

Júlio César Martins

Outro modernismo em Minas: a trajetória marginal de Inimá de Paula

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Artes da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas  
Gerais, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em  
Artes.

Área de Concentração: Criação,  
Crítica e preservação da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG  
2011

Martins, Júlio César, 1982-

Outro modernismo em Minas [manuscrito] : a trajetória marginal de Inimá de Paula / Júlio César Martins. – 2011.  
142 f. : il.

Orientador: Stéphane Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Modernismo (Arte) – Minas Gerais – Teses. 2. Modernismo (Arte) – Brasil – Teses. 3. Arte brasileira – Teses. 4. História da arte – Teses. 5. Pintores – Minas Gerais – Teses. 6. Inimá, 1918-1999 – Crítica e interpretação – Teses. 7. Guignard, 1896-1962 – Crítica e interpretação – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.81

## RESUMO

O tema desta dissertação é analisar a obra do pintor mineiro Inimá de Paula (1918 - 1999) em perspectiva histórica, sob a hipótese de ser sua trajetória marginal à história do modernismo em Minas Gerais, centrada na figura do pintor e professor Alberto da Veiga Guignard e seus discípulos. Inimá participou da difusão e implantação do modernismo brasileiro no Ceará e no Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 50 antes de retornar para Minas em meados da década de 1960, onde consolidou sua carreira. A trajetória do artista testemunha um caminho atípico e discreto dentro da história da arte brasileira e que talvez por essa mesma razão constitui uma fonte instigante e provocadora, que levanta novas possibilidades de interpretação da modernidade artística no Brasil em termos históricos e críticos.

Palavras-chave : Inimá de Paula, modernismo brasileiro, modernismo mineiro

## ABSTRACT

This dissertation's theme is to analyze the work of painter Inimá de Paula (1918-1999) from Minas Gerais in historical perspective, under the hypothesis of locate his trajectory in the margins of the history of modernism in Minas Gerais, written centered on painter/teacher Alberto da Veiga Guignard and his disciples. Inimá has participated in the dissemination and implementation of brazilian modernism in Ceará and Rio de Janeiro in the 1940's and 50's before returning to Minas Gerais in the mid-60's where he consolidated his career. The trajectory of the artist testify of an atypical and discreet way in the brazilian art history, which constitutes an instigating and provocative source of innovative interpretations in historical and critical terms of artistic modernity in Brazil.

Keywords : Inimá de Paula, brazilian modernism, modernism from Minas Gerais

## CAPÍTULO 3

### A trajetória marginal de Inimá de Paula

*Na história da arte de qualquer país, vamos encontrar, sempre, pintores que trabalham dentro da tradição, valorizando o que, nela, é continuidade e permanência – nunca, porém, estagnação. Não são pintores de ruptura, mudando a cada momento o percurso de sua obra, mas revelam a mesma paixão criadora. No Brasil, um dos melhores exemplos dessa postura é Inimá de Paula, hoje, mais do que nunca, captando a “eterna juventude do Fovismo”, com suas robustas e envolventes paisagens, de cores frescas e intensas, circundadas por um desenho viril e construídas com matéria untuosa, farta e generosa. Inimá, o fauve brasileiro.*

Frederico Morais, 1987<sup>1</sup>

A identidade da pintura de Inimá de Paula (1918-1999) está aí bem localizada pelo crítico de arte Frederico Morais que nos fornece ainda uma chave de leitura adequada para abordarmos a vocação de continuidade presente em sua obra. Celebrado como “Mestre das cores” e “Fauve brasileiro”, o mineiro Inimá é considerado um dos mais importantes pintores da arte moderna brasileira. O biógrafo e escritor Renato Sampaio registra que

*Sua importância está para esta quadra do século tal como Guignard esteve para a anterior. Este último com o lirismo e a genialidade que fizeram dele verdadeiro mestre da paisagem poeticamente recriada em uma linguagem que representou um dos momentos mais fecundos da arte do país; Inimá, com a exuberância de seus traços forte e emocionais projetando-o como um mestre das cores e da sua profusão sobre a tela<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 16.

<sup>2</sup> SAMPAIO, Renato. Inimá e o cotidiano. In: EXPOSIÇÃO Comemorativa dos 100 anos de Belo Horizonte, 80 anos de Inimá. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 1997,1998. p.19.

Relacionar Inimá a Guignard foi tema recorrente de vários textos críticos a partir de fins da década de 1950:

*Se Guignard é fundamentalmente desenhista e barroco, amando as nuvens e as distâncias, Inimá recusa a influência barroca, prefere a proximidade, os primeiros planos, a frontalidade da pintura, dando à sua pincelada um caráter quase palpável. É mais cor que desenho, o traço firme no lugar de sutilezas gráficas. A pintura de Guignard é transparente e cheia de delicadezas tonais, a de Inimá é espessa, transbordante, capitosa<sup>3</sup>.*

Antônio Bento, para quem Inimá era um dos pintores mais completos de sua geração, revela num de seus textos críticos da década de 1960 *sua convicção de que Inimá poderá desempenhar nos próximos anos papel idêntico ao que Guignard desempenhou de 1942 a 1962 na terra mineira<sup>4</sup>*. Contudo, como foi constatado, no que diz respeito ao ensino de arte em Minas e à valorização de sua obra entre a crítica e no mercado, esta previsão não se realizou plenamente, sendo a principal razão, para Frederico Moraes, *a própria personalidade introvertida de Inimá<sup>5</sup>*, identificada a uma postura tipicamente mineira: acanhada, taciturna, desconfiada, discreta.

Mas estas características não se aplicam de modo algum à obra do pintor, embora sejam unanimemente cabíveis à pessoa de Inimá, que

*calado e quieto no seu canto, mais precavido que tímido, conquistou seu espaço na arte brasileira, sem forçar caminhos nem abrir discussões, mas sem deixar de participar – a meia distância, como convém a um mineiro... o que conseguiu foi por*

---

<sup>3</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 56.

<sup>4</sup> Idem. p. 52.

<sup>5</sup> Idem.

*mérito e persistência, seja o domínio do ofício e da linguagem, seja o elogio da crítica*<sup>6</sup>.

Importante ressaltar neste trecho que o artista, apesar de sua “mineirice” e timidez, alcançou “o domínio do ofício e da linguagem” da pintura e participou, ativa e discretamente, da consolidação do modernismo brasileiro, marcando sua presença nos principais eventos de sua história.

Em 1948 Inimá realizava sua primeira exposição individual, no Instituto dos Arquitetos do Brasil no Rio de Janeiro. Já havia participado do movimento modernista nas artes cearenses e, de volta ao Rio, conquistava destaque merecido naquele cenário artístico. Não era propriamente um iniciante, já que sua estréia contava com o apoio e endosso de Cândido Portinari e Oscar Niemeyer. Falamos então de um momento fundador e importante em sua trajetória, sem dúvida, quando coube ao crítico de arte Quirino Campofiorito um registro revelador sobre Inimá:

*É mineiro, e bom mineiro. Caladão e circunspecto. Ri forçado. Prefere demonstrar alegria sem rir. Às vezes, porém, isso se torna impossível e então ri um pouco. Mas muito pouco. Quando chegamos a perceber que está rindo, já volta à sisudez, que não é bem sisudez e sim um ar de quem está pensando em coisa muito diferente daquilo que se está passando junto de si (...) a atitude artística de Inimá é bem essa que vai na descrição do seu temperamento*<sup>7</sup>.

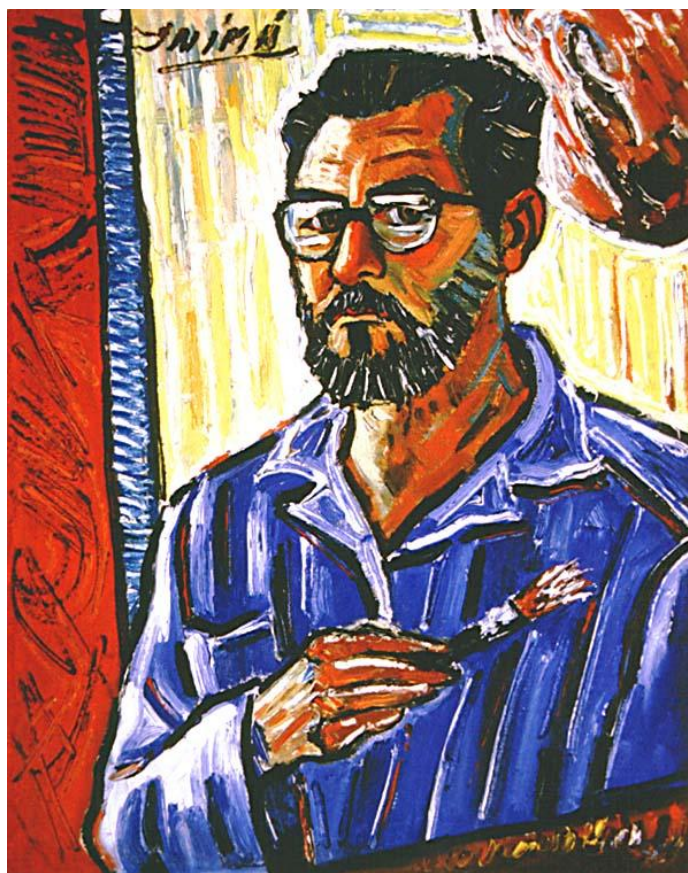
Passados 40 anos, Frederico Moraes chegava a uma conclusão semelhante. Estudando numa perspectiva panorâmica a obra de Inimá, neste momento já

---

<sup>6</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 55.

<sup>7</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas. *Revista Argumentos*: Rio de Janeiro, novembro, 1948.

consolidada, vê a precariedade de se tentar relacionar sua produção aos deslocamentos geográficos do pintor ou mesmo à uma cronologia de fases. Para ele, não há como se formular um eixo de leitura linear na obra de Inimá e, a despeito de qualquer tentativa de categorização e acima de qualquer formulação de um desenvolvimento seqüencial, firma-se na obra o *próprio estado de espírito do artista*<sup>8</sup>, este sim um elemento reconhecível e identitário na pintura de Inimá, mas de difícil definição.



1. Inimá de Paula. *Auto-retrato*, 1951

---

<sup>8</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 65.

## um dialeto cromático

*Falar da cor? Da cor imortal como essência da criação?*  
Inimá de Paula, 1982

Um grande abismo entre a vigorosa obra expressionista desenvolvida pelo pintor Inimá e a fragilidade simplória da pessoa Inimá José de Paula faz-se notar com nitidez. Suas poucas palavras e a insistente incomunicabilidade contrastam com a eloqüência catártica da pintura que produziu. No entanto, não devemos entender esta grande disparidade como uma contradição, mas perceber uma integração paradoxal entre a fala embargada e tímida do pintor e a potente explosão expressiva que provoca por suas tintas. Podemos pensar este abismo não como limite, que separa e distingue, mas sim funcionando como uma zona contígua de reverberação que faz ecoar, que multiplica e dá corpo, vida a uma voz. Pois era pela arte que Inimá fazia-se ouvir.

A voz de Inimá pronuncia-se sonora e eloqüente em sua pintura. Ele fala bem no silêncio das imagens que pintou, no seu trabalho exercido como prática inseparável da própria vida, vinculado essencialmente a todos os seus desejos, ao longo de mais de 60 anos. Assim, à sua maneira particular, protagonista de um exílio imposto por si e a si mesmo, de olhos e palavras fugidios, dedicando toda sua vida exclusivamente à arte, participou ativa e discretamente da consolidação do modernismo brasileiro, marcando presença nos principais eventos de sua história.

As comoventes considerações do crítico de arte e escritor Walmir Ayala definem bem o que se argumenta aqui: *Inimá é uma pessoa misteriosa, cuja alma se faz visível na pintura que ele faz*<sup>9</sup>. Portanto, é mais proveitoso para articular um comentário biográfico sobre Inimá nos colocarmos diante de sua obra pictórica, admitindo a profunda relação que mantém com a personalidade do autor. E diante da expressividade vigorosa de suas pinturas, vemos a cor alcançar, imediatamente, manifestações de sensação e significação que atingem o olhar e arrebatam a percepção. A obra de Inimá pode ser lida como uma contínua pesquisa pictórica dedicada a sondar e experimentar as possibilidades e capacidades expressivas da cor em comunicar sentidos e sentimentos.

Não por acaso, Inimá calava-se; preferia comunicar-se ativando e prolongando uma profusão de cores que entoam com fluência própria o seu “dialeto cromático”. Enunciamos sua poética como um “dialeto cromático”<sup>10</sup>, já que o artista soube conhecer o idioma das cores com tanta intensidade e intimidade que lhe foi possível reinventá-lo a partir de si. Neste sentido, movimentos de introversão foram habituais a Inimá, tanto no que diz respeito a sua personalidade solitária e interiorizada, quanto em relação à sua obra - uma pesquisa de continuidade e aprofundamento nas questões pictóricas, marcada por uma inclinação à expressão. Foi com as cores que exprimiu toda a violência e poesia dos sentimentos e pensamentos que o acompanharam durante a vida.

---

<sup>9</sup> INIMÁ de Paula. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Aurora Duarte Cinematográfica, 1991. (12 min)

<sup>10</sup> “Inimá: um dialeto cromático” é o título da exposição permanente no Museu Inimá de Paula dedicada ao pintor e sob minha curadoria. Em cartaz desde 2008.

## o “fauve brasileiro”: a cor expressiva

Essa cor que se pronuncia impõe-se irrecusável aos olhos e, com toda autoridade e candura, nos afeta, nos move. Essa é uma característica ontológica da obra de Inimá e é possível reconhecer na história da Arte a genealogia a que se filia e a partir da qual o artista, mais uma vez, formulou uma reelaboração baseada em sua interioridade. O Fovismo – um dos primeiros movimentos vanguardistas do início do século XX, que instaurou uma consciência em direção à potência cromática – e o Expressionismo – movimento que promoveu a subjetividade na exacerbação emocional e instintiva, deformando a realidade visual em favor da percepção íntima – são as duas grandes fontes para a prática e pensamento pictóricos de Inimá, ambas produzindo ambições poéticas no uso das cores.

Estudioso e apaixonado pelo Fovismo e Expressionismo Alemão, Inimá dimensionou seu trabalho para, num certo sentido, dar continuidade, ampliar e, sobretudo, interiorizar, estas pesquisas. Como veremos, o interesse de Inimá neste sentido era mais formal do que temático, daí a recorrência nas paisagens como suporte para os experimentos plásticos. Como observou Frederico Moraes, Inimá trabalhou dentro da tradição, mas numa intenção de aprofundá-la, *captando a ‘eterna juventude do Fovismo’*<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 16.

É importante, inicialmente, descrever brevemente essas referências dentro da História da Arte que marcaram profundamente a poética do artista. O Fovismo e o Expressionismo foram os estilos que contribuíram para que Inimá desenvolvesse sua própria linguagem, como ele próprio comentava comumente a respeito, endossando as influências que escolhera. São mesmo curiosas as frases do artista que caracterizam em vocabulário técnico próprio, e em termos formalistas, o que lhe interessa nestas pesquisas e em suas apropriações da história da arte:

*O Fovismo é uma forma de expressão da cor, diz respeito à frontalidade da pintura. O Expressionismo, além da altura tonal, traz uma liberdade gráfica que corresponde à sua necessidade de imprimir um caráter às coisas. É mais emocional. O Fauvismo, por causa da ênfase dada à cor pura, é mais abstrato<sup>12</sup>.*

O grupo fovista atuou entre 1904 e 1907 em Paris e foi responsável por um momento fundamental nas vanguardas do início do século XX. Os fundadores Henri Matisse, André Derain e Maurice de Vlaminck, posteriormente também o jovem Georges Braque, desenvolveram uma obra experimental e revolucionária, marcada pela liberdade no uso das cores puras. O colorido agressivamente brilhante chocou público e crítica, levando um espantado crítico francês (Louis Vauxcelles) a chamá-los “fauves” (feras). Ainda que de origem depreciativa, o termo Fovismo foi apropriado pelos pintores em seu sentido de expressão instintiva, espontânea, selvagem, que condizia com a proposta de buscar justamente investir a pintura de força cromática.

---

<sup>12</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 68.

Frederico Morais aproxima Inimá aos fovistas a partir da intenção, em ambos, de tomar a vibração da cor como elemento fundamental, já que para ele:

*exaltar a cor, dando-lhe plena autonomia, foi a principal tarefa revolucionária dos fovistas. Com eles a cor local ou atmosférica desaparece, dando lugar a uma concepção puramente material da cor. Inimá de Paula, o principal artista brasileiro dentro dessa tendência, tem, por isso mesmo, na cor, sua marca registrada<sup>13</sup>.*

Sem dúvida, a cor foi o meio de veiculação visual e poética que concentrou em si a estratégia central de Inimá. Ainda que não se mostrasse interessado em ser rotulado pela crítica como fovista, admitia que o seu *tratamento da cor pura refletia a mesma preocupação dos fovistas<sup>14</sup>*, mas numa interpretação criativa particular.

No mesmo ano de 1905, quando em Paris foram batizados os “Fauves”, em Dresden um grupo de pintores reuniu-se e se proclamou “Die Brücke” (A Ponte), título de inspiração nietzschiana: *o que é de grande valor no homem é ele ser uma ponte e não um fim<sup>15</sup>*. Com uma afinidade inegável à linguagem fovista, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Emil Nolde construíram uma estética de exacerbação do sentimento. Sem um programa estilístico, interessava aos pintores intensificar o poder expressivo da linguagem pictórica, transmitindo e libertando as emoções por meio de formas angulares, colorido estridente, composições febris e uma certa brutalidade dispersa na atmosfera das obras. Estabeleciam na pintura um canal de fluxo das idiossincrasias e ansiedades

---

<sup>13</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 111.

<sup>14</sup> INIMÁ de Paula. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Aurora Duarte Cinematográfica, 1991. (12 min)

<sup>15</sup> HARRISON, Charles (Org.). *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 66.

humanas, bem equacionado na fórmula que os distingue do Impressionismo: se o pintor impressionista pinta sua sensação a partir do dado exterior, o pintor expressionista traz à tona a expressão daquilo que movimenta o seu mundo interior.

Mas ainda quanto à influência do Expressionismo, pensamos referir-se menos ao estilo alemão que a uma verdadeira postura emocional na pintura, uma intenção poética meta-histórica. Inimá parece ter entendido o Expressionismo como uma corrente reconhecível ao longo de toda a história da arte, como uma crença na subjetividade, na capacidade do “eu” vivificar o mundo pela expressão da sua profundidade psicológica. Intenção que podemos perceber desde os pintores barrocos aos românticos, passando por El Greco, Goya, Turner, chegando a Van Gogh, este último uma influência explícita para Inimá que, neste sentido, afirmava: *Minha pintura tem sido uma continuação do Expressionismo*<sup>16</sup>. Assim entendido, o Expressionismo prolonga-se na abstração e inspira mesmo algumas modalidades da arte contemporânea, configurando-se enfim num conceito ampliado que percorre a história da arte.

A estética expressionista, assim entendida, defende uma insistência na interioridade, que traduz-se, no caso de Inimá, na abordagem melancólica dos temas, em sua pincelada gestual que denuncia subjetividade, no uso das cores de maneira afetiva, sensorial, que deforma e empresta aos temas temperamentos,

---

<sup>16</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 68.

forças, sentimentos, angústias, abandonos. Esta foi a postura de Inimá diante do mundo e da vida e também diante da arte. Essa carga expressionista é outra marca ontológica de sua pintura, como comprova um testemunho do artista: *Para mim, a via principal para o desenho não são os olhos, mas o sentimento*<sup>17</sup>.

Cumprindo ainda investigar o fundamental fluxo expressionista na arte brasileira, uma força inaugural presente na primeira Anita Malfatti e em Lasar Segall, curiosamente dois expressionistas responsáveis pelas exposições consideradas antecedentes da emergência da arte moderna em São Paulo, onde o termo futurismo era usado indiscriminadamente para designar as diferentes investidas relacionadas à arte moderna. Seguindo Mário de Andrade, houve ainda uma identificação com o expressionismo no que diz respeito ao desafio de incorporar a identidade nacional. Para Annateresa Fabris,

*Se poéticas como o Cubismo (no qual se encartam Rego Monteiro, Antonio Gomide, além de alguns trabalhos de Di Cavalcanti e Ismael Nery), o Futurismo (aceito sobretudo como plataforma teórica em sua versão florentina e presente, por refração, nas experiências art-déco da “Família Graz-Gomide”), o Surrealismo (do qual fornecem versões peculiares a Tarsila do Amaral antropófaga, Cícero dias, Ismael Nery, Maria Martins) não parecem responder de perto aos requisitos demandados à arte moderna pelo grupo inovador de São Paulo, é porque nelas não se detecta a possibilidade de configurar uma expressão nacional. Tarsila do Amaral, numa série de obras produzidas entre 1923 e 1930, responde, sem dúvida, a essa preocupação, mas é no Expressionismo de Lasar Segall que Mário de Andrade localiza, desde 1924, a possibilidade de elaborar um projeto artístico moderno e nacional a um só tempo*<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> INIMÁ Obras Catalogadas – volume II. Belo Horizonte: Fundação Inimá de Paula, 2006. p. 188.

<sup>18</sup> FABRIS, Annateresa, “Figuras do moderno (possível)”. In SCHWARTZ, Jorge (org.), *Da Antropofagia a Brasília: Brasil, 1920-1950*. São Paulo: FAAP/Cosac & Naify, 2002. p. 46.

Guardando uma dimensão humanista em sua interpretação do expressionismo, Mário de Andrade vê na poética de Lasar Segall uma arte voltada para o social, com engajamento na ação e numa relação intrínseca entre o artista e a humanidade. É no expressionismo que ele vislumbra esta possibilidade de uma estética nacional que surge a partir do confronto entre o mundo exterior, no caso o Brasil com todas as suas particularidades, e a carga expressiva individual do artista. Para Fabris, *a possibilidade de configurar uma arte nacional a partir do exemplo expressionista permite relativizar a idéia de que a década de vinte fora, como pretendiam os modernistas, um período “de destruição” ao qual se seguiria “uma fase mais calma mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção”*<sup>19</sup>, citando os dizeres do próprio Mário de Andrade na famosa conferência de 1942 “O Movimento Modernista”, na qual reavalia a primeira experiência modernista brasileira. A parcialidade desta fala de Mário de Andrade se localiza em sua interpretação dos passos seguintes da arte moderna no Brasil, sobretudo a partir de 1930, quando a questão social torna-se a grande preocupação dos artistas, sendo eleita a chave para se articular a idéia de identidade nacional, e é neste sentido que segue Fabris:

*Se houvesse dúvidas sobre essa postura, bastaria atentar para o partido compositivo adotado por Di Cavalcanti de 1925 em diante; a configuração de uma plástica nacional comunga num mesmo movimento o diálogo com a Escola de Paris (espaço geométrico, composição linear, busca da ortogonalidade, uso de cores por vezes metálicas) e a preocupação com uma forma sensual e monumental (derivada do Picasso neoclássico) e com um cromatismo bastante contrastado.*

---

<sup>19</sup> FABRIS, Annateresa, “Figuras do moderno (possível)”. In SCHWARTZ, Jorge (org.), *Da Antropofagia a Brasília: Brasil, 1920-1950*. São Paulo: FAAP/Cosac & Naify, 2002. p. 46.

Seguindo a interpretação de Paulo Herkenhoff, para quem Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Oswaldo Goeldi e o Guignard tardio são “sujeitos melancólicos”, *A afirmação do sujeito moderno se deu, no Brasil, como sujeito expressionista*<sup>20</sup>. Mas este sujeito expressionista denso formulado no Brasil e visível nas pinturas dos artistas mencionados, não restringiu-se formalmente à imagética produzida na Alemanha e na Europa. O ideário expressionista brasileiro se dedicou ao engajamento social, mas também à inclusão dos dramas existenciais, a partir de pontos de vista solitários. Assim, ele se faz mais visível na atitude de diversos artistas, razão pela qual Herkenhoff elege temáticas ligadas à morte e os autorretratos para apoiar sua hipótese. O pintor expressionista brasileiro é o primeiro a admitir a melancolia frente aos avanços anunciados com tanto otimismo na política e na ciência. É um ser deslocado, ser da não-razão, que recua frente aos ditos avanços da sociedade para garantir e libertar sua expressão, alheia a categorias formais muito claras. Assim, sob esta chave de leitura, podemos mesmo reconhecer a sensibilidade expressionista em diferentes poéticas de artistas brasileiros da primeira modernidade. No caso de Inimá há um silêncio melancólico que páira por suas paisagens e, sem dúvida, a demarcação de um olhar expressionista ao mundo.

---

<sup>20</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002. p. 68.

**“bom dia tristeza!” : melancolia da cor**

No filme dedicado à sua vida e obra Inimá nos relata um encontro especial com sua grande amiga Tuka. Há tempos ela o pedia que lhe pintasse um retrato. Inimá, bem à sua maneira, deixava prorrogar o tempo e se esquivava até que num dia foi



2. Inimá de Paula. *O Arlequim e o Girassol*, 1967.

visitá-la e, como nos conta: “encontrei-a triste. Então eu disse: ‘Bom dia Tristeza... vou pintar o seu retrato hoje’”<sup>21</sup>. Curioso que seja sob esta atmosfera que se inspire a finalmente retratá-la. Segurando esta obra em suas mãos e a olhando atento, o artista passa então a vagarosamente descrevê-la, dizendo que escolhera cores difíceis, perigosas, sobretudo o preto, que considerava uma “cor muito ingrata no tratamento”. E diz também que, nesta situação “estava tão bem afinado” que, por fim, realizou um “belo retrato”.

O retrato de Tuka, de título “Pintura de Maria Helena Missa Hayakawa”, pode nos fornecer pistas de relevância psicológica. Ainda que prevaleça nesta obra uma predileção atípica por tons mais sombrios na paleta, a cor se insinua no rosto e adereços de Tuka e contribui na densa dramaticidade da obra. Se lembrarmos que interessava a Inimá, segundo ele próprio revelou, desvendar o “sentimento que explica o mundo do retratado”, descobrimos a partir deste episódio que a tristeza possuía a propriedade de animar sua capacidade criativa.

A maneira sorridente com que saúda a amiga, “Bom dia, Tristeza”, traduz um enunciado quase paradoxal, que nos fornece uma preciosa formulação para entendermos a climatização das obras de Inimá de uma maneira geral, que concilia uma melancolia sutil e profunda à impactante vivacidade e força do colorido. Como o próprio pintor afirmou, procurava em suas paisagens *aproveitar*

---

<sup>21</sup> Todas as citações a seguir, entre aspas, estão presentes na fala de Inimá em: INIMÁ de Paula. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Aurora Duarte Cinematográfica, 1991. (12 min), beta, son., color. som original.

ao máximo a atmosfera de silêncio e, assim, transmitir um sentimento de vazio, de imobilidade do tempo<sup>22</sup> e indicar pela ausência, isolamento e solidão das figuras humanas a simples e profundamente existencial *persistência da vida cotidiana*<sup>23</sup>.



3. Inimá de Paula. Pintura de Maria Helena Missa Hayakawa, 1962

---

<sup>22</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 80.

<sup>23</sup> Idem. p. 82.

É possível perceber uma dimensão de melancolia ao adentrar as paisagens de Inimá, ainda que pintadas com admirável brilho e colorido: paisagens inabitáveis, onde a presença humana é suprimida ou solitária<sup>24</sup>. É mesmo paradoxal a condição da melancolia, entendida não em seu sentido clínico e negativo (depressivo), mas definida mais adequadamente em seu olhar lacunoso, olhar que traz em si o peso de algo ausente e de uma ausência indefinida, inominável. Podemos recorrer a duas referências do campo da melancolia que nos darão maior precisão naquilo que nos interessa argumentar: um breve apontamento de Freud em seu estudo “Luto e Melancolia” de 1917 e, para nos atermos e levantarmos questões a partir de uma referência imagética, a “Melencolia I” de 1514, gravura do renascentista alemão Albrecht Dürer.

O que nos interessa em Freud, para além dos aspectos clínicos de sua pesquisa e definição de melancolia, é perceber elementos da melancolia que nos permitam relacionar ao olhar que se manifesta nas obras de Inimá. Nos referimos à melancolia sobretudo como a “falta de algo inominável” e que Freud reconhece no melancólico como a vivência de uma perda. No luto, cujos sintomas e condições são muito próximos da melancolia para Freud, o objeto da perda é definido. Mas pode ocorrer a perda do objeto somente no nível ideal, tendo por objeto algo

---

<sup>24</sup> Vale a pena apontar que os eventuais personagens nas paisagens correspondem a categorias de identidade suprimida: seres anônimos, freiras, esboços gráficos de figuras humanas.

indefinido e inominável, o que *sugeriria que a melancolia está, de alguma forma, relacionada a uma perda objetal retirada da consciência*<sup>25</sup>.

É de Albrecht Dürer, artista alemão do século XV, a mais célebre alegoria da Melancolia, que segundo Erwin Panofsky constituiria inclusive um “auto-retrato espiritual” do artista. Nela, o horizonte ao fundo, brilhando despercebido e distante, encontra-se quase encoberto pelos muitos objetos que se acumulam à sua frente e que, ao contrário do que se poderia esperar, despertam paradoxalmente na personagem sentimentos de solidão e insatisfação. Os objetos colecionados (para além de suas correspondências iconológicas e significados alegóricos) podem referir-se às muitas tentativas de preencher o vazio que perturba o melancólico, tentativas frustradas de dar contornos objetuais à falta inominável que nele insiste em limitar o horizonte e que, como o desejo, perdura inconcluso, sem se satisfazer. Curioso que a figura alada, ainda que capaz de alçar vôo prefira, no entanto, permanecer sentada, apoiando seu rosto sombrio e descontente nas mãos, sinal negativo de resignação frente à incompletude, limitação e insuficiência da vida: expressa-se aí um olhar saudoso, sustentado por uma perda, por uma cisão interna profundamente existencial. Postas lado a lado, estas duas imagens levantam pontos de convergência, na coreografia dramática, mas principalmente no olhar anestesiado, proibido ao encontro, rebaixado, mirando o nada fixamente, fazendo reverberar sua tumultuada paisagem interior.

---

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: “Obras Psicológicas de Sigmund Freud”. v.14. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 278.



Albrecht Dürer. *Melencolia I*, 1514. (detalhe, esq)  
Inimá de Paula. *Pintura de Maria Helena Missa Hayakawa*, 1962. (detalhe, dir)

Esse olhar vago e melancólico parece corresponder ao que se manifesta na pintura de Inimá de um modo geral. Aos sete anos de idade, quando o menino Inimá já se interessava pelo desenho e se destacava na escola por suas habilidades artísticas, quando também já encontrava-se marcado (talvez definitivamente) pela perda da mãe e por uma certa “inquietude interior” notável a todos a sua volta, costumava vagar disperso e só pelas ruas de Mutum - MG onde demorava horas a fio contemplando as paisagens e as distâncias que, de alguma forma lhe povocavam uma desconhecida e repousante sensação interior<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> SAMPAIO, Renato. *Inimá - Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999. p.20.

O olhar de Inimá já se saciava e se resignava ao dedicar-se às paisagens longínquas, inatingíveis. Todo o fundo psicológico de melancolia deste gesto já configura a atitude artística do pintor que, mais tarde, conferiu sentimento a tantas paisagens por meio de suas cores. Nômade e colecionador de imagens, por toda a vida demorou-se frente às paisagens. Contemplava-as com extrema sagacidade e atenção, buscando nelas encontrar cores despercebidas e absurdas. Registrava-as em fotografias e foi comum surpreender pessoas que o acompanhavam em viagens ao apontar uma tonalidade azul nas montanhas ou mesmo um tom róseo no céu mais nublado.

Ele detia-se ainda nas paisagens quando as recriava poeticamente na pintura, traduzindo-as segundo seu “dialeto cromático”. O comentário de Inimá a propósito reforça a condição distante e desejosa deste olhar, que não interessado numa tradução fiel do que se vê na realidade, busca enxergar as reverberações que causam internamente e que podem ser trazidas à exterioridade pelo uso sensível da cor, pelo tratamento da forma e composição e pela fatura expressiva e significativa das pinturas:

*A cor de uma paisagem, por exemplo, é tão absorvida pela atmosfera que acaba por se tornar inexistente. Na realidade, a cor é um fenômeno físico, mas que não existe em estado puro; quer dizer, em estado natural. Observe, por exemplo, uma paisagem de Turner, onde tudo é criação. Observando a fundo, no entanto, você vai ver que na realidade nada de real existe ali; o que existe é apenas transposição<sup>27</sup>.*

---

<sup>27</sup> PAULA, Virgínia de. *Inimá*. Estado de Minas. Belo Horizonte, 12 ago. 2000 Caderno Pensar, p. 7.

## **passos para o modernismo**

Essa consciência da autonomia de linguagem da arte e busca por seus valores plásticos essenciais, alinhada ao ideário vanguardista moderno, sempre balizaram a atitude de Inimá; no início, intuitivamente, e, depois, como profissão de fé. Defensor ferrenho da arte moderna até o fim da vida, desde muito jovem e ainda pouco informado, quando se interessava pelo desenho no início de seu autodidatismo, buscava a expressão modernista instintivamente, o que foi, aliás, muito comum para o grupo de artistas de sua geração.

Desenhava muito na adolescência e passou a trabalhar no estúdio fotográfico do pai como retocador de fotografias, um ofício que o acompanharia até a década de 1950, e que certamente contribuiu para sua formação técnica de pintor. Foi ainda na década de 1930 que se deram seus primeiros contatos com a arte, através de revistas que veiculavam precariamente, em preto e branco, obras primas da arte ocidental. Em depoimento<sup>28</sup> Inimá recorda de sua impressão ao deter-se numa imagem de El Greco e tentar imaginar como seria seu colorido. Com a morte do pai em 1934, partiu para Juiz de Fora para prestar serviço militar e garantir documentação para trabalhar. Nesta época, órfão, já se insinuava nele um sonho tímido de tornar-se pintor. Em Juiz de Fora estudava e desenhava quando não estava cumprindo suas obrigações no quartel. Nestes momentos de folga, novamente, caminhava só, passeando os olhos pelas paisagens. Encontrou,

---

<sup>28</sup> PAULA, Inimá de. Belo Horizonte, jan – dez, 1998. 11 fitas cassete (60 min.) Entrevistas concedidas a Renato Sampaio.

enfim, no Núcleo Antônio Parreiras, um grupo informal de pintores que reunia-se para pintar e debater sobre arte.

A história do Núcleo Antônio Parreiras é contada num livro recentemente publicado pelo atual diretor da instituição Lucas Marques do Amaral. Trata-se de uma fonte primária importante para a história da arte mineira. Nela, lê-se na pequena biografia sobre Inimá, *o associado que veio a ter maior destaque no cenário artístico nacional*<sup>29</sup>:

*Falecendo-lhe o pai e disposto a ser pintor, deixou a família e veio pra Juiz de Fora onde, inicialmente, prestou serviço militar no 12º R.I. Nessa época, conheceu os pintores do Núcleo Antônio Parreiras que passou a freqüentar à noite. Saindo do exército e não tendo onde morar, foi abrigado na sede do Núcleo que, então, funcionava no prédio de uma garagem na confluência das avenidas Getúlio Vargas e Rio Branco. Nessa sua iniciação artística apoiou-se nas orientações de Américo Rodrigues e Antonio Barbosa. Desenhava á noite, pintava, ao ar livre, nos fins-de-semana e lia os poucos livros sobre arte existentes na modesta biblioteca do Núcleo. Para sobreviver trabalhava retocando fotografias ou como pintor de paredes, vida igual à da maioria dos que freqüentavam o Núcleo. Aqui permaneceu entre 1937 e 1940 quando se estabeleceu no Rio, deixando o Núcleo Antônio Parreiras já praticamente desativado*<sup>30</sup>.

Segundo o cronista, os artistas desta época consideravam-se modernos *já que só pintavam do natural, ao contrário da maioria dos outros pintores locais que só realizavam cópias*<sup>31</sup>. Temos aí um índice interessante de modernidade, que dá a dimensão ambígua do que o termo “arte moderna” poderia alcançar naquele

---

<sup>29</sup> AMARAL, Lucas Marques do. *A Parreiras e seus artistas: Crônica da Sociedade Belas Artes Antônio Parreiras e dicionário biográfico de alguns de seus artistas*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004. p. 11.

<sup>30</sup> Idem. p.95.

<sup>31</sup> Idem. p.12.

contexto. Contudo, marcadas as ressalvas em relação aos limites de uma modernidade que se constitui na Juiz de Fora dos anos 1940, havia ali um ambiente propício à pesquisa e à experimentação livre que foi importante para o começo da prática pictórica de Inimá.

Segundo Márcio Sampaio, 20 anos mais tarde, o Núcleo Antônio Parreiras desempenhava em Juiz de Fora a mesma importância renovadora que teve a *Escola Guignard em Belo Horizonte*<sup>32</sup> e como nos conta Carlos Bracher, desde esta época Inimá passou a ser considerado a *grande inspiração para os jovens artistas de Juiz de Fora*<sup>33</sup>, alguns deles, inclusive, evidenciam influência de sua obra, caso do próprio Bracher e especialmente Dnar Rocha.

O Núcleo Antônio Parreiras teve uma atuação importante, contribuindo para a formação de importantes artistas mineiros como Carlos Bracher, Manfredo Souza Neto, Roberto Vieira, Lotus Lobo e Arlindo Daibert, todos eles marginais à Escola Guignard. Comentando acerca do “sistema de exclusões” da arte mineira e referindo-se à “uma espécie de elitismo criado a partir das genealogias modernistas de origem” (numa tradição que se inicia com a talha barroca e perdura com o ‘bem-fazer’ artesanal apregoado por Guignard), Maria Angélica Melendi nos apresenta o caso de Arlindo Daibert

*que reivindica o reconhecimento de uma diversidade na arte que se faz em Minas Gerais, apontando, da Juiz de Fora natal,*

---

<sup>32</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 59.

<sup>33</sup> INIMÁ de Paula. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Aurora Duarte Cinematográfica, 1991. (12 min), beta, son., color. som original.

*a exclusão do sistema de artes mineiro de quem não se enfileirou no ciclo 'Guignard / os discípulos de Guignard / Amilcar de Castro / os discípulos de Amilcar de Castro'<sup>34</sup>.*

Assim, como defendemos anteriormente no capítulo 2, a história oficial do modernismo mineiro centrada em Guignard e seus discípulos mostra-se insuficiente para abarcar toda a experiência artística mineira, excluindo de sua narrativa artistas tão significantes como os mencionados e o próprio Inimá, igualmente marginal a esta narrativa.

Encontrando um ambiente propício para suas aspirações, Inimá então integrou-se entusiasmado ao grupo e finalmente inaugurou sua experiência com a pintura. Suas primeiras telas, ainda que inevitavelmente marcadas por aspectos do gosto acadêmico, deviam já esboçar intuições em direções mais livres, sobretudo no uso anti-naturalista da cor, na linha das correntes pós-impressionistas. Sabemos que não ignorava as tendências modernas européias e nem o incipiente contexto modernista brasileiro, já que a proximidade ao Rio de Janeiro permitia que chegassem a eles informações sobre as atualidades estéticas.

Os únicos registros desta época são uma fotografia de Inimá posando ao lado de duas telas pintadas por ele e uma pintura datada de 1938 que constitui o

---

<sup>34</sup> MELENDI, Maria Angélica. Contra o Formalismo (outra vez?) – Algumas anotações. In: *Grupo de Pesquisa Estratégias da arte numa era das catástrofes*. Disponível em: < <http://www.eba.ufmg/grupo/textopiti02.htm> > Acesso em: 25 jan. 2010.

documento iconográfico mais antigo da Parreiras<sup>35</sup>, segundo Amaral. Pela fotografia em preto e branco podemos apenas imaginar que os casarios na paisagem tipicamente mineira apresentassem um tratamento cromático menos convencional, já que o desenho e a própria temática nos parecem não exceder a uma espécie de “vulgarização modernista” da composição acadêmica.



4. Inimá de Paula. *Atelier do artista*, 1938. (dir)  
Inimá exibindo suas telas no Núcleo Antônio Parreiras (1937)

<sup>35</sup> AMARAL, Lucas Marques do. *A Parreiras e seus artistas: Crônica da Sociedade Belas Artes Antônio Parreiras e dicionário biográfico de alguns de seus artistas*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004. p. 7.

Aos 17 anos era um “pintor fardado”, como se auto-denominou, e três anos mais tarde, após dar baixa no exército, passou a residir num quartinho que havia no próprio Núcleo Antonio Parreiras. Com o pouco dinheiro que havia economizado pôde dedicar-se com exclusividade à pintura durante alguns preciosos meses, considerados “fundamentais para o desenvolvimento de sua vocação artística”, como comenta o próprio Inimá. Depois voltou a trabalhar como desenhista de móveis, pintor de paredes e retocador de fotografias, enquanto continuava a se dedicar com afinco e obstinação aos estudos e à prática da pintura.

Em 1940 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhava em estúdios fotográficos como retocador. Lá, manteve contato com ex-integrantes do recém-extinto Núcleo Bernardelli: Pancetti, Sigaud, Manoel Santiago, Milton Dacosta e Yoshiya Takaoka, o amigo mais próximo, com quem saía para pintar pelo bairro de Santa Teresa. Inimá não se interessava nem poderia acessar o ensino acadêmico e, assim, seu aprendizado cada vez mais se dava de forma livre e intuitiva. Procurou ainda o Grupo Guignard, mas foi informado por Iberê Camargo da mudança de Guignard para Minas.

Embora não tenha participado destes grupos, chegando “sempre atrasado” (nas palavras de Frederico Morais), Inimá participou daquela cena artística do Rio de Janeiro de então. Conforme tratado no capítulo 1, o ambiente carioca apresentava uma modernidade cuja dinâmica própria em muito diferia do contexto paulistano.

O crítico de arte Quirino Campofiorito, distingue bem estas diferenças contextuais nos anos 1930 e 40:

*A Semana de Arte Moderna de 1922 surgira sob a influência do modernismo internacional, erudito e elitista, do agrado da reduzida minoria que assumia o guidão da cultura nacional. Promovia essa minoria, diligentemente, de maneira sutil e acomodatória, o desenvolvimento de um progressismo conveniente, sem soluções para a massa impedida de afirmar sua participação decisiva no sistema dominante*<sup>36</sup>.

Ao contrário do caráter elitista dos modernistas paulistanos, entre a aristocracia cafeeira e a burguesia ascendente, no Rio de Janeiro os artistas tinham, em sua maioria, origens humildes e proletárias. Organizavam-se em grupos para a divisão de custos de ateliê e modelos, e certamente se valiam da liberdade da linguagem moderna como afirmação e marca de diferença em relação ao ensino acadêmico, reservado àqueles que podiam acessar o ensino superior. Conforme Campofiorito, grupos de artistas como o Núcleo Bernardelli se tornaram

*instrumentos decisivos contra as restrições academizantes de nosso ensino artístico e pela abertura profissional e quantos, independentemente de condições sócio-econômicas, viam suas aptidões vocacionais cerceadas pela origem social. O ensino oficial, que desde a sua criação em 1816 ditara padrões à formação artística, generalizado por todo o país, não permitia, em certa medida, proceder a uma tiragem através de exigências regulamentares que limitavam a iniciação artística em função de status sociais privilegiados*<sup>37</sup>.

Defendendo um espírito comunitário e socialista, estes artistas buscavam melhores condições e profissionalização do meio. Frederico Moraes identifica a *emergência do trabalho como um dos temas centrais dos novos artistas. Do ponto*

---

<sup>36</sup> MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982. p. 11.

<sup>37</sup> Idem. p. 15.

*de vista formal, exige-se uma pintura mais despojada e econômica, menos experimental, mais realista*<sup>38</sup>, conforme o gosto estabelecido pelo “retorno à ordem”, assunto que abordamos no capítulo 1, e o interesse ligado à questão social brasileira. A resistência acadêmica era ainda mais violenta já que se colocava a questão da profissionalização e, portanto, a concorrência com sua hegemonia.

Por outro lado, dada as condições de classe média pobre dos artistas, estes não se prontificavam às polêmicas intelectuais nem apresentavam grandes inovações do ponto de vista da linguagem artística. Nesse sentido eram moderados e diplomáticos em sua luta para se estabelecerem com dignidade profissional. *Essa moderação tendeu mesmo, com o passar do tempo, a um comportamento conservador*<sup>39</sup>, conclui Frederico Moraes. Todos estes fatores repercutem na produção pictórica dos artistas deste meio, no qual Inimá conviveu ainda que tardiamente.

A ênfase na técnica e um discurso menos estético e mais alinhado à boa fatura e aos cuidados artesanais podem explicar em parte aquela postura formalista que identificamos nas falas de Inimá e, sobretudo, sua insistência na escolha da paisagem como tema-suporte para os investimentos plásticos e não como uma proposição crítica dentro do discurso da pintura. A importância de sua participação

---

<sup>38</sup> MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. p. 15.

<sup>39</sup> Idem. p. 32.

neste contexto está mais vinculada ao aprimoramento técnico e à consciência de classe articulados nesse meio que propriamente ao contato e à prática da arte moderna. Do ponto de vista formal, faz-se notar nas telas de Inimá do período um modernismo ainda ambíguo e oscilante entre efeitos e estilemas modernos em conjugação ao gosto acadêmico predominante, sobretudo no desenho e na composição. Este conservadorismo do ponto de vista formal que Inimá compartilha com seus companheiros artistas no Rio é explicitado por Frederico Morais:

*Efetivamente, se considerada a obra de boa parte dos integrantes do Núcleo Bernrdelli, nada se encontra de revolucionário nelas, sendo relativamente pequena a distância que os separa de alguns mestres acadêmicos.*<sup>40</sup>

### **a cor cansada**

Em 1944, uma oportunidade melhor de trabalho como retocador de fotografias levou Inimá a mudar-se para Fortaleza. Lá uniu-se aos jovens artistas modernos que começavam a se articular e participou ativamente do movimento modernista local. Juntamente com Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Mário Barata, Jean-Pierre Chabloz, Raimundo Feitosa e Carmélio Cruz fundou a SCAP - Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Dentro desta fase do modernismo brasileiro, caracterizada pela difusão e afirmação dos ideais modernos pelo país, a SCAP

---

<sup>40</sup> MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. p. 60.

desempenhou no Ceará um papel semelhante à Escola Guignard em Minas, implementando o modernismo artístico em Fortaleza.

O historiador da arte Walter Zanini relata resumidamente sobre contexto da arte moderna no Ceará:

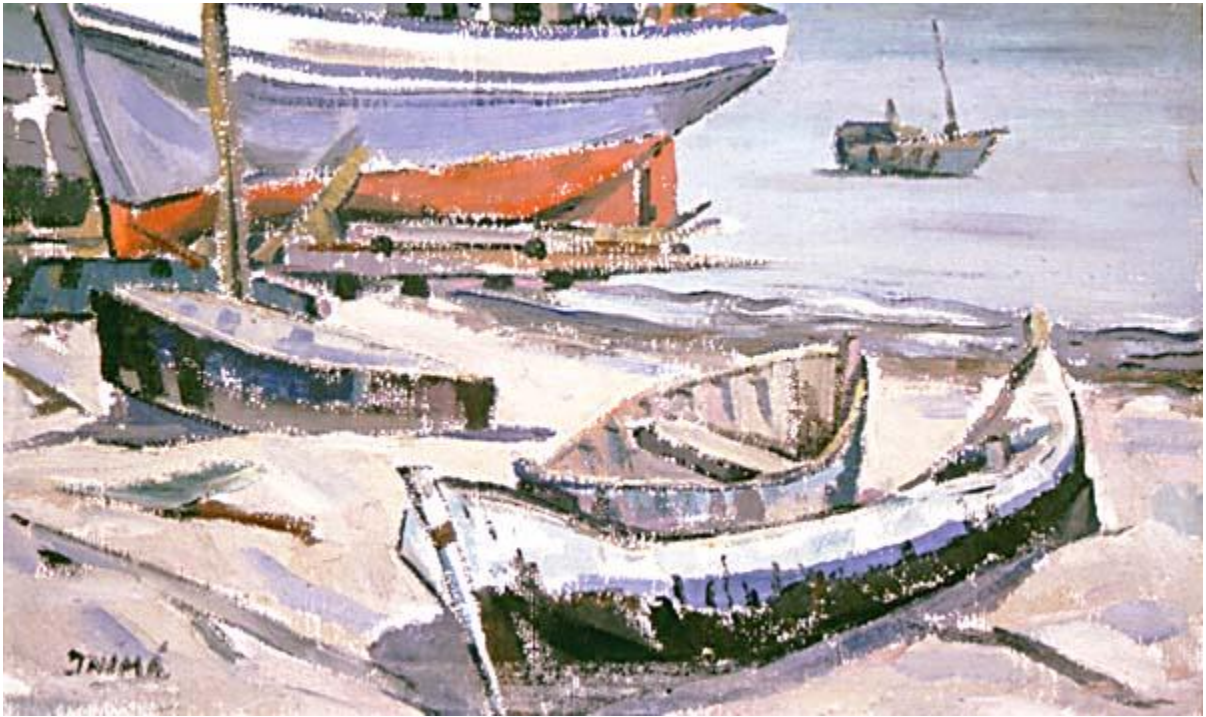
*Em Fortaleza, uma primeira exposição modernista, constituída por pintores de São Paulo, era apresentada por Waldemar da Costa em 1937. A principal figura da arte local, o pintor e gravador Raimundo Cella (1890-1954), permanecera indiferente às tendências recentes. Novos artistas surgiram em 1941, quando da criação do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), entre cujos membros figuravam Mário Barata, Antonio Bandeira, este posteriormente atuante no sul do país em em Paris, bem como Clidenor Capibaribe, o Barrica. Nos primeiros anos da década de 1940, expunham nos salões locais, entre outros artistas Antonio Bandeira, Aldemir Martins, Mário Barata, Barbosa Leite, João Maria Siqueira, Barrica, o suiço Jean Pierre Chabloz e o mineiro Inimá de Paula. O período seria marcado pela atuação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), fundada em 1944, sucessora do CCBA<sup>41</sup>.*

As paisagens que Inimá pintou nessa época foram comumente relacionadas à pintura de Maurice Utrillo, dada sua atmosfera cinzenta e o uso do branco como cor. Inimá conheceu a obra do artista francês numa exposição no Rio que trazia mestres Escola de Paris, pouco antes de partir para Fortaleza, como afirma em depoimento<sup>42</sup>. Utrillo foi mencionado no capítulo 1 como participante do movimento de “volta à ordem”, representante portanto de um modernismo conservador que foi fonte importante para a formação do modernismo brasileiro mas que retraiu a linguagem pictórica em termos mais experimentais e radicais.

---

<sup>41</sup> ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983. p.637.

<sup>42</sup> PAULA, Inimá de. Belo Horizonte, jan – dez, 1998. 11 fitas cassete (60 min.) Entrevistas concedidas a Renato Sampaio.



5. Inimá de Paula. *Barcos - Mangaratiba*, 1944

Como na tela “Barcos- Mangaratiba”, Inimá exalta as tonalidades que vão do branco aos cinzas claros, esboçando em alguns momentos campos de cores mais vivas. Quando expostas, estas telas surpreenderam a todos, como destacou o crítico de arte Ruben Navarra: *sua paisagem vem igualmente dominada por uma luz cinzenta, que dá o que pensar nesses pintores vivendo sob o sol mais luminoso do Brasil*<sup>43</sup>. Corroborando com esta observação, outro crítico, Hermann Lima, argumentou: *esse mineirinho desterrado de suas montanhas de Minas ficou indiferente ao aguilhão do sol da terra de Alencar, donde a estranha sensação do*

---

<sup>43</sup> SAMPAIO, Renato. *Inimá - Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999. p.78.

*cansaço gris de suas paisagens de cais e de dragas*<sup>44</sup>. Nesse momento, quando Inimá era tido como um “autodidata já na fase de plena esperteza”, segundo Navarra, chamava atenção do público e da crítica pelo “cansaço gris” de sua proposta artística e a competência na fatura.

A respeito do estranhamento provocado por essas primeiras pinturas, Inimá salientava que não se interessava por “pintura regionalista”, daí ignorar as cores locais. Esta postura formalista nos lembra os princípios da prática dos artistas do Núcleo Bernardelli, ao tomar a linguagem da pintura em si como motivação primordial. Contudo, embora a indiferença ao referente da natureza traga implícita a consciência do rompimento e dissolução do naturalismo, deve-se marcar aí que, igualmente, ignora a necessidade de se implementar modernidade também nas escolhas dos temas, tão importantes na constituição da linguagem quanto os tratamentos plásticos, sobretudo num contexto como o brasileiro. Esta postura ambígua de tons formalistas permanece, de certa forma, por toda a carreira de Inimá, exceção apenas nas séries de “Favelas” e “Queimadas” que apresentam afirmações melhor compostas tanto formalmente quanto no que diz respeito a seus conteúdos e contextualizações.

Para Frederico de Moraes, em Fortaleza,

*alguns elementos definidores de sua personalidade artística já começavam a se manifestar, especialmente no que tange ao*

---

<sup>44</sup> SAMPAIO, Renato. *Inimá - Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999. p.78.

*colorido um tanto sombrio, com predominância de tonalidades que vão do cinza ao preto*<sup>45</sup>.

Essa predileção pelo tons cinzentos já foi interpretada em contraposição à “explosão fovista” que sua pintura viverá posteriormente, a partir de meados da década de 1960. No entanto, como é próprio à obra de Inimá, entendemos que seja mais adequado pensar em termos de continuidade ao invés de contraposição, percebendo as permanências que se operam no interior das transformações. Os elementos plásticos e cromáticos já se insinuam neste momento e toda a psicologia do já referido “estado de espírito” do pintor (introspectivo, solitário, contemplativo) já parece se revelar. A melancolia faz-se presente no “cansaço gris” das obras: a indiferença ao sol luminoso corresponde também a um mergulho interior e a uma tentativa em exprimir-se pela paisagem. Deseja pintá-la não como a vê, mas sim como a sente: pintar movido pelo sentimento que se abre e age a partir do olhar.

No ano seguinte à sua formação, o grupo de pintores da SCAP deixou o Ceará e transferiu-se para o Rio de Janeiro, aproveitando o momento propício. Conhecidos pela atuação marcante em Fortaleza desejavam firmar suas carreiras no centro cultural importante que era o Rio de Janeiro daquela época, sobretudo devido aos Salões promovidos pelo Museu Nacional de Belas Artes.

---

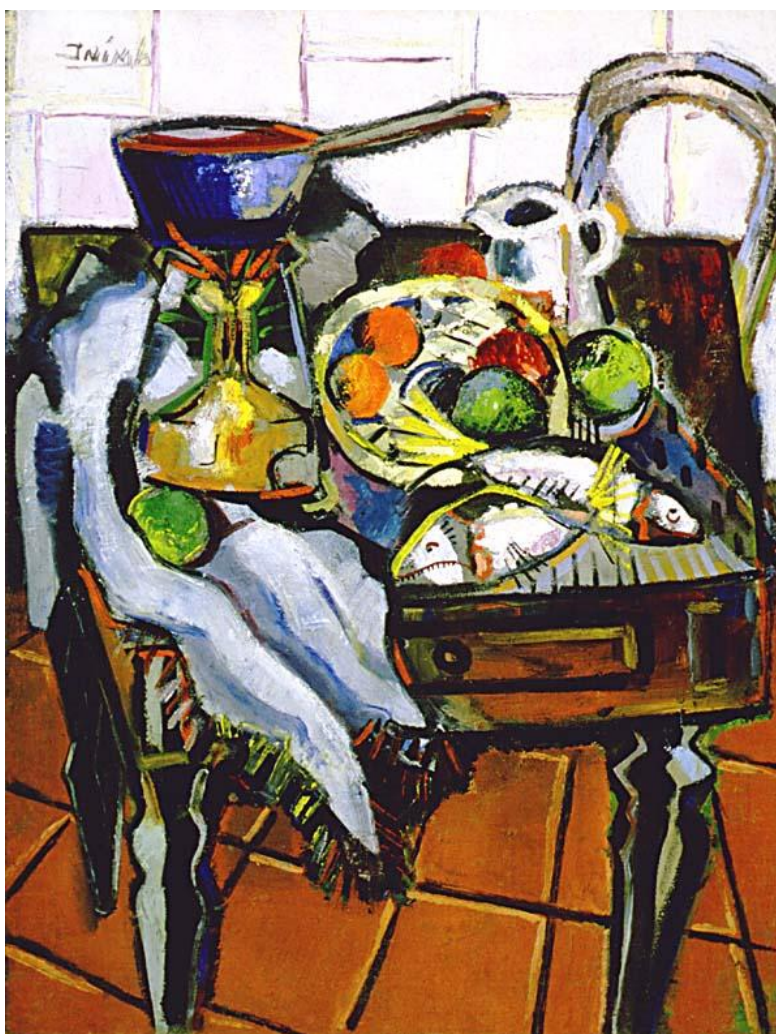
<sup>45</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula (Edição Comemorativa dos 70 anos do pintor)*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 65.

No Rio, realizaram uma célebre exposição na Galeria Askanazy, mas o grupo se desfez rapidamente. Permanecendo na capital brasileira, Inimá recebeu em 1947 a modesta, mas muito significativa, Menção Honrosa do Salão Nacional de Belas Artes e no ano seguinte ganhou o primeiro lugar no IV Salão de Abril da SCAP, confirmando a opinião de vários críticos que o apontavam como “o pintor mais preparado do grupo cearense”. O que nos parece distinguir Inimá de seus companheiros cearenses no que diz respeito a uma mais apurada maturidade técnica naquele momento certamente deve-se à sua vivência anterior, quando tomou contato com artistas do meio carioca.

### **novo começo**

Ainda no ano de 1948, Cândido Portinari interessou-se pela obra de Inimá e organizou com entusiasmo, junto a Oscar Niemeyer, a primeira exposição individual de Inimá de Paula, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, um dos poucos espaços em que se podia ver arte moderna no contexto carioca ainda dominado pelos acadêmicos. Como já foi dito, este foi um momento fundador em sua carreira, que inaugurava um novo começo de Inimá no Rio de Janeiro. Segundo um crítico da época, Inimá iniciava uma “fase de inquietação louvável”, quando notamos em suas obras que a cor começou a libertar-se. Este é o sintoma de amadurecimento técnico e também de maior consciência do vocabulário moderno que a pintura de Inimá passa a apresentar.

A obra “Composição” é a única que podemos afirmar com certeza que tenha participado desta exposição no IAB em 1948, tendo em vista a documentação fotográfica disponível. Nela, o branco exalta na composição, desde o fundo até os objetos e traz leveza aos tons marrons da mesa e do chão. Neste embate torna-se visível a própria oscilação da linguagem, já que mescla recursos que tanto libertam como retêm a cor na representação. Por todos os objetos cintilam tons



6. Inimá de Paula. *Composição*, 1948.

diversificados que testemunham o desejo e competência do artista em administrar uma paleta generosa em sua amplitude. Ainda que a linha firme do desenho demarque em negro os contornos, muito dos corpos dos objetos é definido exclusivamente na utilização da cor e com massas fartas de tinta.

A fatura dá dimensão do apuro técnico de Inimá neste momento. A referência a Cézanne, ou melhor, os limites da apreensão de suas lições, se faz perceber, sobretudo, na composição e qualificação do espaço pictórico, achatado e entendido a partir de suas possibilidades expressivas, sensíveis. O colorido desta obra é realmente dos mais radicais se comparado com obras anteriores e mesmo posteriores, já que lances ousados como os que nela vemos são sucedidos ainda por recuos mais conservadores em muitas outras obras. Curioso que no arranjo dos objetos apareçam os peixes, recorrência desde o Ceará, por vezes acompanhado de outro elemento, o caju. Este tempero local já nos faz vislumbrar um movimento de apropriar-se da arte moderna em termos próprios à cultura brasileira.

Datam mesmo do retorno ao Rio alguns experimentos mais intensos com as vibrações cromáticas nas paisagens urbanas, sobretudo casarios e cenas de Santa Teresa, Lapa e outros bairros cariocas pelos quais Inimá *vagueia em todas as direções, identifica-se com as ruas, absorve os seus cenários*<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> SAMPAIO, Renato. *Inimá - Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999. p. 84.

Mais uma vez flagramos Inimá em seu hábito de caminhar solitário, passeando os olhos pela paisagem, percebendo ao longo de seus passos os sentimentos que são evocados: o olhar agindo em seu interior. E quando voltava para sua pintura, reencontrava todo esse mundo de sensações.

Morou na Pensão Mauá em Santa Teresa, onde Kaminagai mantinha sua molduraria e um ponto de encontro de artistas e críticos. Nessa vizinhança tão ricamente registrada em suas telas, Inimá estreitou ainda mais seus relacionamentos com o meio artístico local. Começou também a receber encomendas e a ser citado pela crítica, que já o tinha como um dos “mais felizes intérpretes da luz carioca” e reconhecia na paisagem o seu tema mais afirmativo. Ao final dos anos 1940, tendo conquistado uma Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes e realizado uma exposição individual na Galeria Monmartre, em Copacabana, Inimá abandonou definitivamente a profissão de retocador de fotografias para dedicar-se exclusivamente ao ofício de pintor, ato de extrema coragem dadas as suas condições pessoais, mas que por outro lado encontra ressonância com um certo otimismo que surge frente às primeiras vitórias modernistas sobre os acadêmicos no Salão Nacional e os movimentos de institucionalização da arte moderna que se definem na época, como mencionado no capítulo 1.

Desde que voltara ao Rio, em 1945, Inimá passou a participar do Salão Nacional de Belas Artes, o mais concorrido e importante Salão do cenário artístico da

época. Inimá integrava a Divisão Moderna, que começava a firmar sua preponderância em relação à Divisão Acadêmica. No ano de 1951 o Salão Nacional de Belas Artes foi dividido em um salão para a Arte Moderna e outro para a Acadêmica. Inimá presenciou e participou, portanto, da consolidação do modernismo também no Rio de Janeiro, onde o embate entre acadêmicos e modernos se acirrava desde a década de 1930.

Foi com a conquista de todos os prêmios do Salão Nacional, num curto período de sete anos, que a carreira de Inimá conheceu um salto grandioso e fundamental. Em 1950, ganhou o Prêmio de Viagem ao País e partiu para a Bahia, onde pintou e realizou exposições por três meses. Como no Ceará, a liberação progressiva das cores não atendeu uma solicitação da paisagem que pintava, mas às questões internas da poética que estava a construir. As paisagens baianas, no entanto, esboçam uma vontade maior em arriscar, no desenho e na cor. Em 1951 participou da I Bienal de São Paulo com obras figurativas, paisagens urbanas cariocas, que já apresentavam distinções marcantes no trato da cor em relação às marinhas cearenses. Inimá participou ainda da 5ª Bienal de São Paulo, em 1959, com obras abstratas. Esta mudança, novamente, dá conta das oscilações e desvios presentes no contexto artístico brasileiro da época. Finalmente, em 1952, Inimá foi o grande vencedor do I Salão Nacional de Arte Moderna, quando recebeu o disputadíssimo Prêmio Viagem ao Estrangeiro. Esta era a grande premiação do período, sobretudo porque oferecia ao artista uma oportunidade de formação na Europa.



7. Inimá de Paula. *Hospício da Praia Vermelha*, 1952

“Hospício da Praia Vermelha”<sup>47</sup>, a obra vencedora, apresenta uma composição arrojada, já demonstrando um declarado questionamento das prerrogativas acadêmicas. O prédio ocupa de maneira irregular todo o campo pictórico, impondo sua presença de maneira ostensiva e misteriosa, traçando extensas linhas

---

<sup>47</sup> A obra “Hospício da Praia Vermelha”, embora tenha sido catalogada com data de 1952, tanto pelo Museu Nacional de Belas Artes (proprietário da obra) como pela Fundação Inimá de Paula, aparece no catálogo da I Bienal de São Paulo inscrita sob data de 1948, conforme: I BIENAL de São Paulo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1951. p. 70. Nos parece mais provável que se trate da mesma obra que participara da Bienal e ainda da exposição no IAB em 1948. Vale a pena o registro de que Iberê Camargo pintou o mesmo hospício em 1943 e, nesta época, foi comum que os dois jovens artistas, partilhando ateliê e amizades em Santa Teresa, retratassem as mesmas temáticas cariocas e sob mesmas intenções plásticas quanto à fatura.

diagonais. Tomar por tema um hospício já traz em si uma intenção discursiva por parte do artista e toda a carga psicológica é ainda reforçada no tratamento formal. A perspectiva deformada, um tanto comprimida, gera uma sensação de estranhamento e cria uma situação espacial ambígua, que nos aproxima e distancia ao mesmo tempo do prédio. As cores sombrias da atmosfera e do jardim contrastam com o grande bloco claro do prédio, marcado por linhas de colorido contido. A vegetação de árvores solitárias têm suas formas angulares, esquematizadas, contribuindo ao clima melancólico. Inimá confere a esta paisagem desolada um admirável peso dramático, que constrange o olhar.

A análise desta obra desenvolvida pela historiadora da arte Angela Ancora levanta aspectos que nos remetem à atitude artística do “sujeito expressionista” mencionado anteriormente, que concede por seu olhar um temperamento melancólico aos seus temas:

*No “Hospício da Praia Vermelha”, apesar da forma ser tributária da observação, a sua resolução lhe é antagônica. As árvores são torturadas, as plantas esquematizadas em pinceladas impetuosas, a grama apresentando áreas de transição da luz para a sombra sem que para isto concorra um foco luminoso, ou mesmo, uma iluminação natural. O mesmo se observa na fachada que parece emitir luz num cenário entardecente<sup>48</sup>.*

Dois anos depois de receber o prêmio, Inimá embarcava para a Europa, onde o contato com os museus e com as vanguardas disseminadas então marcaria profunda e definitivamente sua produção.

---

<sup>48</sup> LUZ, Angela Ancora. *Uma breve história dos Salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. p. 198.

## **a experiência européia**

O contato com o meio artístico e intelectual europeu trouxe a Inimá uma nova consciência sobre a pintura. Foram poucas as chances de ver a arte moderna européia no Rio até aquele momento e havia nele uma desejosa curiosidade em ver de perto os grandes mestres. Como ele mesmo relatou<sup>49</sup>, durante toda a experiência de dois anos como artista residente na Europa, permanecia nele um “seríssimo impacto”, que o levava a perguntar-se sobre as condições da arte brasileira: “Até agora, o que fizemos?”. Esta reflexão proporcionada pelo contato com as pinturas o fez “perceber a importância do modernismo” e certamente trouxe-lhe uma nova concepção a respeito de seu trabalho, o que é comprovado inclusive pela produção que desenvolveu assim que voltou ao Brasil. É também sintomático que Inimá tenha se dedicado muito mais aos estudos e às visitas a museus do que propriamente à prática da pintura: “Aprendi vendo”, disse. Foram pouquíssimas as obras que realizou na Europa. Preferiu visitar os principais museus e ver as pinturas de perto, interessado em internalizar aquela experiência de aprendizado e espanto frente à arte moderna. Deve-se naturalmente, ter em mente o movimento de “retorno à ordem” que prevalecia no ambiente moderno da Paris de então, conforme ressaltamos no capítulo 1, para entendermos como a experiência européia colaborou na manutenção de certos valores ambíguos e conservadores aliados à experimentações de natureza plástica, forças presentes

---

<sup>49</sup> Todas as citações em aspas referem-se a testemunhos do artista em: PAULA, Inimá de. Belo Horizonte, jan – dez, 1998. 11 fitas cassete (60 min.) Entrevistas concedidas a Renato Sampaio.

na obra de Inimá de Paula antes e depois período de gozo do prêmio de 1954 a 1956.

Em Paris, freqüentou a “Académie de La Grande Chaumière” e o ateliê de André Lhote, pintor ligado ao Cubismo que manteve intercâmbio intenso com a arte brasileira, desempenhando um papel importante em nosso modernismo. A partir dos anos 1920 ministrou com regularidade cursos de pintura em capitais brasileiras e recebeu em sua escola vários artistas, como Tarsila do Amaral, Mário Silésio, Francisco Brennand e Iberê Camargo, dentre outros. Inimá já havia sido seu aluno em 1952 no Rio, quando o mestre francês, após analisar algumas de suas telas, olhou-o e disse: “Vejo que aqui pode estar um artista”.

Com Lhote, Inimá desenvolveu o domínio do uso das cores e o rigor da composição e do desenho. Soube absorver para sua poética própria a disciplina cubista, notável nas composições espaciais de suas paisagens e na síntese formal dos elementos. Mas guardou, sobretudo, as aulas em que Lhote avaliava as pinturas munido de cartões coloridos, com os quais alertava sobre as alturas e temperaturas dos matizes, as relações cromáticas e o equilíbrio tonal do quadro como um todo. Foram ensinamentos fundamentais para Inimá avançar na invenção de seu “dialeto cromático”. Contudo, cabe a ressalva de que Lhote, nos anos 1950, filiava-se a uma visão mais estilística e superficial do cubismo, fazendo prevalecer em seu ensino valores do realismo aliados a efeitos cubistas. Inimá recorda-se das críticas do professor à luz brasileira, que “deformaria os valores

das cores e exigiria uma redução tonal de toda a paleta do pintor”. Este tipo de regras, que mais se aproxima do espírito acadêmico e seus cânones, certamente foi comum no ensino recebido por Inimá neste contexto de normatização e regularização dos radicalismos das vanguardas.

A mesma ressalva cabe ao ensino na “École Nationale Supérieure des Beaux-Arts”, onde Inimá matriculou-se ansioso para aprender pintura mural com Gino Severini, integrante do Futurismo italiano ao lado de Umberto Boccioni e Giacomo Balla. Do ponto de vista formal, a experiência com Severini pode ser notada no dinamismo composicional e cromático que passou a imprimir nas obras abstratas e em suas paisagens, de modo a reforçar seu tom emocional. Contudo, é um período decadente do pintor se comparado à radicalidade das primeiras telas futuristas, onde a cor ganha autonomia frente à representação e adquire forças de manifestação. Deve-se atentar para estas nuances, passadas três ou quatro décadas, para melhor dimensionar como se deu a experiência européia de Inimá com os ditos “mestres do modernismo”.

Após o seu retorno ao Brasil tentava formular uma nova estratégia poética: *não sei se vou fazer pintura brasileira, vou fazer Pintura*<sup>50</sup>. Queria encontrar dentro de si, a partir da experiência européia, uma maneira particular de exprimir-se na pintura moderna, entendida, como frisamos, mais em termos formais. Transitou indeciso entre o figurativo e a abstração informal durante os anos 1950 e 60, nunca

---

<sup>50</sup> INIMÁ de Paula. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Aurora Duarte Cinematográfica, 1991. (12 min), beta, son., color. som original.

abandonando radicalmente o expressionismo de suas paisagens. Em meados da década de 1960, iria definir-se pela figuração e vinculá-la ao que chamou de “estética brasileira”:

*A cada dia sinto uma necessidade maior de me libertar, de inovar, de marcar presença dentro de uma estética moderna. Mas quero fazer isso sem perder a perspectiva de fazer uma pintura brasileira. Eu acredito numa arte nacional e creio que esta permanecerá.<sup>51</sup>*

No entanto, a obra de Inimá nos parece responder com competência formal e crítica ao desafio de constituição de uma estética brasileira, comprometida com a questão social, somente em duas séries, as “Queimadas” (a partir de 1950) e as “Favelas” (a partir de meados da década de 1960).

### **fase abstrata : a cor gestual e dramática**

A volta de Inimá ao Brasil coincidiu com o contexto da crise da arte figurativa no país. Foi em 1956 que iniciou sua “Fase Abstrata”, de forte influência do Informalismo e do Tachismo, referências em voga na Europa de então e com as quais manteve contato. Vivia-se no ambiente artístico brasileiro uma tensão entre as tendências abstratas e figurativas. A I Bienal de São Paulo em 1951, da qual Inimá participou com obras figurativas, marcou um contato fundador com a arte abstrata construtivista. Passou-se a discutir a questão da formação de uma identidade artística nacional a partir de como as influências e atualizações

---

<sup>51</sup> SAMPAIO, Renato. *Inimá - Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999. p. 136.

externas operariam em sua constituição. O debate acerca do figurativismo versus abstracionismo tinha por eixo essencial a questão do nacionalismo e internacionalismo na arte brasileira. Os figurativos defendiam uma arte dirigida ao povo, que retratasse a realidade local e se “comunicasse com todos os Joaquins”, seguindo orientação gramsciana, enquanto os abstratos desejavam nivelar a arte brasileira à linguagem internacional, inserindo-a no contexto atual do modernismo. O Realismo comprometido, engajado, inspirado em artistas como Portinari, Di Cavalcanti e a Tarsila do Amaral do período tardio, era questionado e deixava de ser a referência mais valorizada a partir daquele momento. Era também problematizado por seus opositores, na medida em que sua postura não era mais revolucionária e transformadora, mas tornara-se intimamente ligada ao poder, ganhando mesmo a acusação de “estética oficial”, o que gerava um contra-senso. As bienais e o contexto industrializado de São Paulo passaram a definir uma direção abstrata, formalista e construtiva à arte brasileira. A crítica dominante apregoava que a linguagem artística moderna dependia da ruptura com o figurativismo, considerado provinciano e ultrapassado: para ser moderno, era preciso ser abstrato.

Ainda que próximo a Portinari, professor na Escola do Povo de Niemeyer e ligado ao Partido Comunista, todo o engajamento do pintor não se traduziu diretamente em sua arte, já que sua visão pessoal da arte, como vimos reiteradamente, era formada por elementos formalistas. Declarava apreciar o Muralismo mexicano e o drama social narrado em muitas obras do Expressionismo alemão e chegou

mesmo a produzir trabalhos de temática político-histórica, mas no conjunto de sua obra estes não constituíram uma pesquisa consistente nem relevante. Apesar de sua origem humilde e filiação ao Partido Comunista, segundo Frederico Morais Inimá *não aceitou o realismo em arte como norma*<sup>52</sup>. Em sua opinião, *Fazer pintura social para satisfazer a ideologia de um partido, mas que não fale ao coração, não tem sentido*<sup>53</sup>. Iniciou então sua incursão no Abstracionismo Informal. Mesmo quando retomou a figuração e acolheu em sua pintura temáticas integradas à dinâmica social do Brasil, o fez com igual “independência ideológica”. Contudo vale frisar que uma postura independente que se vale de um certo conservadorismo formal acaba por constituir-se uma declaração ideológica também, conservadora, e Inimá pagará caro por esta de tentativa de excluir-se de uma posição clara neste debate, sobretudo quando em fins dos anos 1970 e pelos anos 1980 torna-se um artista muito valorizado no mercado de arte.

Assim, sem abandonar a figuração que vinha desenvolvendo, inicia sua “fase abstrata” motivado não em mudar sua poética, mas sim atualizá-la. Havia no campo da arte abstrata duas correntes: a abstração geométrica e a abstração informal. Diferente do rigor geométrico e da valorização da objetividade e da racionalidade postulados pelo Concretismo paulistano, a abstração informal apresentava um caráter expressionista e, portanto, subjetivo e com afinidades com o campo de interesses da pesquisa pictórica de Inimá. Foi exatamente a essa corrente que alinhou sua pintura, como nos revela, mais uma vez utilizando

---

<sup>52</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 46.

<sup>53</sup> Idem. p. 51.

vocabulário formalista: *Eu queria encontrar soluções dentro das manchas, resolver a pintura em função da sua frontalidade e, ao mesmo tempo, expandir os elementos pictóricos puros*<sup>54</sup>.

É somente neste momento que podemos falar em termos de uma fase propriamente, ou seja, de um conjunto de obras que caracteriza uma linguagem estilística em um determinado período na carreira do pintor. A “Fase Abstrata” de Inimá, iniciada em 1956, foi marcada pela expressividade do gesto e pelas massas generosas de tinta e texturas. Nessas obras, exhibe-se a ação corporal do pintor e o seu fluxo psíquico na produção da imagem: sistemas irregulares de manchas.

A abstração informal ou, mais adequadamente, o termo “Informe”, refere-se de maneira abrangente ao Expressionismo Abstrato e Action Painting americanos (de Willem De Kooning a Mark Rothko, passando por Jackson Pollock) e às poéticas informais européias, como o Tachismo (de Jean Fautrier, Georges Mathieu e Wols), com as quais Inimá tomou conhecimento e se identificou quando ainda morava na França. Resumidamente, cabe contextualizar o surgimento dessas tendências no pós-guerra e explicitar sua vinculação profunda a este ambiente de “crise da razão”.

Os pressupostos e valores racionalistas que balizaram a cultura ocidental foram amplamente problematizados a partir de meados dos anos 1940. No campo da

---

<sup>54</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 107.

arte, o Informe consistiu na tentativa de superar a forma e a linguagem e instaurar na pintura o “ato intuitivo”. As obras, de modo geral, resultam do gesto, da ação difusa do pintor sobre a tela. Predomina aí um esforço em trazer à tona a expressão mais pura do que há de dramático em nosso “estar no mundo”, sem utilizar referências ou definições do mundo visual. Neste sentido, concordamos com a terminologia do historiador da arte Giulio Carlo Argan, que as interpreta como “poéticas da incomunicabilidade”<sup>55</sup>, já que não se vinculam a uma significação lógica, definida. São pinturas que percebemos sem entendê-las racionalmente. Quando as contemplamos são os nossos sentidos que se ativam e “pensam”, uma vez que não é permitido à consciência elaborar qualquer reconhecimento.

No Brasil estas tendências surgem ligadas ao grupo dos nipo-brasileiros, como Manabu Mabe, Flávio Shiró e Tomie Ohtake, com quem Inimá sempre manteve um vínculo de afinidade e parceria. Há ainda Antonio Bandeira, companheiro de Inimá na SCAP, mas que desenvolveu sua abstração lírica em Paris. As obras de Inimá deste período denunciam um espaço pictórico indefinido, onde os campos de cor traduzem-se em campos energéticos. As cores, manchas, texturas, marcas e demais elementos plásticos não fazem referência a nada além de si mesmos, e, portanto, não representam objetos exteriores a si, mas manifestam-se, diretamente, sem a mediação de uma correspondência lógica.

---

<sup>55</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 537

O olhar torna-se desregrado, confuso, lida com o dilema da incompletude e a responsabilidade de interpretar os sentidos que são evocados. A própria fragilidade existencial atinge nosso olhar, incapaz de estabelecer uma conclusão racional. Contudo, se até agora firmou-se apenas o que há de negatividade na potência dessas obras, deve-se atentar para o lirismo admirável e para a rica experiência sensória que nos proporcionam – sendo esta sua afirmação. São obras que percorrem o corpo e dominam a amplitude sensorial. Obras nas quais nosso olhar descentra-se e se abre em pura intuição e sensibilidade.



8. Inimá de Paula. *Tachismo*, 1962

Foi no contexto de tensão entre figurativismo e o abstracionismo no Brasil que Inimá deu início a sua incursão na abstração Informal. Fica claro e justificado seu partido formalista nesta escolha e que não se tratou apenas de seguir aos modismos momentâneos ou ceder às injunções do mercado de arte quando percebemos as relações deste núcleo abstrato com a poética que já vinha desenvolvendo anteriormente em sua pintura e nos efeitos que causou no retorno à figuração, posteriormente. Buscando atualizar sua pesquisa pictórica, o artista filiou-se à chamada abstração informal, caracterizada pela mesma ênfase na expressividade subjetiva que sempre marcou sua postura na pintura. As obras que produziu na Fase Abstrata exibem a ação corporal expressiva e vigorosa do pintor sobre a tela, registrando o fluxo psíquico na produção da imagem. Consistem visualmente em sistemas irregulares de manchas, mapeamentos cromáticos, caligrafias incomunicáveis, aparências caóticas. No processo de realização dessas obras, as pulsões do inconsciente são formalizadas, adquirindo configuração plástica sobre a tela. A materialidade expressiva resultante acumula-se na fatura estratificada, de generosas massas de tinta, e, assim, presentifica-se como “existência inconclusa”, já que em contato com essas obras surge imediatamente um questionamento acerca de suas possibilidades de significação. Poderíamos nos referir à essas pinturas, como “fatos picturais”, já que funcionam como registros de uma cenografia gestual do pintor. Nestas obras evoca-se a tatilidade e é ressaltada a idéia do ‘fazer’, da ação produtora de significado. De modo geral, as pinturas resultam do gesto, da ação difusa do artista sobre a tela. Predomina aí um esforço em trazer à tona a expressão mais pura do que há de

dramático em nosso “estar no mundo”, sem utilizar referências ou definições do mundo visual. A sensibilidade e a subjetividade são, portanto, elementos fundamentais na relação que estas obras estabelecem com o espectador. A sua materialidade imediata, que registra a tentativa de se trazer à exterioridade uma expressão do mundo interior, encarna os mistérios e desafios da existência. Assim, essas obras proporcionam uma experiência para além da visualidade e beleza convencionais, evocando aquilo que há de inefável, indefinido, inaproximável na nossa percepção. São esboços latentes para uma compreensão mais fenomenológica da vida, que exigem em sua recepção um envolvimento mais profundo, uma espécie de ‘pensamento sensível’.

Foi uma fase importante na obra de Inimá, como comprova o registro do crítico de arte Antônio Bento em 1959:

*Inimá de Paula é atualmente um dos nossos pintores abstratos de maior talento. Filia-se à corrente expressionista dessa tendência, tendo aparecido com relevo em exposições coletivas dos últimos anos, notadamente no Salão Nacional de Arte Moderna e nas recentes mostras de 8 Pintores e Artistas não Figurativos<sup>56</sup>.*

Foi com obras desta fase que Inimá participou também da V Bienal de São Paulo em 1959, que reuniu os grandes nomes das tendências do Informe no mundo. Contudo, em meados da década de 1960 Inimá encerrava sua Fase Abstrata. Não se pode deixar de registrar que mesmo durante esta pesquisa no Informe, Inimá nunca abandonou o figurativismo. Paralelamente, prosseguia sua produção

---

<sup>56</sup> SAMPAIO, Renato. *Inimá - Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999. p. 122.

figurativa e quando volta a assumi-la em definitivo, inaugurando um dos momentos mais importantes de sua produção, revela a influência e aprendizado advindos de sua fase abstrata.

### **explosão fauve e preocupação social**

A famosa “explosão fovista”, tão mencionada pela crítica, constitui o momento mais conhecido e difundido da obra de Inimá. Tradicionalmente, é analisada em termos formais e em função de sua cor admirável, associada diretamente ao estabelecimento definitivo do pintor em Belo Horizonte no ano de 1969: *Sua permanência em Minas corresponde à plenitude fovista, à maturidade: Inimá é apontado pela crítica, desde então, como um dos melhores paisagistas brasileiros*<sup>57</sup>. Contudo, devemos recuar até meados da década de 1960 para encontrarmos os começos dessa fase, quando ainda transitava entre o Rio e Belo Horizonte. Deve-se também aprofundar o olhar para perceber implicações e interpretações mais ampliadas destas obras, que mantêm uma relação crítica e criativa com a disciplina da pintura. Tratamos de um momento decisivo, sob vários aspectos. Inimá retoma por completo a figuração e abandona a pesquisa que desenvolvia, com sucesso de crítica e mercado, na abstração. Em sua vida pessoal passa por um período seriamente conturbado e, bem à maneira dos pintores expressionistas, faz surgir a força de sua arte a partir da dor.

---

<sup>57</sup> MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987. p. 66.

É paradoxal que a admirável vivacidade destas paisagens brilhe num momento de profunda crise existencial. Como nos relata sua biografia, sufocava-o uma *crescente inquietude, acompanhada de uma sensação permanente de cansaço e, por vezes, de um estado fortemente depressivo, levava-o a um profundo confronto com a vida e com as coisas que a ela o ligavam*<sup>58</sup>. Porém, sua pintura oferece aos olhos do crítico de arte Jacob Klintovitz um “mundo de alegria”:

*Em 1967, explode na pintura de Inimá um colorido alegre, que quase surpreende o espectador acostumado com seu trabalho. Irrrompe a alegria de viver, expressa nos termos em que fala um verdadeiro pintor: a cor*<sup>59</sup>.

O valor da beleza plástica, claramente desejado nestas telas pelo pintor, proporciona essa ambigüidade à percepção. Mas não se trata de uma beleza ingênua ou de um interesse em apenas retratar, registrar a realidade. Por um lado, temos a alegria cromática expressa no lirismo das paisagens: vida e cor triunfam. Por outro, nas mesmas paisagens, de maneira talvez mais tênue, traduz-se um olhar que constata a própria solidão íntima e a “miséria existencial”, nos termos de Inimá. São paisagens oscilantes, ora silenciosas, ora musicais. São paisagens desoladas, onde a presença humana, quando aparece, se dá em ambientes problemáticos.

Caso das Favelas, por exemplo, quando a referida “alegria de viver” é pervertida: como não questioná-la se o pintor retrata um mundo de injustiça social? Há aí,

---

<sup>58</sup> SAMPAIO, Renato. *Inimá - Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999. p. 131.

<sup>59</sup> Idem. p. 134.

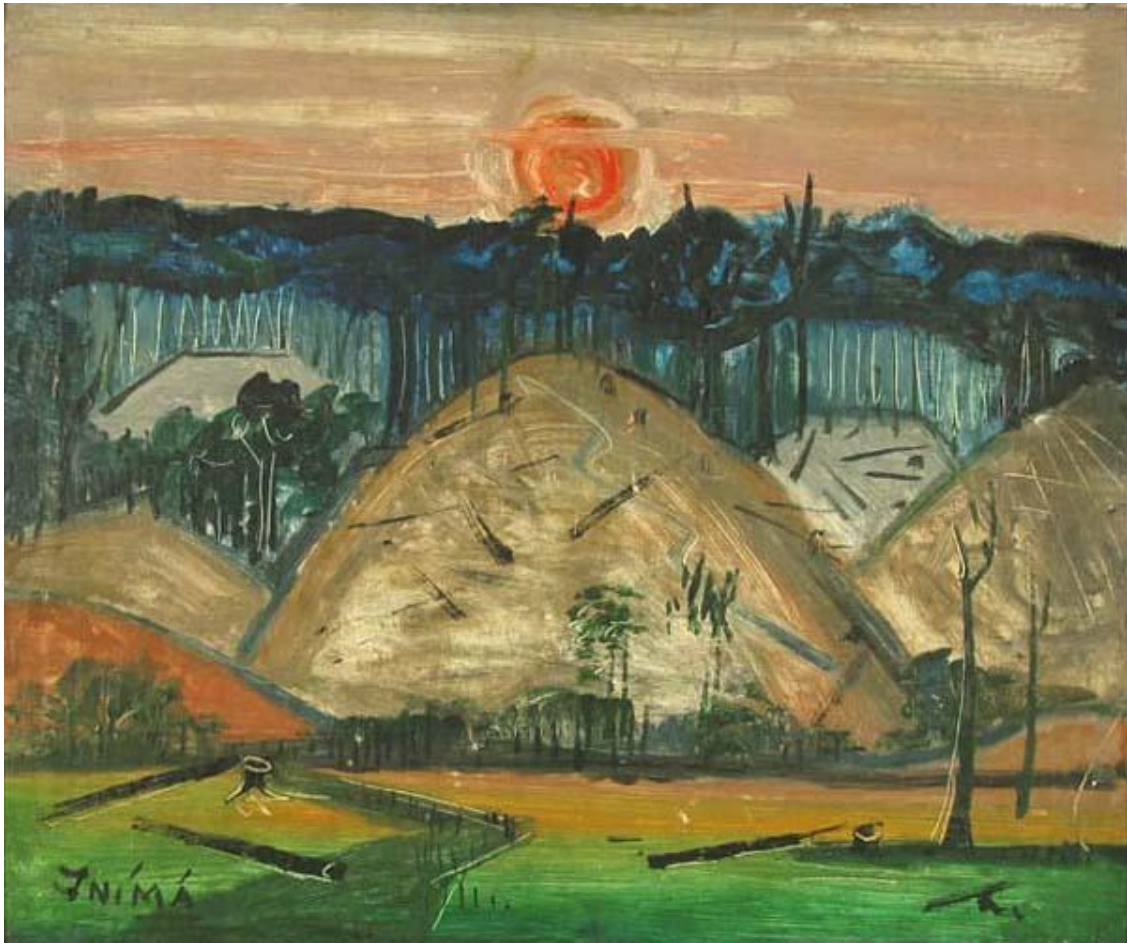
sem dúvida, um discurso muito denso, para além da beleza e mesmo para além da crítica social. Parece correto e nada extremado perceber novamente a melancolia nestas obras. Sobretudo se nos concentramos nas febris composições, nas atmosferas agitadas destas cenas, como notou Renato Sampaio, construídas por *formas retorcidas, abissais, densas; formas que propagam certa inquietude*<sup>60</sup>.

As favelas parecem referir-se a um profundo estado de contemplação do drama humano, da realidade mais crua, naquilo que apresenta de cruel e de insolúvel. Mais uma vez chegamos ao olhar melancólico que Inimá pousava sobre o mundo em busca de sentido. A eloquência das cores tanto agride quanto agrada o olhar. Chama a atenção a profundidade existencial indecifrável destas obras, certamente as mais instigantes de toda a produção do pintor.

Quando retomou a figuração conseguiu conciliar temas originais a um amadurecimento evidente em sua pesquisa pictórica. Destacam-se aí duas séries de pinturas que certamente formam os mais potentes núcleos de sua produção. Refiro-me às séries de cenas de “Derrubadas” e “Queimadas” de áreas florestais (anos 1950-60) e à série de “Favelas” (meados dos anos 1960-1970).

---

<sup>60</sup> SAMPAIO, Renato. *Inimá - Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999. p. 142.



9. Inimá de Paula. *Paisagem do interior mineiro - Derrubada*, 1955

Nas “Derrubadas” e “Favelas”, Inimá atingiu a síntese de vários desafios plásticos e contedísticos. Primeiramente, deve-se atentar à importância dos temas escolhidos, temas de densidade crítica e diretamente procedentes da realidade brasileira. Se a paisagem sempre fora uma inspiração bucólica e tema que suportava investigações plásticas e formais, neste momento ele a pintava também com o intuito declarado de denúncia e questionamento. São obras que revelam preocupação social e um engajamento do pintor à sua realidade. Nelas, elaborou

uma crítica refinada e consciente à política do “progresso brasileiro” que se desenvolvia desde o início da década de 1950, e em nome do qual amplas áreas florestais foram devastadas e derrubadas para a construção de rodovias e outras iniciativas ‘modernizantes’. É interessante perceber o pioneirismo por parte do artista ao abordar temas ecológicos na década de 1950, quando o discurso em vigor, o do “progresso”, apontava em direção oposta. Como sabemos, foi a partir da década de 1990 que a consciência ambiental difundiu-se e alertou para a necessidade de um desenvolvimento sustentável. Inimá soube trabalhar as especificidades de sua pintura sem desvinculá-la dessa preocupação ecológica visionária.

Neste mesmo sentido, enquadram-se as cenas das “Favelas”, que apontam a exclusão social como consequência inevitável dessa política de se alcançar o progresso econômico a qualquer preço. Se lembrarmos ainda do Ato Institucional nº 5 promulgado em 1968, clímax da repressão ditatorial, essas obras testemunham o comentário opositor do artista, cifrado e sutil como convinha ao momento de violenta censura. O tema das “Favelas” também traduz uma reflexão acerca do momento histórico brasileiro ao qual o artista integrou sua obra.



10. Inimá de Paula. *Morro Carioca*, 1967

Por fim, vemos que a pintura de Inimá agregou conhecimentos técnicos advindos da fase abstrata na fatura e na definição mais esquemática do desenho e da composição. Do ponto de vista formal, Inimá sintetizou nestas obras as lições do cubismo e do expressionismo. São obras de altíssimo nível técnico em sua fatura

e composição, marcas que evidenciam a maturidade do artista. A dinâmica cromática atingiu sua plenitude: utilização do branco como cor; o traço negro expressivo, demarcando frágil, mas decisivamente, os contornos volúveis dos elementos da paisagem; as cores ainda mais puras, agressivas e vibrantes, soberbamente equilibradas, integradas sensivelmente num extremado contraste de tonalidades. A partir daí, Inimá será cunhado o “Mestre das Cores” pela crítica, que reconhece ser justamente o domínio da cor a grande marca identitária de sua pintura.

A “Explosão Fovista” corresponde também ao encontro de Inimá com a cultura japonesa. Em 1972 viajou ao Japão, integrando o grupo brasileiro que participou das “Exposições de Belas Artes Brasil-Japão”, ao lado de Manabu Mabe, Clóvis Graciliano e Volpi. Foi membro fundador e vitalício do Salão de Belas Artes Brasil-Japão, do qual participou em várias edições, expondo em Tóquio e outras cidades. A mesma intensidade com que Van Gogh se identificou com a estamparia japonesa foi experimentada por Inimá neste momento. Na disciplina do desenho, no golpe preciso da pincelada, o tom prioritariamente contemplativo e o temperamento sereno e enigmático das infindas paisagens o encantaram. Certamente serviram de fonte para sua pesquisa cromática, pois nota-se que a partir da década de 1970 os planos das paisagens passaram a definir campos cromáticos ainda mais puros e delimitados.



11. Inimá de Paula. Os arrozais do Japão, 1974

### **a persistência da cor**

Nos anos 1980, marcados pelo fenômeno da “volta da pintura”, quando segundo o artista-etc. Ricardo Basbaum ocorre

*uma alteração na matriz ambiental instauradora da sensibilidade vivencial-corpórea da arte experimental: se antes essa matriz era construída pela integração (superposição) da paisagem interna do indivíduo com a*

*paisagem física do exterior (materiais reais, espaço real), agora ela será gerada a partir da super-posição da paisagem interna do artista com a paisagem da superfície pictórica, configurando um território da imagem*<sup>61</sup>

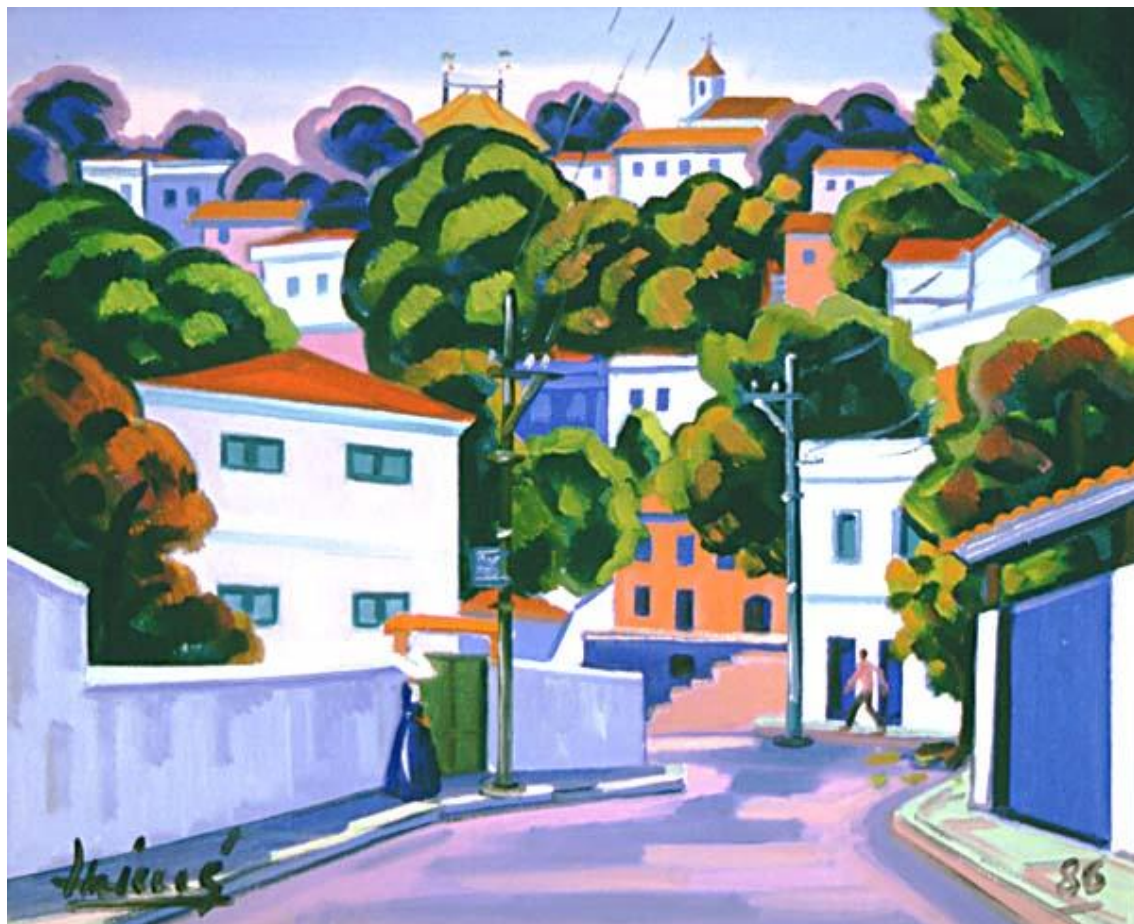
que privilegia a pintura como suporte e referência. A obra de Inimá (resgatada nesse momento por artistas e críticos) viveu uma espécie de sobrevida ou novo despertar. O fenômeno do “retorno da pintura” no cenário artístico e no mercado brasileiros desenvolveu-se após conceitualismos e experimentações amplamente difundidos nas duas décadas anteriores, que de maneira geral recusaram a pintura como suporte tradicional e limitado. Inimá, por sua vez, nunca duvidou da pintura, pelo contrário, enraizado nos valores modernos fazia dela seu campo exclusivo de pesquisa plástica. Passou os anos 1960 em diante completamente avesso e distante das pesquisas conceitualistas, já que a pintura sempre foi o suporte e linguagem exclusivos de suas intenções artísticas, enraizadas nos valores modernos da primeira metade do século XX.

Assim, é preciso entender a produção do artista neste período em sua devida contextualização. Nos anos 1980, quando sua obra é reavaliada e resgatada, torna-se um referencial ainda mais definido, tanto do ponto de vista mercadológico quanto da crítica. Os ensaios teóricos mais densos sobre sua obra se realizam aí, com destaque para livro monográfico escrito por Frederico Moraes, bem como um filme sobre sua vida e obra dirigido por Tizuka Yamasaki. As exposições se difundiram rapidamente por várias localidades, constituindo um momento de novo

---

<sup>61</sup> BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: ARTE Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Ricardo Basbaum (org.) – Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 301.

despertar, quando Inimá acelera sua produção e a diversifica. É um período volumoso em obras e visualmente bastante eclético.



12. Inimá de Paula. *O Circo e a Igrejinha*, 1986

Neste momento Inimá realiza uma parceria com o marchand Fernando Paz em Belo Horizonte que trabalha na divulgação de sua obra junto ao público de Minas. Será nos anos 1980 que o nome de Inimá alcançará grande destaque no mercado de arte mineiro. Mas deve-se atentar para o fato de que o amplo destaque na crítica e no mercado conseguidos neste momento não coincidem, no entanto, com

um incremento de qualidade na pesquisa plástica de Inimá. Ao contrário, nos parece que as demandas do mercado e os preços altos conseguidos nas negociações contribuíram na verdade para uma padronização de sua produção neste momento. É quando a paisagem rural mineira, pintada com o vigor da pincelada preta, contendo o exuberante colorido dos verdes e azuis, torna-se o estereótipo do Inimá reconhecível. Até hoje, as pinturas deste período constituem o imaginário sobre a obra do artista. Este vínculo estabelecido com o mercado nos anos 1980 certamente traz dificuldades e prejuízos para a avaliação crítica da obra do pintor.

Terminada a década e o contrato com o marchand, tendo também resfriado o mercado, Inimá realizará nos anos 1990, com notável liberdade, séries de pinturas com referência à história da arte ou mesmo a temas que já havia trabalhado anteriormente, como se relesse a própria obra. Se as chaves interpretativas do “prazer de pintar” e “revalidação da pintura” não parecem ser adequadas para a obra de um pintor com mais de setenta anos de idade que nunca questionara a linguagem pictórica ou o espaço simbólico da tela, as idéias de “trânsito pela possível reversibilidade das vanguardas” e “citação anacrônica” de referências da história das imagens parecem definitivamente pertinentes para entendermos a liberdade quase descompromissada do pintor em sua velhice, quando se operou uma certa transmutação momentânea de seu estilo pessoal. A tão propalada “coerência” estilística do artista, que de fato manteve por toda a carreira, esteve neste momento bastante próxima de seus limiares, quase comprometida em favor

de um ecletismo livre, por vezes irônico. Inimá despiu-se de qualquer pudor que a sólida carreira poderia impor-lhe e, liberto, passeou pelo tempo e por suas referências através das pinturas. Paisagens rurais e urbanas de Minas e do Rio foram revisitadas nas novas telas; fotografias serviram de fonte para pintar paisagens que se encontravam muito longe, no tempo e no espaço; a atmosfera *fauve* variou em sua intensidade. O período da maturidade apresenta frescor e liberdade surpreendentes.

## BIBLIOGRAFIA

- I BIENAL de São Paulo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1951. p. 45 e 70.
- I SALÃO Nacional de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1952. p. 24.
- 5ª BIENAL de São Paulo, São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1959. p. 51.
- 8 ARTISTAS Contemporâneos. Apresentação de José Roberto Teixeira Leite. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1959.
- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ALMEIDA Júnior, um criador de imaginários / Curadoria: Maria Cecília França Lourenço. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.
- A MODERNIDADE em Guignard. Carlos Zílio (org.) Rio de Janeiro: PUC, 1983.
- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- AMARAL, Aracy. *Desenhos de Tarsila*. São Paulo: Cultrix, 1971
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1975.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Nobel, 2003.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila Cronista*. São Paulo: Edusp, 2001.
- AMARAL, Aracy. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp / IEB-USP, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 2).
- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005). vol. 1 modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- AMARAL, Aracy; HERKENHOFF, Paulo. *Ultramodern: The art of Contemporary Brazil*. Washington: The National Museum of Women in the Arts, 1993.

- AMARAL, Lucas Marques do. *A Parreiras e seus artistas: Crônica da Sociedade Belas Artes Antônio Parreiras e dicionário biográfico de alguns de seus artistas*. Juiz de Fora: Funalfa, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Lasar Segall*. São Paulo: Jose Olympio, 1935.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. (Obras completas de Mário de Andrade, 12).
- ANDRADE, Oswald. *Do pau Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo : Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. A persistência da forma: modernismo e artes plásticas em Minas Gerais. 1920-1970. In: INTERCOM. Belo Horizonte, 2003. INTERCOM 2003 XXVI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 2003.
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. Quando existe arte? Os Salões de Belas Artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte. 1956-1971. In: Anais do XXIV Colóquio CBHA, 2005.
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. Artes Plásticas em Belo Horizonte – A transição do Moderno para o contemporâneo. In: Conferência da PUC-MG Virtual – Biblioteca Multimídia digital, 2006.
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. Aníbal Matos e a arte acadêmica em Belo Horizonte – 1917-1944. In: I Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2007.
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte. 1960-1969*. (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2008).
- AQUINO, Flávio. *Três fases do movimento moderno*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.
- ARANHA, Graça. *A Estética da vida*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1925.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Dois estudos sobre Volpi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.
- ARTE Brasileira, século XX: diálogos com Dufy / Curadoria: Tadeu Chiarelli. São Paulo: Museu de arte Moderna –SP, 1999.
- ARTE Brasileira no século XX / Lisbeth Rebollo (org.). São Paulo: ABCA / MAC-USP / Imprensa Oficial do Estado, 2007.
- ARTE Brasileira: século XX / Curadoria: Tadeu Chiarelli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- ARTE Moderna: Práticas e Debates. São Paulo: Cosac Naify, 1998. 4 volumes.
- ARTE no Brasil. São Paulo: Abril, 1979. 2v; volume 2, p. 871, 943.
- ARTE no Brasil. Uma história de cinco séculos. São Paulo: MASP, s/d.
- ARTE Moderna no Salão Nacional 1940-1982. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- A VIDA em cores (Coleção Maurício Pontual). Belo Horizonte: Tribunal de Contas de Minas Gerais - Espaço Cultural Des. Affonso Teixeira Lages, 2000.
- ÁVILA, Cristina. *Aníbal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte, 1991.
- AYALA, Walmir. *O Brasil por seus artistas/ Brazil through its artists*. Brasília: Depto. de Documentação e Divulgação do Ministério da Cultura, 1979. p. 16, 17.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala, 1986. p. 401-404.
- BARATA, Mário. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944.
- BARATA, Mário. As artes plásticas de 1808 a 1889. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). *História da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BASTOS, Eliana. *Entre o Escândalo e o Sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.
- BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Brasil: primeiro tempo modernista*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 2006. 2 volumes. (Biografia e estudo da obra / Catálogo da obra e documentação).

- BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. Salvador: Fundação Odebrecht, 1994. 3 volumes.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da Modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986
- BERRIEL, Carlos (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.
- BIENAL Brasil Século XX . AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 251.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BOSI, Alfredo. *A Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël, 2009
- BOZANO, Simonsen Acervo. vol.1. Rio de Janeiro: Spala, 1981. p. 42, 51, 97.
- BOZANO, Simonsen Acervo. vol.2. Rio de Janeiro: Spala, 1982. p. 25, 41, 63, 65, 81, 82, 96.
- BOZANO, Simonsen Acervo. vol.3. Rio de Janeiro: Spala, 1983. p. 17, 21, 49, 65, 96.
- BOZANO, Simonsen Acervo. vol.4. Rio de Janeiro: Spala, 1985. p. 14, 58, 80, 94.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Secretaria da Cultura Esporte e Turismo, 1972.
- BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. *Revista Gávea*, 10 mar. 1993. p. 6-11.
- BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George (orgs.). *Duelos no serpentário. Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950*. Rio de Janeiro: Ermakoff, 2005.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vegas, 1993.

- BURKE, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século 19. In: O IMAGINÁRIO e o poético nas ciências sociais / José de Souza Martins; Cornélia Eckert, Silvia Caiuby Novaes (orgs.). Bauru: Edusc, 2005.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *Coleção História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983. 5 volumes.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. São Paulo: Edusp, 1981.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. Dialética da Literatura Brasileira. In: FURTADO, Celso (coord.). *Brasil: Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CATÁLOGO Raisonné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7, 2008. 3 volumes.
- CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Waldir, org. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1974, v. 2, p. 348.
- CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 195.
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política. (Brasil aos 60 e 60)*. (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2005).
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CHIARELLI, Tadeu. *Entre Almeida Junior e Almeida Junior: a crítica de arte de Mário de Andrade*. (Tese de Doutorado, ECA-USP, 1996)
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza. A Crítica de Arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COELHO, Teixeira. *Coleção Itaú Moderno. Arte no Brasil 1911 – 1980*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- COLI, Jorge. Primeira missa e a invenção da descoberta. In: NOVAIS, Adauto. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

- COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia Brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.
- COLEÇÃO Oboé Financeira: Artes Plásticas. Ceará: Oboé Financeira, 2000. p. 17, 18.
- COLI, Jorge. Primeira missa e a invenção da descoberta. In: NOVAIS, Adauto. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Cia das Leras, 1998.
- COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia Brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1984.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- DICIONÁRIO das Artes Plásticas do Ceará. Ceará: Oboé Financeira, 2001. p. 15, 23, 24.
- DUQUE, Gonzaga. *A arte Brasileira / Luiz Gonzaga Duque Estrada; introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção. Artes Plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1989.
- DUTRA, Eliana. *O ardil totalitário. Imaginário político no Brasil dos anos 30*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- EXPOSIÇÃO Comemorativa dos 100 anos de Belo Horizonte, 80 anos de Inimá. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 1997,1998.
- EXPOSIÇÃO Retrospectiva 80 anos de Inimá de Paula. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999.
- EXPOSIÇÃO Retrospectiva de Visconti. São Paulo: II Bienal do Museu de Arte de São Paulo, 1954.
- EXPRESSIONISMO no Brasil: heranças e afinidades. 18ª Bienal internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado, 1985.
- FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1987.

- FABRIS, Annateresa. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FABRIS, Annateresa. *Futurismo e Cubismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.
- FABRIS, Annateresa. *Arte Moderna*. São Paulo: Experimento, 2001.
- FABRIS, Annateresa. *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA / Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- FREIRE, Aníbal Oliveira. *Montanhas e Águas*. Belo Horizonte: Rona, 2001. (Ilustrado por Inimá de Paula)
- FREIRE, Darcy. *Verve Sertaneja*. Belo Horizonte, 1998. (Ilustrado por Inimá de Paula)
- FROTA, Lélia Coelho. *Guignard – arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.
- FUNDAÇÃO BIENAL de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo, v. 1 / curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- GALVÃO, Roberto. *Uma Visão da Arte no Ceará*. Fortaleza: Grafisa, 1987. p. 49, 115.
- GÊNEROS na Pintura. Instituto Cultural Itaú. São Paulo: ICI, 1995. (Cadernos História da Pintura no Brasil; 8). p.10-11.
- GESTO e expressão: O Abstracionismo Informal nas coleções JPMorgan Chase e MAM. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004. p. 11.
- GILE, Gustavo. *Los Pintores Célebres*. Barcelona, 1957. p. 623.
- GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Diffel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- GOTLIB, Nadia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Senac, 2000.
- GREGGIO, Luzia Portinari. *Anita Malfatti – Tomei a liberdade de pintar a meu modo*. São Paulo: Magma, 2007.
- GRINBERG, Piedade Epstein. *Di Cavalcanti. Um mestre além do cavalete*. São Paulo: Metalivros, 2005.

- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Mestre Jou, 1972. vol 2.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ótica, 1986.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.
- HERKENHOFF, Paulo. *Beatriz Milhazes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2007.
- HERKENHOFF, Paulo. *Poética da Percepção. Questões da Fenomenologia na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna – RJ, 2008.
- HISTÓRIA da vida privada no Brasil / coordenador-geral da coleção Fernando Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil ; 3)
- HILL, Marcos. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. (Tese de Doutorado, Escola de Belas Artes – UFMG, 2008).
- HUYGHE, Pierre-Damien. *Modernes sans modernité: Éloge des mondes sans style*. Clamecy: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- HUYGHE, René. *L'art e l'homme*. Paris: Larousse, 1961, p. 477.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gil. *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- INCONFIDÊNCIA Mineira: Imagens da Liberdade. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1998.
- INIMÁ Obras Catalogadas. Belo Horizonte: Fundação Inimá de Paula, 2002.
- INIMÁ Obras Catalogadas – volume II. Belo Horizonte: Fundação Inimá de Paula, 2006.
- JUAREZ, Jarbas; SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés. *Jarbas Juarez*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- KARL, Frederick Robert. *O Moderno e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KLINTOWITZ, Jacob. *A Paisagem Mineira*. Belo Horizonte: BEMGE, 1985. p. 26, 27, 97, 98, 99, 104, 105.
- KLINTOWITZ, Jacob. *O ofício da Arte: A Pintura*. São Paulo: SESC, 1987. p. 222-227.

- KUBITSCHKEK, Juscelino. *Meu caminho para Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- LEFEVBRE, Henri. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Seis décadas de arte moderna na coleção Roberto Marinho*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1985.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p. 260.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- LIMA, Almir Paula. *Versos e Reversos*. Lavras: 1994. (Ilustrado por Inimá de Paula)
- LOBATO, Monteiro. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Brasiliense, 1969. (Obras Completas de Monteiro Lobato em 44 volumes. v. 18).
- LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1978. (Obras Completas de Monteiro Lobato em 44 volumes. v. 3).
- LUÍS MARTINS: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940 / Ana Luisa Martins e José Armando Pereira da Silva (orgs.). São Paulo: Museu de Arte Moderna – SP, 2009.
- LUZ, Ângela Âncora. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MAIA, Marilene; MAIA, Milene. *JK em Belo Horizonte: um discurso em análise*. (Monografia de Bacharelado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG, 1990).
- MAIO, Marcos Chor; BOAS, Gláucia Villas. *Ideais de modernidade e sociologia no Brasil*. Porto Alegre:UFRGS, 1999.
- MAM. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004. p. 11.
- MARTINS, Júlio. *Inimá: um dialeto cromático*. Belo Horizonte: Fundação Inimá de Paula/ Museu Inimá de Paula, 2008.
- MARTINS, Júlio. Idas e vindas pela Abstração. In: CENTRO de Exposições Temporárias. Belo Horizonte: Fundação Inimá de Paula/Museu Inimá de Paula, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas, retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

- MILDE, Jeanne. *Zina Aita: 90 anos*. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1990.
- MILLER, Álvaro (org.). *Lasar Segall. Antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- MODERNIDADE Negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40. Coordenação de Taisa Helena P. Palhares. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007
- MODERNISMO: Desdobramentos: Marcos históricos. Instituto Cultural Itaú. São Paulo: ICI, 1994. (Cadernos história da Pintura no Brasil; 3). p. 25,33.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MORAIS, Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares, 1979.
- MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.
- MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula* (Edição Comemorativa dos 70 anos do pintor). Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Top-Books, 1995.
- MOURA, Antônio de Paiva. *Memória histórica da Escola Guignard*. Belo Horizonte: Usina de Livros, 1993.
- MOSTRA DO Redescobrimento: arte moderna. Nelson Aguilar (org.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Exposição Permanente. Rio de Janeiro, 1953. p. 25.
- MUSEU Manchete. Rio de Janeiro: Bloch, 1982.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- O BRASIL por seus artistas. Brasília: Alvorada, 1979. p. 17.

- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. Situação das Artes Plásticas em Minas no século XIX. In: Seminário sobre a cultura mineira no século XIX. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura Minas Gerais, 1982.
- O OLHAR Modernista de JK / curadoria Denise Mattar. Belo Horizonte: Instituto dos Arquitetos do Brasil MG, Usiminas, Cemig, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008.
- O PROCESSO evolutivo da Arte em Minas. De 1900 a 1970. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1970.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: 1985.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PAZ. Rio de Janeiro: Spala, 1989. p. 85.
- PAZ, Octavio. *La outra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.
- PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 2006.
- PELUSO, Luis Alberto. *O projeto da modernidade no Brasil*. São Paulo: Papyrus / PucCamp, 1994.
- PONTUAL, Roberto (coord.). *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1978.
- PONTUAL, Roberto. *Arte Hoje Brasil 50 Anos Depois*. São Paulo: Collectio, 1973. p. 202, 203.
- PONTUAL, Roberto. *Arte Brasileira Contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976. p. 192, 193, 416, 417.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. p. 271, 272.

- PROJETO Acervo Artístico Museológico. Belo Horizonte: Escola Guignard – UEMG, 2009.
- RADSPIELER, Maria Laura. *Tempo vivido; Itinerário de Arte 1953-55*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural dos Esperantistas, 1980.
- REBOLLO, Lisbeth. *Os grupos: a década de 40*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1977.
- REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.
- REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil 2: de Calmon a Bonfim*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- ROIG, Adrien. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- SALÃO Nacional de Artes Plásticas. *Arte Moderna no Salão Nacional – 1940 a 1982*. Apresentação de Paulo Herkenhoff. Texto de Mário Barata. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- SAMPAIO, Márcio. Aspectos das artes plásticas em Minas 1940/1980. In: Catálogo do VIII Salão Global de Inverno – Minas /Arte Atual. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1981.
- SAMPAIO, Renato. *Inimá Uma Biografia*. Belo Horizonte: Galeria de Arte Inimá, 1999.
- SAMPAIO, Renato. *O Elevador: contos*. Belo Horizonte: Comunicação, 1982. (Ilustrado por Inimá de Paula)
- SAMPAIO, Renato. *A Última Missa em Latim*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1993. (Ilustrado por Inimá de Paula)
- SANTIAGO, Rogério Zola. *Fragatas e Silêncios*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1991. (Ilustrado por Inimá de Paula)
- SANTOS, Pierre. *Artistas mineiros 60/70*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971. p. 30-31.
- SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: XIX e XX*. São Paulo: Schwarz, 1993.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge (org) *Da Antropofagia à Brasília: 1920-1950*. São Paulo: FAAP / Cosac Naify, 2002.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra / FGV, 2000.

- SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos. A melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- SILVA, Fernando Pedro. *Aspectos das artes em Belo Horizonte nos anos 20 e 30*. Revista do Depto de História, Belo Horizonte: CNPq / Mazza Edições, n.8, p.47-57, jan. 1989.
- SILVA, Fernando Pedro. Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal Mattos. In: *Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor*. Campinas: Unicamp, 2004.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- SZYMUSIAC, Dominique; MATAMOROS. *Matisse Derain 1905, un été à Collioure*. Paris: Gallimard, 2005.
- TARSILA: 50 anos de pintura. São Paulo: Museu de Arte Moderna – SP, 1969.
- TARSILA viajante / Apresentação de Marcelo Mattos Araújo e Eduardo Constantini; textos de Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- TOLIPAN, Sérgio. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, Caderno de Textos, n. 3, 1983.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- UM SÉCULO de história das artes plásticas em Belo Horizonte / Organizadores: Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

- USOS e abusos da História Oral / Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira (coordenadoras). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VALLADARES, José. *Arte brasileira: publicações de 1943-53*. Salvador: Centro de Estudos Bahianos, 1955.
- VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas. 1944-1963*. Pedro Leopoldo: Companhia de Empreendimento Sabará, 1986.
- VIEIRA, Ivone Luzia. *O modernismo em Minas: O Salão de 1936*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1986.
- VIEIRA, Ivone Luzia. *Genesco Murta*. Belo Horizonte: BDMG, 2000.
- VOLPI projetos e estudos em retrospectiva. Décadas 40-70 / Curadoria: Ladi Biezus; Texto: Olívio Tavares de Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.
- VOLPI A Música da cor / Curador: Olívio Tavares de Araújo. São Paulo: Museu de Arte Moderna – SP, 2006.
- WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- WOLF, Norbert. *Expressionismo*. Köln: Taschen, 2004.
- ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- ZANINI, Water. *Flávio Shiró*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.
- ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.
- ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta*. São Paulo, Empresa das Artes, 1997.
- ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da indentidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari 1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ZÍLIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

## PRINCIPAIS CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO (ordem cronológica)

EXPOSIÇÃO Cearense dos pintores Antonio Banderia, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz. Rio de Janeiro: Galeria Askanasy, 1945.

VII SALÃO Fluminense de Belas-Artes. Niterói, 1947. p. 12.

LII SALÃO Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947. p. 59.

LIII SALÃO Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1948. p. 59.

LIV SALÃO Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1949. p. 56.

PRIMEIRO Salão Bahiano de Belas-Artes. Bahia: Secretaria de Educação e Saúde, 1949. p. 42, 43.

II SALÃO Bahiano de Belas-Artes. Bahia: Secretaria de Educação e Saúde, 1950. p. 28.

LV SALÃO Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1950. p. 52.

LVI SALÃO Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1951. p. 29.

I BIENAL de São Paulo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1951. p. 45 e 70.

I SALÃO Nacional de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1952. p. 24.

EXPOSIÇÃO de artistas brasileiros. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1952. p. 94.

II SALÃO Nacional de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953. p. 19.

MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Exposição Permanente. Rio de Janeiro, 1953. p. 25.

VI SALÃO Nacional de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957. p. 28.

ARTE Moderno en Brasil. Chile: Museo de arte contemporâneo; Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderno, 1957.

ARTE Moderno en Brasil. Buenos Aires: Embajada Del Brasil; Rio de Janeiro: Museo Nacional de Bellas Artes, 1957. p. 25, 41.

SALÃO do Mar. Brasília: Ministério da Viação e Obras Públicas, 1958. p. 30.

VII SALÃO Nacional de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958. p. 25.

8 ARTISTAS Contemporâneos. Apresentação de José Roberto Teixeira Leite. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1959.

5ª BIENAL de São Paulo, São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1959. p. 51.

AUSSTELLUNG Brasilianischer Künstler. Akademie der bildenden, 1959. p. 19 e 81.

INIMÁ. Apresentação de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Galeria Montmartre, 1965.

INIMÁ de Paula. Belo Horizonte: Associação Mineira de Imprensa, 1969.

O PROCESSO evolutivo da Arte em Minas. De 1900 a 1970. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1970.

INIMÁ. Apresentação de José Nava. Rio de Janeiro: Grupo B, 1971.

ARTISTAS Mineiros em Brasília. Brasília, 1971.

A PAISAGEM Mineira. Textos de Renato Sampaio e João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1972.

1ª EXPOSIÇÃO de Belas Artes Brasil-Japão 1973.

EXPOSIÇÃO de marinhas dos artistas Inimá, Esthergilda e Castaño em comemoração aos 170 anos da Batalha de Riachuelo. Brasília: Hotel Nacional, 1973.

2º SALÃO Global de Inverno. Belo Horizonte, 1974.

2ª EXPOSIÇÃO de Belas Artes Brasil-Japão 1975. Tokyo: Museu de Belas Artes Tokyo Central, 1975. p. 57.

10 PINTORES brasileiros modernos. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1976.

4º SALÃO Global de Inverno. Belo Horizonte: Palácio das Artes; Ouro Preto: Casa dos Contos, 1976.

INIMÁ de Paula. Belo Horizonte: Galeria AMI, 1976.

3ª EXPOSIÇÃO de Belas Artes Brasil-Japão 1977. Tokyo: Museu de Belas Artes Tokyo Central, 1977. p. 59.

INIMÁ. São Paulo: Salão de Exposições do Banco América do Sul, 1977.

INIMÁ. Fundação Messiânica do Brasil, 1977.

INIMÁ de Paula. Belo Horizonte: Galeria AMI, 1978.

INIMÁ de Paula: 40 anos de Pintura. Rio de Janeiro: Mini Gallery, 1979.

5ª EXPOSIÇÃO de Belas Artes Brasil-Japão 1981. Tokyo: Museu de Belas Artes Tokyo Central, 1981. p. 59.

INIMÁ - 43 Anos de Pintura. Belo Horizonte: Galeria AMI, 1981.

6 ARTISTAS de Minas. São Paulo: AM Galeria de Arte, 1981.

8º SALÃO Global de Inverno. Tema: Minas / Arte Atual. Belo Horizonte, 1981.

ARTE Mineira em destaque. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1981.

INIMÁ de Paula. Rio de Janeiro : Realidade Galeria de Arte, 1982.

INIMÁ: Quatro décadas de arte. São Paulo: Galeria de Arte Fernando Paz, 1982.

INIMÁ. Rio de Janeiro: Realidade Galeria de Arte, 1982.

ANUÁRIO Ernani de Arte 1984. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1983. p. 106, 107.

6ª EXPOSIÇÃO de Belas Artes Brasil-Japão 1983. Tokyo: Museu de Belas Artes Tokyo Central, 1983. p. 81.

SALÃO Nacional de Artes Plásticas. Arte Moderna no Salão Nacional – 1940 a 1982. Apresentação de Paulo Herkenhoff. Texto de Mário Barata. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

INIMÁ de Paula – Pintura. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1984.

PINTURA Brasileira Atuante. Rio de Janeiro: Petrobrás, 1984.

7ª EXPOSIÇÃO de Belas Artes Brasil-Japão 1985. Tokyo: Museu de Belas Artes Tokyo Central, 1985. p. 83.

33 OBRAS de arte dentro de uma obra de arte. Belo Horizonte: Ministério da Aeronáutica, 1985.

TEMPOS de guerra. Curadoria e textos de Frederico Moraes. Rio de Janeiro : Galeria de Arte Banerj, 1986.

INIMÁ de Paula: Síntese 1985/86. Paisagens e Marinhas Brasileiras. Rio de Janeiro: Galeria Villa Bernini, 1987.

E. MAYER. Annuaire international des ventes. Paris: Éditions Mayer, 1987. p. 901.

ASCAP no 38º Salão de Abril. Fortaleza, 1988. p. 16 e 17.

INIMÁ de Paula: Obras recentes. Belo Horizonte : Lloyds Bank, 1989.

LOUZADA, Júlio. Artes Plásticas Brasil 90. São Paulo, 1990. p. 530, 531.

LOUZADA, Júlio. Índice Consolidado. São Paulo, 1990. p. 79.

INIMÁ. Salvador: MCR Galeria de Arte, 1993.

LOUZADA, Júlio. ALICE, Maria. Índice Consolidado. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1995. p. 84 e 87.

LOUZADA, Júlio. ALICE, Maria. Artes Plásticas Brasil 95. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1995. p. 344.

BRASIL Japão Arte. Fundação Mokiti, Okada, 1995.

INIMÁ de Paula. Belo Horizonte: Espaço Cultural SETRANSP, 1995.

INIMÁ: Anjo em fundo azul. Royal Art Galeria de Arte. Brasília, 1996.

EXPOSIÇÃO Comemorativa dos 100 anos de Belo Horizonte, 80 anos de Inimá. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 1997,1998.

ARTE Encontro Brasil / Portugal. Um momento de Convergência. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 1998.

EXPOSIÇÃO Comemorativa dos 100 anos de Belo Horizonte, 80 anos de Inimá. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 1998.

INCONFIDÊNCIA Mineira: Imagens da Liberdade. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1998.

EXPOSIÇÃO Retrospectiva 80 anos de Inimá de Paula. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999.

RETROSPECTIVA Inimá José de Paula – 60 anos de Pintura. São Paulo: Casa da Fazenda Morumbi, 1999.

A VIDA em cores (Coleção Maurício Pontual). Belo Horizonte: Tribunal de Contas de Minas Gerais - Espaço Cultural Des. Affonso Teixeira Lages, 2000.

GESTO e expressão: O Abstracionismo Informal nas coleções JPMorgan Chase e MAM. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004. p. 11.

SALA Manoel da Costa Ataíde: 1985 – 2000. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2004. p. 69.

INIMÁ de Paula e a Fundação Inimá de Paula. Belo Horizonte: Espaço Cultural RM Sistemas, 2005.

MINAS das Artes. Belo Horizonte: Gabinete de Arte da Câmara dos Deputados, 2005.

BELO Horizonte, ontem e hoje: 19ª Mostra do Gabinete de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 2005.

CORES de Inimá. Hotel Ouro Minas, 2006

MARTINS, Júlio. Inimá: um dialeto cromático. Belo Horizonte: Fundação Inimá de Paula/Museu Inimá de Paula, 2008.

CENTRO de Exposições Temporárias. Belo Horizonte: Fundação Inimá de Paula/Museu Inimá de Paula, 2008.

## FONTES PRIMÁRIAS

6 Cadernos de anotações de Inimá de Paula (sem data)

2 Cadernos de registros biográficos (preparados como referência para Renato Sampaio, biógrafo de Inimá de Paula, na década de 1990)

2 Cadernos de notas para preparação de aulas práticas de Pintura (sem data)

2 Cadernos de notas para preparação de aulas de história da arte (sem data)

10 álbuns fotográficos do acervo pessoal do pintor (década de 1940 a 1990)

Arquivo da Fundação Inimá de Paula (documentação, correspondência, escritos e biblioteca do artista)

## AUDIO-VISUAIS

INIMÁ de Paula. Direção: Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Aurora Duarte Cinematográfica, 1991. (12 min), beta, son., color., som original.

LEITE, José Roberto Teixeira. 500 anos da Pintura Brasileira [CD-ROM]/José Roberto Teixeira Leite; produção e direção Raul Luis Mendes Silva. Rio de Janeiro: Log On Informática, 1999.

PAULA, Inimá de. Belo Horizonte, 1978 - 2000. 20 fitas VHS. Arquivo da Fundação Inimá de Paula.

PAULA, Inimá de. Belo Horizonte, 1978 - 1995. 10 fitas VHS. Arquivo de Moacir de Paula.

PAULA, Inimá de. Belo Horizonte, jan – dez, 1998. 11 fitas cassete (60 min.) Entrevistas concedidas a Renato Sampaio.

PAULA, Inimá de. Belo Horizonte, 1980 - 1998. 10 fitas VHS. Arquivo Renato Sampaio.