dos seus colegas de trabalho e fez uma série de 14 lineogravuras²⁴, e com elas participou da 1ª Exposição Internacional de Gravura de São Paulo no MAM, organizada pelo *Núcleo de Gravadores de São Paulo*, o NUGRASP: “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.”²⁵

Continuou a participar de salões e exposições concomitantemente ao seu emprego como bancário, até que tempos depois, em meados de 1966, pediu uma licença de um mês ao *Banco Comind* a fim de ir para Salvador-BA, para participar da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia:

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.²⁶

Nesta mesma Bienal, dois anos antes do AI-5, Paulo Menten teve suas obras confiscadas e presenciou o início do fortalecimento dos movimentos repressivos contra as artes visuais:

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

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 sobraem 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, Luiz Fernando. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998, p.303.

²² Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten – Gravuras – 75 anos*. Londrina, 2002. Acervo pessoal da autora.

²³ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten – Gravuras – 75 anos*. Londrina, 2002. Acervo pessoal da autora.

²⁴ Linoleogravura: “Técnica de gravura executada sobre chapa de linóleo.” CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.309.

²⁵ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 04 de abril de 2010. Acervo Pessoal Paulo Menten.

²⁶ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 04 de abril de 2010. Acervo Pessoal Paulo Menten.

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 [...].²⁷

Apesar do acontecimento, durante essa viagem, visitou o Pelourinho, principalmente a zona de baixo meretrício em Salvador e seguiu em visita ao Nordeste²⁸, lugares que inspiraram o artista a desenvolver várias séries de temática crítico-social, em diferentes vertentes artísticas, inclusive as que discutiremos mais adiante, que foram apresentadas nas referidas Bienais de São Paulo²⁹.

Paulo Menten pediu demissão do banco em que trabalhava em 15 de maio de 1967³⁰, foi neste período inclusive, que resolveu viver exclusivamente de seu trabalho como artista visual. Algumas hipóteses que formulamos sobre esta decisão são as de que se sua saída do *Banco Comind* não estava também relacionada com seu envolvimento com as lutas trabalhistas como bancário, pois era um elemento ativo do então *Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Bancários de São Paulo* desde 26 de janeiro de 1949³¹. Inclusive, participou em 1951 da greve da categoria que durou 70 dias, que instituiu o Dia do Bancário na data de 18 de agosto³². Sua saída teria sido uma tática para evitar a repressão do Regime Militar, imposta aos movimentos sindicais trabalhistas? Se sim, esta tática vislumbraria somente sua vida profissional e sua derradeira escolha em ser um artista visual ou também estaria entrelaçada à sua vida pessoal? Seria uma forma de buscar proteger sua numerosa família³³? Pois entendemos 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

²⁷ Fonte: *Entrevista com Paulo Menten por Dolores Branco*. São Paulo, 05 de abril de 2010. Acervo Pessoal Paulo Menten.

²⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

²⁹ Fonte: PEDREIRO, Ranulfo. Expressão na Ponta do Buril. *Jornal de Londrina*, Caderno Cultura, 27 de outubro de 2002. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina.

³⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

³¹ 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 Pessoal Paulo Menten.

³² Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

³³ Sete filhos de seu primeiro casamento. Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Pessoal*, Vol.II, 1963-1969. Acervo Pessoal Paulo Menten. Segundo Francisco Vidal Luna e Herbert S. Klein (2014), esta era a média da taxa de natalidade no Brasil entre as décadas de 1940 a 1960. LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. *Mudanças Sociais 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. p. 80.

vida do trabalhador, forçando-o à busca de alternativas no seu cotidiano familiar e político.³⁴

Porquanto um dos principais motivos de sua saída, também foi o do ganho financeiro para o sustento familiar e de sua produção artística. Lembrando que na segunda metade da década de 1960, os trabalhadores brasileiros 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.³⁵

Segundo o Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho³⁶, Paulo Menten recebia o salário de NCR\$ 286,27 por mês, mas ao começar a ter ganhos financeiros com sua produção artística, Paulo Menten 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!³⁷

Assim, “compensava” financeiramente seguir a carreira artística, o que foi uma forte influencia na decisão profissional do artista. Quando voltou a São Paulo, em finais da década de 1960 e início da década de 1970, foi chamado pelo NUGRASP para ministrar aulas de diferentes técnicas artísticas. Assim, montou um ateliê na sede do Núcleo, que se localizava no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, prédio da *Fundação Bienal de São Paulo* no Parque do Ibirapuera e conseguiu reunir cerca de 400 alunos. Por volta de 1972, o NUGRASP mudou de sede, mas Paulo Menten permaneceu no local. Contudo, sofreu pressão de outros artistas para mudar seu ateliê de lugar, então o levou para São Caetano do Sul-SP em meados da década de 1970, encerrando assim, que denominamos de primeiro ciclo de sua carreira artística.

³⁴ MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil Recente 1964-1980*. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.26.

³⁵ 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. p.94.

³⁶ 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 Pessoal Paulo Menten.

³⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. *Diário Pessoal*, Vol.II, 1963-1969. Acervo Pessoal Paulo Menten.

A fim de nos auxiliar na interpretação do campo artístico e de sua posição em relação aos outros campos e à dinâmica social, encontramos novamente nos trabalhos do sociólogo francês Pierre Bourdieu nossa ancoragem. A primeira proposição conceitual de Bourdieu de que nos utilizamos para esta interpretação é a de poder simbólico:

No entanto, num estado do campo em que se vê o poder por toda parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que – sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de “círculo cujo o centro está em toda a parte e em parte alguma” – é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe são sujeitos ou mesmo que o exercem.³⁸

Neste caso, entendemos como poder simbólico o conjunto de não-ditos que regem o campo artístico, determinadores das práticas dentro do mesmo, inclusive das de aceitação de um indivíduo como participante deste campo ou não. O campo artístico também possui seu próprio sistema simbólico³⁹, assim, interpretamos que a vertente das artes visuais, por terem sido apropriadas e reivindicadas principalmente pelas elites (econômicas, intelectuais entre outras) é utilizada como status de simbolização de poder da cultura dominante⁴⁰. No caso das elites econômicas de poder econômico e das elites intelectuais de poder cultural (capital simbólico). Uma questão interessante em relação às artes visuais, principalmente nos estudos sobre o Regime Militar no Brasil, é sua categorização de alienada e elitista enquanto outras vertentes artísticas como a música e o teatro teriam um apelo social mais próximo da população no geral, seja pela sua linguagem mais inteligível que a arte visual, por assim dizer, seja pela sua acessibilidade à população. Talvez a questão-chave aqui não seja somente a chamada alienação das artes visuais, mas também a exclusão, simbólica ou efetiva, da população dos meios e aparelhos artísticos (museus, galerias, entre outros), do sistema simbólico das artes por meio da violência simbólica:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem

³⁸ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p.8.

³⁹ “[...] instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos, como “formas simbólicas”, reconhecendo, [...] o “aspecto activo” do conhecimento.” BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*, p.8.

⁴⁰ “A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função da divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela distancia em relação à cultura dominante.” BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*, p.10-11.

para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.⁴¹

Em nosso trabalho, buscamos problematizar a questão do poder simbólico no âmbito das referidas Exposições Bienais de São Paulo, não só em relação ao público visitante, mas também no que se refere ao jogo de poder entre os próprios artistas e também entre estes e o Regime Militar. Pensando também nos processos contemporâneos da produção artística dentro do funcionamento da dinâmica da economia das trocas simbólicas⁴², também determinadas pelas regras da arte⁴³.

Mais uma vez apontamos a importância das fontes autobiográficas, dentre elas diários pessoais e cartas, que nos possibilitam o vislumbre de Paulo Menten enquanto um homem ordinário e da dinâmica social registrada durante sua busca pelo reconhecimento enquanto artista. Mas essas fontes, aliadas as fontes fotográficas também nos permitem problematizar a subjetividade intrínseca ao processo de tecitura de seu destino de trabalho:

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.⁴⁴

Este, que entendemos como a poética do artista, nos traz a possibilidade de interpretação de suas escolhas socioculturais que influenciaram sua linguagem artística, a fim de atingirmos os sonhos de devaneio⁴⁵ deste homem ordinário que foi Paulo Menten, e encontrarmos seu lado noturno. Para isso, entrelaçamos nossa discussão teórica com os escritos do filósofo francês

⁴¹ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*, p.11.

⁴² BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

⁴³ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴⁴ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986, p.31.

⁴⁵ “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 tranqüilidade 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, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2013, p.57. Sobre o devaneio em Gaston Bachelard é interessante ver também: BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Ed. WMF, Martins Fontes, 2009.

Gaston Bachelard, em seu campo de trabalho noturno, referente à imaginação⁴⁶ poética e aos devaneios. A princípio, por meio da fenomenologia da imaginação⁴⁷, mas de uma imaginação criadora, a imaginação material inspirada pela ontologia das imagens⁴⁸ e permeada de vontade⁴⁹ durante os instantes poéticos dos devaneios ambientados na solidão daquele que sonha... Neste caso, o artista visual Paulo Menten.

A imaginação material, segundo as proposições conceituais de Gaston Bachelard, vai contra certas correntes de pensamento da filosofia ocidental que estabelece a imaginação enquanto instância estreitamente visual⁵⁰. O conceito de imaginação material nos orienta na busca por uma interpretação do processo artístico e de suas técnicas desenvolvidas por Paulo Menten, pois era principalmente um gravador, “A gravura, mais que qualquer outro poema, remete-nos ao processo de criação.”⁵¹, além de pintor, escultor, desenhista, crítico de arte, escritor e poeta. Dentro das diferentes técnicas da gravura (principalmente da xilogravura e da gravura em metal) Paulo Menten dominava a técnica da madeira negra, melaço com água e açúcar, água-forte, água-tinta, buril, ponta seca, entre outras⁵², totalizando mais de cerca de 8000 obras em diferentes séries⁵³. A vertente artística da gravura dispõe de técnicas que aludem diretamente ao embate de forças da imaginação material e da vontade criadora que comandam as mãos:

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

⁴⁶ “Não é a faculdade de formar imagens da realidade, mas a força da audácia humana capaz de formar imagens que ultrapassem a realidade, de criar imagens que façam ver, que transformam o real, de revelar objetos novos a um olhar novo, de “ausentar-se” e de mergulhar numa vida nova, de desprender-se das estabilidades pensadas e de assumir a função do irreal que tenta um futuro.” JAPIASSÚ, Hilton. *Para Ler Bachelard*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976, p.171.

⁴⁷ “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, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores), p.184.

⁴⁸ “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, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de Imagens*, p.142.

⁴⁹ “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 pancalista está vinculada à imaginação.” FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de Imagens*, p.201.

⁵⁰ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*, p.xiii. Sobre o assunto é interessante ver também: PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

⁵¹ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*, p.53.

⁵² 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.

⁵³ 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.

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 operário⁵⁴.

“Toda a mão é consciência de ação.”⁵⁵, ação de resistência provocada pelo mundo, discutida por Gaston Bachelard em relação ao campo do trabalho da técnica de criação, formadora do processo de produção artística: “Já a imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem [...]”⁵⁶, mediante sua importância para a técnica da gravura, esta dinâmica de produção foi extensamente registrada pelo artista (Figura 2). Assim os escritos sobre teóricos acerca do homem noturno e sobre a vertente artística da gravura de Gaston Bachelard nos orientam inclusive na interpretação da poética criadora de Paulo Menten⁵⁷.



Figura 2: Mãos de Paulo Menten durante o processo de entalhamento de uma matriz xilográfica. Autor Desconhecido, Meados da Década de 1960. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Menten.

Paulo Menten participou de várias exposições nacionais e internacionais, tanto individuais como coletivas, mas sobre as Bienais, o artista 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.”⁵⁸, assim, o artista percebia a Bienal como uma “vitrine”, um instrumento de divulgação e de recepção para sua obra. Em nossa pesquisa ainda estamos realizando o levantamento para buscar entender o porquê de seus trabalhos terem sido aceitos em específico nestas duas Bienais, lembrando que ele fora rejeitado

⁵⁴ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonbar*, p.52. Interessante observar que Paulo Menten era conhecido como o “O Operário da Gravura”. Fonte: BRIQUET, Paulo. O Universo de Paulo Menten. *Jornal de Londrina*, 30 de agosto de 2009. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina.

⁵⁵ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonbar*, p.53.

⁵⁶ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonbar*, p.xv.

⁵⁷ BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonbar*, 1986.

⁵⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten: Uma Breve Biografia*. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

para expor nas edições anteriores. Seria uma decorrência somente de seu êxito em se inserir no sistema das artes paulistano ou sua aceitação estaria também relacionada indiretamente à repressão no período do Regime Militar por meio da censura de outros artistas para as exposições?

O período em que se deram estas duas Exposições Bienais Internacionais de São Paulo, 1967 e 1969, foi marcado pelo mandato do segundo presidente do Regime Militar (1964-1985), o então marechal Arthur da Costa e Silva, que durou de 15 de março de 1967 a 31 de agosto de 1969. Após o período dos turbulentos acontecimentos que culminaram no Golpe Civil-Militar de 1964⁵⁹ e do 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:

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.⁶⁰

Também foi um período de enrijecimento da censura⁶¹ contra a imprensa, aos intelectuais dos mais diversos setores e às artes em suas diferentes vertentes, dentre elas, as artes visuais. Com isso, buscamos tentar vislumbrar as ressonâncias do regime político nestas exposições e nas obras de Paulo Menten, que registrava esta conjuntura também por meio de suas escritas ordinárias:

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

Entre o período destas duas Bienais, no ano de 1968, foi promulgado pelo governo Costa e Silva o Ato Institucional nº5, o AI-5⁶², em 13 de dezembro, um dos mais conhecidos instrumentos repressivos por conta de sua posição direta contra os setores culturais⁶³. Esta conjuntura sócio-política também influenciou a elaboração destas duas Bienais e a escolha dos artistas que nelas viriam a expor.

⁵⁹ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. *1964: O Golpe que Derrubou um Presidente, pós fim ao Regime Democrático e Instituiu a Ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

⁶⁰ FICO, Carlos. *Além do Golpe*, p.81.

⁶¹ FICO, Carlos. *Além do Golpe*, p.87-109.

⁶² Fonte: *Ato Institucional N° 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.

⁶³ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.; NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2014.

Na IX Bienal de São Paulo, em 1967, Paulo Menten 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 dimensões⁶⁴. Já na X Bienal de São Paulo, 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 cm⁶⁵.

As três xilogravuras apresentavam temáticas nordestinas, remetendo à estética das ilustrações dos livretos de literatura de cordel: “Paulo Menten, surpreso com o rico universo cultural da região – onde a fantasia convivia harmonicamente com a realidade – penetra no imaginário popular nordestino.”⁶⁶. Inclusive, temos que observar que nesta Bienal o artista recebeu o Prêmio Aquisição Itamarati, com a aquisição de uma de suas obras expostas pelo Governo Federal⁶⁷, o que denota a eficiência de suas táticas de representação de um conteúdo crítico-social por meio de uma linguagem artística marcada pelo lirismo e pela representação metafísica não menos ciente de seu caráter de denúncia, influenciada pelo Modernismo.

Paulo Menten compartilhava abertamente a linguagem do Modernismo Brasileiro, tanto na produção escrita quanto na visual. O Modernismo também influenciou não só a estética visual de seu trabalho, como também sua temática e criticidade, sendo evidente sua relação com a chamada cultura do Nacional-Popular⁶⁸ abordada por Marcos Napolitano (2014):

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 “brasildade”, 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

⁶⁴ FUNDAÇÃO BIENAL. *IX Bienal de São Paulo*. São Paulo: 1967.

⁶⁵ FUNDAÇÃO BIENAL. *X Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1969, p.43.

⁶⁶ SIMONETTI, Juliana. *Poesis: Paulo Menten*. Londrina: Edições Humanidades, 2006, p.11.

⁶⁷ Fonte: MENTEN, Paulo. *Paulo Menten – Gravuras – 75 anos*. Londrina, 2002. Acervo pessoal da autora.; 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, 2011. p.189.

⁶⁸ ““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, Marcos. 1964, p.21.

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.⁶⁹

Em sua produção artística no geral, desenvolvida deste final dos anos 1950 até o ano de seu falecimento em 2011, principalmente nas gravuras, apresentou diversas temáticas de cunho crítico-social, como por exemplo, do Massacre dos Meninos da Candelária no Rio de Janeiro aos trabalhadores da Serra Pelada, pois para Paulo Menten, este tipo de temática 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.”⁷⁰. Este também é o caso de “Sequências Brasileiras”, “Lampião e os Demônios” e da “Mulher-Dama e os Demônios”. Estas séries em especial foram inspiradas nas viagens do artista à Bahia e ao Nordeste no início da década de 1960, de acordo com Juliana Simonetti (2006) principalmente em suas visitas aos prostíbulos e de suas pesquisas realizadas nesse período sobre a mitologia e a cultura popular nordestina, expressa na literatura e nas ilustrações de xilogravura dos cordéis.

Mulher-Dama presente nestes trabalhos se refere a uma leitura lírica da figura da prostituta (Figura 3), conhecida como “mulher-dama” no Nordeste. Paulo Menten afirmou 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.”⁷¹. Com esta constatação, Paulo Menten busca representar a figura da prostituta por meio do lirismo e da interpretação metafísica que perneava sua figura na cultura popular nordestina.

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. 1964, p.20.

⁷⁰ SIMONETTI, Juliana. *Poiesis*, p.04.

⁷¹ SIMONETTI, Juliana. *Poiesis*, p.12.



Figura 3: Uma obra da Série "Mulher-Dama e Demônio". Autor Desconhecido, Sem Data. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Menten.

O tema de “Sequências Brasileiras” 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.”⁷² 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.

⁷² SIMONETTI, Juliana. *Poiesis*, p.13.



Figura 4: Uma obra da Série "Sequências Brasileiras". Autor Desconhecido, Sem Data. Fonte: Acervo Pessoal Paulo Menten.

Assim, Paulo Menten evidencia a influência do Modernismo e da chamada Cultura do Nacional-Popular, por meio de suas escolhas temáticas, assim como pela sua estética visual desenvolvida, estas também participantes de suas táticas, a fim de alcançar a estratégia de expor na Bienal de São Paulo, para sua efetiva inserção no campo das artes, mediante a conjuntura sócio-política do Regime Militar da segunda metade da década de 1960.