

Cartas a Inimá: 1952 - 1957 Impressões e Experiências na Construção da Sensibilidade Artística de Inimá Correspondence to Inimá: 1952 - 1957 Impressions and Experiences in the Construction of Inimá Artistic Sensibility

André Luiz Rocha Mattos Caviola

Mestrando em Artes na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Coordenador de Arte e Educação no Museu Inimá de Paula

e Professor na Rede Estadual de Educação

andrecaviola@live.com



Recebido em: 20/12/2020 – Aceito em 02/02/2021

Resumo: O presente artigo consiste no estudo das correspondências de Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka recebidas pelo artista Inimá de Paula (1918 - 1999) entre os anos de 1952 e 1957. Tais documentos foram doados pelo próprio artista em 1998, no ato da criação da Fundação Inimá de Paula, instituição destinada à preservação e divulgação de sua memória. A partir do estudo do escopo documental acima descrito, objetiva-se identificar uma fração da construção subjetiva entre artista e obra enquanto projeto poético.

Palavras-Chave: Inimá de Paula; Projeto Poético; Modernismo.

Abstract: This article consists of studying the correspondence of Jorge Mori and Flávio Shiró Tanaka received by the artist Inimá de Paula (1918 - 1999) between the years 1952 and 1957. These documents were donated by the artist himself in 1998, at the time of creation Fundação Inimá de Paula, an institution dedicated to the preservation and dissemination of his artistic work. From the study of the documentary scope described above, the objective is to identify a fraction of the subjective construction between artist and work as a poetic project.

Key words: Inimá de Paula; Poetic Project; Modernism.

Introdução

Inimá José de Paula (1918 – 1999) foi um artista mineiro, natural da cidade de Itanhomi, localizada na região do Vale do Aço. Seu trabalho tem como principal característica o uso intenso das cores, o que o levou a ser reconhecido, ao longo de sua trajetória, pela crítica artística, como o “fauve brasileiro” ou “mestre das cores”. O seu primeiro contato com as artes foi em Juiz de Fora, a partir do ano de 1938, ao conhecer e frequentar o núcleo Antônio Parreiras, na companhia de outros integrantes que viriam a se tornar artistas, como Carlos Bracher, Manfredo Souza Neto, Roberto Vieira, Lotus Lobo e Arlindo Daibert. Na década de 1940, Inimá mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Na capital fluminense, associou-se a intelectuais artistas como Pancetti, Sigaud, Manoel Santiago, Milton Dacosta e Yoshiya Takaoka, todos associados ao movimento moderno, que acontecia no país, pelo menos, desde a década de 1920.

No ano de 1944, uma proposta mais atrativa de trabalho como retocador fotográfico fez Inimá

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

mudar-se do Rio de Janeiro para Fortaleza. Juntamente de Antônio Bandejas, Aldemir Martins, Mário Barata, Jean Pierre Chabloz, Raimundo Feitosa e Carmélio Cruz, fundou a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), implementando o modernismo artístico no Ceará. A partir da necessidade desses artistas se firmarem no cenário artístico nacional, ocorre a mudança de seus integrantes para o Rio de Janeiro, o que acarretaria, na sequência, no próprio rompimento do grupo. Apesar de ter realizado exposições anteriormente, sua primeira mostra individual ocorreu no ano de 1948, com o apoio de Cândido Portinari, na cidade do Rio de Janeiro.

Dentre os vários prêmios recebidos ao longo de sua atuação como artista, destacam-se o de 1952, prêmio de *Viagem ao Estrangeiro*, dado pelo Salão de Arte Moderna, o que levou Inimá a Paris no ano de 1954, quando estudou com André Lothe e Gino Severine; o de 1970, *Palma de Ouro*, como melhor pintor mineiro; e o de 1972, *Membro Fundador e Vitalício do Salão de Belas Artes Brasil – Japão*.

Ao longo de sua produção, apropriando-se das linguagens estéticas e adaptando-as à realidade nacional de então, Inimá ficou conhecido por sua sensibilidade para pintar naturezas-mortas, cenas, paisagens, retratos e autorretratos aliada às estéticas pós-impressionistas, como o expressionismo e o fauvismo.

Ao final de sua vida, no ano de 1998, Inimá participou da criação da Fundação Inimá de Paula, com o objetivo de catalogação e registro de suas obras. Até o momento, quase dois mil exemplares já foram reconhecidos pelo trabalho da Fundação. Em 2008, com cerca de 120 peças expostas, entre pinturas e objetos ligados ao artista, foi inaugurado o Museu Inimá de Paula, localizado no centro da cidade de Belo Horizonte.

Foi esse acervo, salvaguardado e administrado pela Fundação Inimá de Paula, que possibilitou a realização desta pesquisa. Portanto, este trabalho que aqui se inicia, é resultado de minha atuação enquanto coordenador de arte e educação do Museu Inimá de Paula e das pesquisas que realizo no acervo da instituição para municiar as minhas atividades ligadas à curadoria de exposição do artista e à elaboração de materiais ligados à sua produção. Dessa forma, dentro do campo do patrimônio, este artigo tem como objetivo a construção de significados sobre o acervo a partir dos profissionais que atuam diretamente com ele.

Inimá de Paula: A Revalorização do Indivíduo na História

Se considerarmos a história como o estudo dos homens no tempo, como afirma Bloch (2001), podemos entender a história como sucessão processual. A sua escrita é realizada no presente e necessita de certo distanciamento do acontecimento para ter inteligibilidade. Portanto, a cada presente, novos problemas surgem e o olhar para o passado passa a ser calibrado de acordo com as demandas do atual tempo.

Segundo José Carlos Reis, a história é reescrita por duas razões principais:

Em primeiro lugar, pela especificidade mesma do objeto do conhecimento histórico: os homens e as sociedades humanas no tempo. (...) Em segundo lugar, a história é reescrita porque o conhecimento histórico muda, acompanhando as mudanças da história. Novas fontes, novas técnicas, novos conceitos e teorias, novos pontos de vista levam à reavaliação do passado e das suas interpretações estabelecidas (REIS, 2006, pp. 7-10).

Assim como cada tempo histórico possui suas especificidades próprias, a noção de história e o seu arcabouço teórico-metodológico como, também, os seus objetos, mudam. Para os metódicos, dito positivistas, a história deveria se pautar no estudo dos fatos históricos ligados à política e suas fontes seriam os documentos oficiais. No entanto, atualmente, tornam-se objeto de estudo do campo do historiador a cultura, a economia, a tradição, a modernidade, dentre outras possibilidades. A história não é realizada apenas com documentos oficiais, e recorre-se à história oral, a cartas, testamentos, esboços, jornais e periódicos, músicas e uma infinidade de objetos dotados de valor histórico.

Segundo Gomes (1998, p. 124) a partir dos anos 1980, observou-se uma revalorização do indivíduo na história e, conseqüentemente, ao que ela denomina de *boom* dos arquivos privados que são, cada vez mais, procurados como fontes de pesquisas para o ofício do historiador.

No caso de Inimá de Paula, enquanto objeto de pesquisa, apesar de sua extensa trajetória e reconhecimento na arte em nível regional e nacional, existem poucos estudos na academia. Em pesquisa bibliográfica realizada, o único estudo encontrado é a dissertação de Martis (2011) intitulada *Outro modernismo em Minas: a trajetória Marginal de Inimá de Paula*. Tal estudo tem como hipótese a ideia de que Inimá de Paula ocupa uma posição de “marginalidade” na história do modernismo em Minas Gerais, que esteve centrado na figura do pintor e professor Alberto da Veiga Guignard e seus discípulos. A justificativa do autor é que Inimá teve a sua trajetória ligada ao Núcleo Antônio Parreiras, em Juiz de Fora, afastado do desenvolvimento do modernismo mineiro a partir da cidade de Belo Horizonte, que conheceria somente no ano de 1951. Além dessa questão, a “marginalidade” de Inimá é ressaltada devido ao próprio trânsito do artista entre diversas regiões e estados brasileiros antes de se fixar em Minas Gerais.

Além do trabalho acadêmico mencionado acima, existem quatro publicações que abordam o trabalho de Inimá. A primeira publicação, lançada em 1987 e intitulada *Inimá, o Faúve Brasileiro*, é de Frederico Moraes, crítico de arte que acompanhou a trajetória do artista. A segunda publicação, *Inimá, uma biografia*, é um texto biográfico de 1999, ano da morte de Inimá, realizada por Renato Sampaio, colecionador e amigo próximo do artista. Em 2002 e 2006, respectivamente, foram publicados os volumes *Inimá – Obras Catalogadas Volume I* e *Inimá – Obras Catalogadas volume II*, de autoria da Fundação Inimá de Paula, como resultado do processo de catalogação, realizado a partir do ano de 1998, de quase duas mil obras do artista.

A atuação de Inimá de Paula, no cenário artístico brasileiro, carece de mais estudos que explorem, principalmente, o processo criativo do artista. Desse modo, o foco primeiro desta escrita é utiliza-se de referências documentais e do entrecruzamento de diferentes fontes que abordem a rede de sociabilidade do artista, a partir do mapeamento de suas correspondências com outros intelectuais. Ao analisar a sua rede de sociabilidade e a recorrência das temáticas tratadas, no recorte proposto deste trabalho, é possível perceber as tensões resultantes em sua obra e as aproximações ou distanciamentos no campo da estética em relação aos seus interlocutores e ao que estava em voga no período em questão.

Também, apresenta-se de maneira pertinente, o estudo de seus manuscritos, escritos, rascunhos e esboços com o objetivo de identificar a construção subjetiva entre artista e obra. Tal empreendimento alinha-se à ideia de projeto poético que, nas palavras de Salles, refere-se aos fios condutores relacionados à sua produção:

(...) são princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam as marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção (SALLES, 2011, pp. 44-45).

Além dos princípios estéticos, representados pelos diversos estímulos experienciados por Inimá ao longo de seu percurso, existem os princípios de natureza ética: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo (SALLES, 2011, p. 45). Portanto, para uma melhor compreensão de seu meio de expressão, apresenta-se, de maneira pertinente, o estudo de rascunhos, esboços ou qualquer outra forma de concretização das testagens no qual o artista se submeteu.

É a partir dessa perspectiva e do acesso a outras tipologias documentais relacionadas ao artista, que se estrutura este artigo: o estudo das correspondências recebidas por Inimá, que foram enviadas por Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka, entre os anos de 1952 e 1957.

Tais documentos foram doados pelo próprio artista em 1998, no ato de criação da Fundação Inimá de Paula, instituição destinada à preservação e divulgação de seu trabalho artístico. Foram doadas 271 correspondências passivas, porém, para o critério desta pesquisa, foram selecionadas nove correspondências organizadas a partir das datas de envio e recebimento que compreendem apenas a década de 1950.

Tal critério foi adotado a partir da necessidade de seleção do material e por acreditar que a década de 1950, caracterizada neste estudo pela ascensão de Inimá no cenário nacional das artes pela conquista do prêmio de viagem ao exterior, foi fundamental para a construção de uma sensibilidade específica do artista, que se manteve presente em toda sua produção.

Apesar de as fontes escolhidas serem ligadas à vida privada dos sujeitos, é necessário estar atento “a ilusão da verdade”, ou seja, a crença de que esses documentos estão carregados de verdades devido ao seu foro íntimo:

Essa ilusão é tanto mais perigosa, a meu ver, quanto mais está relacionada ao que talvez de mais rico os documentos pessoais podem nos trazer. Como me referi antes, as novas tendências historiográficas têm buscado crescentemente dar vida à história: dar cor e sangue aos acontecimentos, que não ‘acontecem’ naturalmente, mas são produzidos por homens reais, quer das elites, quer do povo. Nesse sentido, os documentos pessoais permitem uma espécie de contato muito próximo com os sujeitos da história que pesquisamos. Neles ‘nossos’ atores aparecem de forma fantásticamente ‘real’ e sem ‘disfarces’. Nós, historiadores, podemos passar a conhecê-los na ‘intimidade’ de seus sentimentos e nos surpreendermos a dialogar com eles e até a imaginar pensamentos (GOMES, 1998, p. 126).

Nesse contexto, o que irá manter esse distanciamento serão as escolhas teórico-metodológicas, a associação dessas fontes a outros tipos de documentação e a problematização de termos como

“espontaneidade”, “autenticidade” e “verdade” que, num primeiro momento, podem deixar transparecer quando lido. Será considerado, também, o regime de produção dessas fontes, assim como a relação de forças que resultaram de sua elaboração, conservação e manutenção, situando-as em seu próprio tempo histórico.

Para corroborar com essa escolha metodológica, vale recorrer à genealogia proposta por Foucault, no qual ele afirma que:

para a genealogia, um indispensável demorar-se: marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram (FOUCAULT, 2015, p. 55).

Foucault, ao propor essa genealogia, lança luz sobre aquilo que era tido como não possuindo história. Sob esse ponto de vista, é a partir das escolhas explicitadas que se compreende o fazer histórico como uma investigação minuciosa e demorada, que correlaciona as fontes, respeitando as especificidades que cada uma delas demanda.

Ainda se pode perceber que o projeto poético de Inimá, conforme menciona Salles (2011, pp. 44-45), é mobilizado em sua obra a partir dos valores estéticos construídos ao longo do tempo e dos valores éticos intrínsecos a sua figura. Essa dimensão do privado, da intimidade é fundamental para lançar novas interpretações sobre a produção estética de Inimá.

Impressões do Exterior

A década de 1950 foi determinante para o futuro artístico de Inimá de Paula, já que, desde 1930, ele se dividia entre a pintura e o ofício de retocador fotográfico. No entanto, após suas exposições individuais em 1949 e 1950, na Galeria Montmartre, em Copacabana, e da experiência em solo cearense, quando participou da fundação da Associação Cearense de Artes Plásticas, Inimá decide se dedicar integralmente à pintura e fazer dessa a sua profissão.

Assim, em meados de 1951, Inimá após conquistar o prêmio *Viagem ao País*, concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes. Como destino, escolhe o Estado da Bahia. Segundo Sampaio (1999, p. 104):

a esta altura, após ter conquistado, uma a uma, as diversas premiações do Salão Nacional de Belas Artes, Inimá credenciara-se a concorrer ao prêmio de viagem à Europa: aspiração máxima dos artistas que participavam desse certame. Paris, Roma, Londres; o Velho Mundo, enfim – e, no caso específico, os seus mestres e os seus museus -, chegavam então, aos olhos dos de cá, somente através de fotografias, reproduções, livros, relatos de viagem, notícias de jornais, de revistas, um ou outro filme em preto e branco e não mais do que isso.

O prêmio *Viagem ao Estrangeiro* viria no ano de 1952, ao vencer o I Salão Nacional de

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Arte Moderna, com a obra *Hospício da Praia Vermelha*.



Hospício da Praia Vermelha - OST - 60 x 73 cm - 1952
Assinatura/Data: CID - Temática: Paisagem Urbana Rio de Janeiro - Código PURJ0153
Fonte: <http://www.museuinimadepaula.org.br/consultaObras/alta/1490.jpg>

De acordo com Júlio Martins (2011, pp. 43),

“Hospício da Praia Vermelha”, 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 diagonais. Tomar por tema um hospício, já traz por 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 do jardim contrastam com o grande bloco claro do prédio, marcado por linhas de colorido contido. A vegetação de árvores solitárias tem suas formas angulares, esquematizadas, contribuindo ao clima melancólico. Inimá confere a esta paisagem desolada um admirável peso dramático, que constringe o olhar.

É possível observar, também, uma atitude expressionista por parte do artista, como apontado pela historiadora da arte Ângela Ancora: “As árvores são torturadas, as plantas esquematizadas em pinceladas impetuosas, a grama apresentando áreas de transição da luz para a sombra sem que isso concorra com a iluminação da obra” (ANCORA, 2005, p. 198).

É a partir desse ano que as correspondências são datadas e tem como interlocutores Jorge Mori,

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

pintor, desenhista e gravador brasileiro; e Flávio Shiró Tanaka, pintor de origem japonesa, que se radicou no Brasil a partir da vinda dos familiares na década de 1930. Ambos os artistas, ainda na década de 1940, fizeram parte da trajetória de Inimá e de sua rede de sociabilidade no Rio de Janeiro, na região do bairro Santa Tereza.

Na primeira correspondência, datada de 01/07/1952, Jorge Mori parabeniza Inimá pela conquista do prêmio *Viagem ao Estrangeiro* e afirma esperar encontrá-lo em Paris: Escrevo-lhe esta, após um mês de permanência aqui em Veneza. Recebi ontem a primeira carta de meu pai e soube que a você coube o prêmio de viagem ao exterior. Está realmente de parabéns e aqui estão os mais sinceros votos e forte abraço. Espero que nos encontremos aqui em Europa, possivelmente em Paris, o mais rápido possível. (MORI, J. [CARTA] 01/07/1952, Veneza).

Mori, então, ao descrever a sua estada em Veneza, repassa suas impressões a Inimá a respeito do continente europeu:

Eu aqui em Veneza assisti à Bienal, que se inaugurou dia 14 de Junho passado. Agradou-se sobremaneira a secção Belga com o grande Permeke, a secção Italiana e a Francesa onde pude apreciar bastante os Dufys expostos; aliás você já deve saber, foi Dufy o laureado com o prêmio grande ao estrangeiro. A você deve interessar o custo de vida daqui; poderei dizer-lhe somente da Itália, em particular, da Veneza. O câmbio comum (negro) é de 1,00 = 18 liras; as refeições, gasto no máximo 400 liras, e comendo muito bem! E que vinho!!! Consegui um quarto, perto da Academia, muito bem mobiliado, por 9.000 liras por mês. As passagens de trens são relativamente baratas (3ª classe) e viaja-se muito bem: basta dizer que em 3ª classe as poltronas são estofadas ricamente. Aliás, a viagem que fiz no “Augustus” na 3ª classe foi maravilhosa, com “boias” ótimas, piscina, ar condicionado e todo conforto possível. Creio que você já deve estar mais ou menos a par dos custos. Há pois muita vantagem para um brasileiro, portador de “Cruzeiros”. Eu espero viajar a Florença, Roma, Nápoles, Milão e Verona em meados desse mês e em Agosto, se possível, andar a Paris. Veneza é muito interessante como passado artístico e histórico, como cidade única no mundo em sua formação, canais, calles (ruas) estreitíssimos, palácios sobre água etc. Como momento atual temos praticamente a Bienal; porém, artisticamente, movimentos de jovens artísticas etc... ela é muito pobre, de modo que, aqui não desejo permanecer para estudos e trabalhos. Espero encontrar bons grupos trabalhando em Paris; é porém possível que Florença ou Roma, encontre artistas melhores e... modelos, que aqui é difícil. Somente nesses dias comecei a trabalhar a sério. Preparei algumas telas e estou conhecendo alguns materiais novos. (MORI, J. [CARTA] 01/07/1952, Veneza).

Na carta em que parabeniza Inimá pelo prêmio e descreve sua estada em Veneza, Mori destaca dois artistas: Constant Permeke, pintor belga, considerado a principal figura do expressionismo flamengo; e Raoul Dufy, artista que transitou entre a pintura, desenho, gravação, ilustração, cerâmica, decoração e que teve sua produção ligada à estética impressionista e, posteriormente, ao aproximar-se de Henri Matisse, à estética fauvista.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Inimá, nesse momento, já incorporava elementos do expressionismo em sua produção (como caracterizado na obra *Hospício da Praia Vermelha*) e do fauvismo (que ficou evidente após o seu retorno do exterior).

De volta a Paris, como havia informado, Jorge Mori retoma a escrita a Inimá e, dessa vez, fala sobre a sua rotina em solo francês

Ontem, de volta do Museu Guimet (de arte oriental) passei ao consulado e encontrei uma carta. Ultimamente tenho trabalhado pouco, pois matriculei-me na Sorbonne (só para conseguir carta de estudante) e como no Brasil (ou pior) perdi muito tempo, além de ter que aturar funcionárias públicas das mais cretinas (...) Quanto ao calendário, creio que o que se usa no Brasil é o mesmo daqui e estamos em Outubro; falta portanto mais de meio ano para Abril de 1953 e para mim não é tão “perto”. Deixando de brincadeiras, as coisas aqui, não são tão caras como parecia (eu tinha comparado com Itália) e em câmbio oficial são as vezes mais barato que em Brasil. Mesmo sapato e outros materiais de couro, não são tão caros, e o serviço e acabamento é melhor que os daí. Agradeço portanto as intenções. Quanto ao material de pintura, os preços são mesmos que daí; única coisa que aí é mais barato, são as trinchas brasileiras, muito boas, e alguns pincéis, para aquarela e óleo (os pincéis aqui são caríssimos) (...) De saúde vou otimamente bem, apesar de o “friozinho” ter começado. Estamos em Outono, as árvores se despindo e as ruas encobertas de folhas amareladas é um espetáculo maravilhoso (MORI, J. [CARTA] 21/10/1952, Paris).

É interessante perceber que, em ambas as cartas, as preocupações ordinárias do dia a dia, como o preço de certos objetos, o custo de vida e a conversão do câmbio em continente europeu, sobrepõem-se à narrativa de suas experiências e descobertas estéticas.

Vale ressaltar que, no ano de 1952, Jorge Mori possuía 20 anos de idade e havia viajado a Paris para estudar técnicas de pintura, mosaico e afresco. Inicialmente, frequentou academias francesas, como mencionado na correspondência e, depois, realizou a matrícula na Sorbonne para obtenção da carta de estudante, documento equivalente a um visto provisório de permanência. Porém, destacou-se pelos estudos autodidatas ao copiar obras clássicas no Museu do Louvre.

Por sua vez, Flávio Shiró descreve a sua situação em Paris no momento de sua chegada:

Caro Inimá, creio que estas horas tu deves estar preparando as malas para partir não é? Queria te escrever logo que cheguei a Paris, isto é no dia 05 de agosto, mas foi incrível falta de sorte, neste dia começa a greve no correio que já dura muitas semanas. Veio depois à greve no metro, telefone, ferrovia, e portos, até alguns museus! Até parece que esperava-me a chegada para começar a greve (...) Estou num hotel em Montparnasse (Hotel Libéria) Rue de la Grande Chaumière N ° 9. Quase diferente está a academia de Grande Chaumière que você já deve ter ouvido falar. A família Takaoka moram à alguns quarteirões uns 8 minutos daqui. (...) Com a greve tive que comprar uma bicicleta (Cr\$ 400,00) usado assim, eu e o Jorge vamos à Museus e damos giro em Paris com esta modalidade de condução. Aliás todo mundo anda de bicicleta vi no outro dia na estatística que só na França há 12.550,00 de ciclistas. De

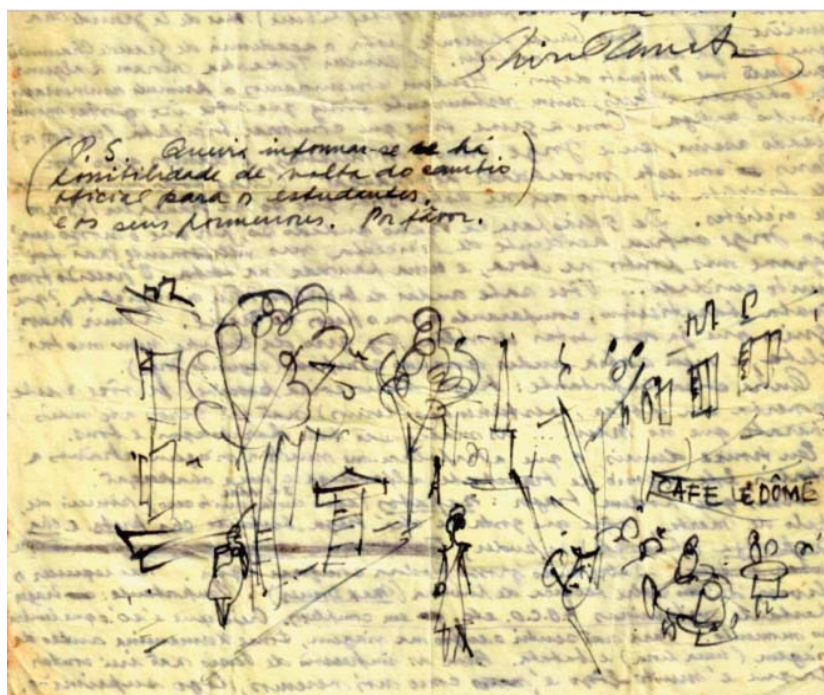
Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

5 dias para cá tenho andando só, porque o nosso amigo Jorge sofreu acidente de bicicleta, mas felizmente não foi grave mas pontos da boca, e uma pancada na testa. É preciso ter muito cuidado... Você sabe andar de bicicleta? Ou motocicleta? Aqui custa baratíssimo, comparando os preços do Brasil. Almir Mavignier que já deve estar de volta fez giro da Europa numa motocicleta, e nem sabia andar quando comprou (segundo Jorge) (Carta 3 - SHIRÓ, F. [CARTA] 24/10/1953, Paris).

Diferentemente da carta de Jorge Mori, a correspondência de Shiró possui mais espaço para descrição do cotidiano da cidade e das suas experiências em Paris. Mas, não quer dizer que também não apareçam preocupações quanto aos custos e orientações sobre a viagem que Inimá em breve irá fazer:

Outra coisa importante: traga mais coisa possível se você receber a verba em dólar, vestimentas não são caros até mais barato que no Brasil... as malas são bem baratas aqui e boas (...) Coisas que podem trazer: sapatos (aqui custa muito caro) pincéis pelo de marta, você que gosta de chá traga bastante chá preto se puder. Não esqueça de trazer os livros sobre técnica de pintura (Max Durer). Importante: trazer bastante vitaminas A.B.C.D. etc em complexos. Creio que é só o que lembro no momento. Para não sentir o enjoo na viagem, tome xamamina antes da viagem (uma boa) é batata. (Carta 3 - SHIRÓ, F. [CARTA] 24/10/1953, Paris).

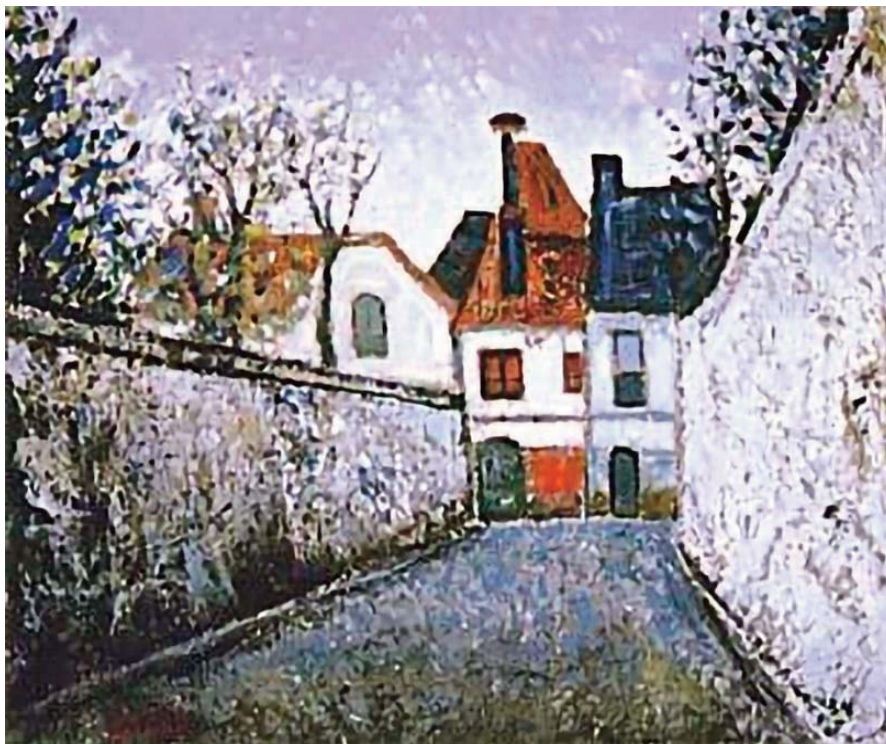
Flávio Shiró finaliza a carta dizendo que aguarda Inimá e, no mesmo papel de carta que usou como suporte para escrita da correspondência, envia-lhe um desenho das ruas de Paris. Na imagem, percebe-se uma figura solitária no centro da obra, enquanto a cidade à sua volta aparenta movimentação e efervescência.



Fonte: Carta 3 - SHIRÓ, F. [CARTA] 24/10/1953, Paris.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Paisagens semelhantes, de caráter urbano, podem ser observadas em obras que Inimá iria produzir em solo europeu, como é o caso de *Paisagem Europa – Paris*. Na pintura, pode-se observar o predomínio de cores frias e uma Paris vazia, desabitada, longínqua e inatingível. O tratamento cromático, por sua vez, em diálogo com a estética expressionista, confere um fundo psicológico de melancolia à obra. Não se trata de uma representação fiel do que se vê na realidade, mas, sim, de representar as reverberações que essa paisagem causa ao autor e ao expectador pelo uso sensível da cor.



Paisagem Europa: Paris - OST - 65 x 81 cm - 1954

Assinatura/Data: CIE/CID - Temática Paisagem Europeia - Código PE0003

Fonte: <http://www.museuinimadepaula.org.br/consultaObras/alta/0234.jpg>

Sobre o uso da cor em suas obras, Inimá afirma:

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 (PAULA, 2000, p. 7).

Inimá de Paula embarcaria para França, em julho de 1954, permanecendo durante dois anos em território estrangeiro. O próprio Flávio Shiró aguardava-o em uma plataforma da Gare de Lion e, logo após o encontro, os dois tomaram o metrô em direção ao centro da cidade (SAMPAIO, 1999, p. 107).

Experiências no Exterior

O ser artista, dentro da literatura especializada, ao longo da tradição foi identificado, em sua grande maioria, como instrumento de manifestação divina, gênio criador ou louco iluminado. Como afirma Mello (2008, p. 23):

Por muito tempo a criatividade foi entendida como loucura, dom divino, ou exclusividade de artistas de gênios. A imagem do artista foi sendo moldada nos movimentos de transformações culturais e nas modificações dos valores simbólicos da sociedade.

É a partir do final da idade média que a arte passa a fazer parte do universo humano de maneira sistematizada e a criação artística torna-se objeto de estudo e reflexão. O renascimento italiano, por sua vez, compreende um dos períodos de maior produção artística da humanidade, auxiliando na consolidação do conceito de gênio criador. É nesse momento que muitos pensadores passaram a associar criatividade à genialidade. Dessa forma, a obra de arte tornaria sensível uma realidade para qual não estaríamos sensibilizados até então (MELLO, 2008, pp. 9-11).

Por sua vez, após o século XVIII, a partir do pensamento ilustrado e do movimento romântico, a obra passa a ligar-se à vida pessoal do artista. As emoções do artista e a sua criação são associadas a ideias de depressão e melancolia, sendo percebidas como possíveis gatilhos e facilitadores do processo criativo. Posteriormente, a ideia de loucura e transgressão passa a vigorar como características ligadas ao fazer artístico (MELLO, 2008, pp. 11-15).

No entanto, o que podemos observar, pelos trechos presentes nas correspondências de Jorge Mori e Flávio Shiró para Inimá, é a mobilização de outro conceito de artista: aquele que desenvolveu a linguagem da arte a partir de sua capacidade criativa e experiência com a vida moderna. São jovens que, no afã de suas descobertas e dificuldades, entram em contato com uma realidade de onde tinham apenas impressões externas.

É o “artista” que vive e experimenta o cotidiano com o objetivo de representá-lo de maneira subjetiva por meio da arte, como pode ser reforçado por essa fala de Inimá:

É preciso treinar a sensibilidade e o treino da sensibilidade, é conviver com a natureza. Saber, perceber e transformar isso em pintura. Nós estamos muito sujeito às regras como princípio, mas depois nós temos que despir disso e dá lugar à criatividade que é muito importante (INIMÁ, 1991, 3:47” – 4:26”)

Essa característica de experienciar o cotidiano pode ser contrastada com a própria estada de Inimá pela Europa, onde o artista pintou pouco e observou muito:

Quando eu vejo que viajei pra Europa, eu pintei pouco e vi muito museu, então eu vim para o Brasil e eu fiquei pensando: bom, e aqui no Brasil o que é que eu vou fazer? Eu não vou fazer escola italiana, eu tenho que fazer pintura. Eu não sei se vou fazer pintura brasileira, a gente faz pintura. E eu comecei pintando sozinho o que eu achava que eu tinha que encontrar dentro de mim um meio de eu me exprimir pictoricamente (INIMÁ, 1991, 8:47” – 9:22”).

Durante sua estada na Europa, Inimá se dedicou muito mais aos estudos e às visitas a museus do que propriamente à prática da pintura. Foram poucas obras realizadas na Europa, uma vez que preferiu visitar os principais museus e ver as pinturas de perto, interessado em internalizar aquela experiência de aprendizado e espanto frente à arte moderna. Em Paris, frequentou a Academia de La Grande Chaumiere 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 (MARTINS, 2011, pp. 44-45).

Retornando às correspondências de Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka, é interessante perceber a descrição dos principais percalços enfrentados por esses jovens artistas e as impressões transmitidas sobre o estrangeiro a Inimá antes de sua viagem. Vale ressaltar que todos estavam ali buscando descobrir um novo mundo, ao mesmo tempo que se descobriam como sujeitos, não apenas como artistas.

O tom coloquial presente nas correspondências e a frequência desses recebimentos constituem indícios da forte relação entre Inimá de Paula, Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka – relação que se estendeu até os anos de 1990. Essa associação entre os sujeitos, pode ser entendida a partir do conceito de sociabilidade de Simmel (1983). De acordo com o autor,

Interesses e necessidades específicas certamente fazem com que os homens se unam em associações econômicas, em irmandades de sangue, em sociedades religiosas, em quadrilhas de bancos. Além de seus conteúdos específicos, todas essas sociações também se caracterizam, precisamente, por um sentimento, entre seus membros, de estarem sociados, e pela satisfação derivada disso. Os sociados sentem que a formação de uma sociedade como tal é um valor; são impelidos para essa forma de existência. De fato, às vezes é apenas esse impulso o que sugere os conteúdos concretos de uma sociação particular (SIMMEL, 1983 pp. 168 – 169).

Especificamente durante a estada no estrangeiro, Flávio Shiró e Jorge Mori transformaram-se nas principais companhias de Inimá. Segundo Sampaio, “Flávio Shiró de vez em quando aparecia em seu ateliê para pintar ou desenhar; Jorge Mori, algumas vezes, prolongava-se por lá a semana inteira” (SAMPAIO, 1999, pp. 110-111).

Além desses encontros diários, ambos fizeram companhia a Inimá durante as viagens aos países vizinhos, quando visitaram a Bélgica, Holanda, Suíça e a Noruega. Tiveram contato com Rembrandt, Matisse, Rubens, Munch, Van Gogh, dentre outros (SAMPAIO, 1999, pp. 111-112).

Sobre a experiência europeia de Inimá, Flávio Shiró, em correspondência datada de 21/05/1957, afirma:

Pois bem, enquanto a gente ia enchendo a pança, conversávamos sobre diversos assuntos, inclusive de você. Soube então que você está em grande atividade e que fizeste um bonito afresco num banco, além do prêmio ferroviário, para o qual eu lhe mandei uma carta de felicitação. O [nome não identificado devido à grafia] disse-nos que você melhorou bastante, e que a viagem por aqui foi de muito proveito. Se você tivesse ficado mais 2 anos, que na certa teria feito uma exposição individual aqui. Mas o essencial é que você trabalhe. O lugar não é tão importante assim (Carta 5 - SHIRÓ, F. [CARTA] 21/05/1957, Bolonha).

Em seu retorno ao Brasil, Inimá se depararia com o contexto de crise da arte figurativa no

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

país. No mesmo ano de 1956, sua produção abstrata, de forte influência do informalismo e do tachismo, dá-se início. O embate entre o figurativo e o abstracionismo estava ligado à discussão sobre a questão da formação de uma identidade artística nacional a partir de como as influências e atualizações externas operariam em sua constituição. Por sua vez, os adeptos do figurativo defendiam uma arte dirigida ao povo, que retratasse a realidade local e se comunicasse com todos; enquanto os abstratos desejavam nivelar a arte nacional à linguagem internacional, inserindo-a no contexto do modernismo (MARTINS, 2011, pp. 46-48).

Considerações Finais

À guisa de conclusão, este artigo visou dar luz a algumas correspondências presentes no arquivo da Fundação Inimá de Paula que, até então, não tinham sido objeto de estudos relacionados ao artista e que, a partir dessa abordagem inicial, mostraram-se de grande valia para a continuidade da pesquisa sobre a produção de Inimá de Paula.

As correspondências examinadas sob a ótica da pesquisa histórica, apresentaram-se como um meio privilegiado de acesso a atitudes e representações dos sujeitos nelas envolvidos: Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka. Se por um lado, as cartas exteriorizam a vida privada desses jovens artistas, revelando intimidade; por outro, potencializam “a imagem controlada de si”. Nelas, um jogo sutil se estabelece entre o público e o privado, o íntimo e o ostensivo. Longe de serem espontâneas, as cartas ocultam e revelam seus autores conforme regras de boas maneiras e apresentação de si, numa imagem pessoal codificada (MALATIAN, 2017, pp. 196-197).

A partir dessas correspondências, foi possível acessar uma outra dimensão, até então inexistente nos estudos envolvendo o artista Inimá de Paula: as impressões do exterior, que viriam contribuir para a construção de sua sensibilidade, criadas por Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka, no período de estudo e estada na Europa (MALATIAN, 2017, pp. 196-197).

Como foi trabalhado apenas uma fração (nove correspondências de um total de 271) dos documentos presentes no acervo, como proposta de continuidade à pesquisa, apresenta-se a possibilidade de investigar as redes de sociabilidade, das quais Inimá fez parte, como forma de lançar luz sobre o silêncio em torno de sua obra em relação aos modernismos na arte brasileira.

Referências Bibliográficas e Audiovisual:

DUARTE, Aurora. *Inimá de Paula*. 1991. Disponível em: <https://youtu.be/SrP-CfRAQSQ>

Cartas

MORI, Jorge. [PASTA 4] 34. 01/07/1952.

_____. [PASTA 4] 35. 01/07/1952.

_____. [PASTA 4] 24. 01/09/1952.

_____. [PASTA 4] 15. 21/10/1952.

_____. [PASTA 3] 16. 20/07/1953.

_____. [PASTA 3] 15. 18/06/1954.

_____. [PASTA 3] 18. 10/03/1957.

_____. [PASTA 3] 19. 10/03/1957.

TANAKA, Flávio Shiró. [PASTA 3] 13. 24/10/1953.

_____. [PASTA 2] Nº 2. 23/02/1956.

_____. [PASTA 2] Nº 3. 23/02/1956.

_____. [PASTA 2] Nº 1. 12/12/1956.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

- _____. [PASTA 2] Nº 5. 21/05/1957.
_____. [PASTA 2] Nº 6. 21/05/1957.
_____. [PASTA 2] Nº 7. 21/05/1957.
_____. [PASTA 2] Nº 8. 21/05/1957.

Jornais e Periódicos

PAULA, Virgínia de. Inimá. Estado de Minas. Belo Horizonte, 12 ago. 2000 Caderno Pensar, p. 7.

Bibliográficas

- ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. V. 11 n. 21 (1998): Arquivos Pessoais. Estudos Históricos, p.9-34.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução: Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 – (Oficina das Artes; v. 6).
- CABRAL, Cleber Araújo. *Arquivos literários: postscriptum de uma vida*. In.: Aos leitores, as cartas, p. 47-54.
- COSTA, Célia Leite. *Intimidade versus interesse público: a problemática dos arquivos*. Estudos Históricos, p.189-199;
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Editora Brasiliense S.A. 1981.
- FOUCAULT, Michel. *Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. Martins Fontes. São Paulo – 2000.
- GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo*. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 07-24.
- _____. *Nas malhas do feitiço: o historiador e os arquivos privados*. Estudos Históricos, p. 121-127.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HEYMANN, Luciana Quillet. *Os arquivos em questão: novas abordagens, antigas tradições*. In: O lugar do arquivo, p. 23-85.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. Trad.: Mário Vilela – 4º Ed. – São Paulo: Contexto, 2013.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários, entre o público e o privado*. In.: Arquivos literários: teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 29-85.
- MARTINS, Júlio César. *Outro modernismo em Minas Gerais: A trajetória marginal de Inimá de Paula*. 2011. 142 f.: il. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- MORAIS, Frederico. *Inimá, o Fauve Brasileiro*, 1987.
- PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tania Regina (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. 1. Ed., 5º reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2017.
- REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Vanhargen a FHC*. 8º ed. – Rio de Janeiro: Editora: FGV, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. – São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. 168 p.; 14 x 21 cm.
- SAMPAIO, Renato. *Inimá, uma biografia*, 1999.
- SIMMEL, Georg. *Sociologia*. Organizador [da coletânea] Evaristo de Moraes Filho: [tradução de Carlos Alberto Pavanelli ... et al] – São Paulo: Ática, 1983.
- VASCONCELLOS, Eliane. *Preservação da Memória Literária*. In: Arquivos, patrimônio e memória, p.41-48.
- VEYNE, Paul. *O Inventário das Diferenças: História e Sociologia*. São Paulo: Ed. Brasiliense s.a. 1976.