



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

VANEZA RITA SILVA MELO

**UMA PONTE PARA O SAGRADO: ANÁLISE DA IMAGEM
NÃO-FIGURATIVA NA OBRA DE RUBEM VALENTIM
ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1980**

Salvador
2024

VANEZA RITA SILVA MELO

**UMA PONTE PARA O SAGRADO: ANÁLISE DA IMAGEM
NÃO-FIGURATIVA NA OBRA DE RUBEM VALENTIM
ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1980**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA com a finalidade de obter o título de mestra em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Dilson Rodrigues Midlej

Salvador
2024

VANEZA RITA SILVA MELO

UMA PONTE PARA O SAGRADO: ANÁLISE DA IMAGEM NÃO-FIGURATIVA NA OBRA DE RUBEM VALENTIM ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia com a finalidade de obter o título de Mestra em Artes Visuais.

Salvador, 18 de dezembro de 2024.

Banca Examinadora:

Dilson Rodrigues Midlej - Orientador

Documento assinado digitalmente
 **DILSON RODRIGUES MICLEJ**
Data: 03/01/2025 06:42:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia, Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Documento assinado digitalmente
 **ROSA GABRIELLA DE CASTRO GONCALVES**
Data: 10/01/2025 10:23:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Ayrson Heráclito Novato Ferreira

Documento assinado digitalmente
 **AYRSON HERACLITO NOVATO FERREIRA**
Data: 06/01/2025 17:32:15-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

M528 Melo, Vaneza Rita Silva.

Uma ponte para o sagrado: análise da imagem não-figurativa na obra de Rubem Valentim entre as décadas de 1960 e 1980. / Vaneza Rita Silva Melo.

-- Salvador, 2024.

288 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Dilson Rodrigues Midlej.

Dissertação (Mestrado – Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2024.

1. Arte Contemporânea. 2. Rubem Valentim. 3. Arte afro-brasileira.
4. Decolonial. I. Midlej, Dilson Rodrigues. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7.036 (81)

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0

Dedico este trabalho a todas as mulheres, em especial, a Ludmila Britto. Obrigada, LudLud por acreditar em mim.

AGRADECIMENTOS

Asè! Gratidão ao Universo mágico, invisível, presente e ausente o que comprova as limitações humanas. Gratidão ao Universo por interagir com o passado e entendendo que ele cabe no presente, tornando-se uma rede de relações imensa com tantas pessoas que contribuíram para este trabalho.

Muita gente faz parte desta escrita que ofereço como um ponto de reflexão para outros devires. Ao meu orientador, Dilson Midlej, gratidão enorme pela generosidade, paciência e sabedoria. A Professora Doutora Rosa Gabriella e ao Professor Doutor Ayrson Heráclito Novato Ferreira que contribuíram de forma definitiva para este trabalho.

Aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, que, ao longo deste breve percurso, ofereceram reflexões incríveis sobre as artes visuais no Brasil e na nossa Bahia.

A Fernando Oliva, Adriana Vilela, Bruno Esteves e Pamela Mazzucatto que me permitiram acesso a um acervo gigantesco sobre Rubem Valentim no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

A Jorginho Ramos (*in memorian*) e seu Fernando do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), fonte de diversas informações valiosas para nossas pesquisas.

A Fapesb pelo aporte financeiro que propiciou avançar consideravelmente na pesquisa realizada. A Proap UFBA que deu aporte para ajudar nas viagens aos estados brasileiros Ceará e São Paulo para o desenvolvimento de atividades acadêmicas de pesquisa. Nós artistas fazemos pesquisa e precisamos de vocês.

A todxs xs servidores, em especial a Leandro Giroux Gomes: muito obrigada pela atenção às problemáticas levantadas após tanta burocracia.

Aos meus colegas, amigos desse interstício, valeu cada discussão, cada troca de informação, cada palavra e o apoio. Sem vocês, com certeza, não seria possível ampliar tantos outros caminhos existentes nas artes. Valeu, Vika Guerreiro, Laurinha Souza e Ticiania Lamego.

A Sylvia Porto Alegre, pela generosidade imensa e por acreditar que a Educação muda o Brasil. Valeu, minha querida!

A Vander Prata que tanto contou sobre esta Bahia.

À minha família: minha mãe amada, Iris (*in memorian*), ao meu pai amado, Antonio (*in memorian*), sem vocês, eu não existiria.

À minha outra família por escolha e capitaneada por Dona Dely e Eneida, gratidão.

Ao meu amor, Zimaldo Bactéria: a arte somos nós, sempre juntos e misturados.

A Rubem Valentim: gratidão por me permitir saber de você.

“É o que mais me emociono nesta vida:
falar de Exú. Exú é meu riso, minha lágrima,
minha insônia. É tudo que eu trabalhei,
é tudo que adquiri, as amizades
que eu tenho. Tudo”.
Mãe Beata de Iemanjá (2011)

“Eu vou tirar você de letra
Nem que tenha que inventar
Outra gramática
Eu vou tirar você de mim
Assim que descobrir
Com quantos não se faz um sim”.
Itamar Assumpção e Alice Ruiz (2008)

MELO, Vaneza Rita Silva. **Uma ponte para o sagrado**: análise da imagem não-figurativa na obra de Rubem Valentim entre as décadas de 1960-1980. Orientador: Dilson Rodrigues Midlej. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Este trabalho foi desenvolvido na linha de pesquisa História e Teoria da arte e tem como proposta visitar o universo signográfico do artista visual Rubem Valentim (1922-1991) e contribuir para os estudos teóricos da arte brasileira. O objetivo geral foi a análise da imagem não-figurativa presente nas obras de Valentim realizadas entre as décadas de 1960 e 1980 através da crítica genética e pensadores que se debruçam sobre a questão da arte afro-brasileira. Como objetivos específicos, foi desenvolvida uma análise das fontes primárias como diários, rascunhos e esboços, criando uma leitura sobre os signos propostos pelo artista em suas obras através do método comparativo principalmente com a simbologia das religiões de matrizes africanas. A análise da fortuna crítica de Valentim também direcionou a pesquisa para dimensionar as características abordadas pertinentes ao universo do artista. Houve também o mapeamento dos elementos que apontam a presença do conceito de decolonialidade na obra de Rubem Valentim, acreditando que o resultado desta pesquisa seja uma contribuição para o desenvolvimento da arte afro-brasileira. A investigação perpassa três eixos para fundamentar as descobertas e possíveis novos caminhos para compreender a arte brasileira: a apropriação do popular e a transformação em um discurso erudito por parte do artista; uma crítica genética que se aprofunde e revele outros aspectos sobre o conjunto da obra, principalmente entre as décadas de 1960 e 1980 quando o artista se afasta, geograficamente, da Bahia. Por último, propomos uma reflexão através de um referencial teórico que abrange autores que escreveram sobre Rubem Valentim, tais como: Fonteles e Barja que tratam da biografia do artista; Roberto Conduru, o qual demonstra que a arte afro-brasileira não trata de estilo ou movimento, e sim de problematizações estéticas e artísticas, essencial para o entendimento da união que Rubem Valentim faz em suas obras entre o popular e o erudito ao trazer elementos das religiões de matriz africana para o campo das artes plásticas; Aníbal Quijano, cuja obra nos dá entendimento do conceito decolonial; Kabengele Munanga que dialoga com a questão da africanidade no Brasil, abrangendo as artes visuais. E por último, a análise documental que aplica a crítica genética proposta por Cecília Salles, recurso metodológico o qual permite voltar ao passado para entender o presente através diários, imagens e cartas. É utilizado para esta pesquisa os métodos analítico e analítico comparativo e como procedimentos metodológicos a investigação documental do acervo particular do artista constituído por cartas, diários e textos escritos pelo artista, recorte de jornais e fotografias, além de documentos oriundos de pesquisa em arquivo público cujo material é inédito. A pesquisa conclui que o conjunto das obras afro-brasileiras de Rubem Valentim e seu pensamento teórico constituem-se como ato político contra o racismo cultural.

Palavras-chave: Rubem Valentim. Arte Afro-brasileira. Arte Contemporânea. Decolonial.

MELO, Vaneza Rita Silva. **A bridge to the sacred**: analysis of the non-figurative image in the work of Rubem Valentim between the 1960s and 1980s. Assistant Professor: Dilson Rodrigues Midlej. 2024. Dissertation (Master's in Visual Arts) - Postgraduate Program in Visual Arts at the School of Fine Arts, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

This work was developed in the line of research History and Theory of Art and aims to revisit the signographic universe of the visual artist Rubem Valentim (1922-1991) and contribute to theoretical studies of Brazilian art. The general objective was to analyze the non-figurative image present in Valentim's works produced between the 1960s and 1980s through genetic criticism and thinkers who focus on the issue of Afro-Brazilian art. As specific objectives, an analysis of primary sources such as diaries, drafts and sketches was developed, creating a reading of the signs proposed by the artist in his works through the comparative method mainly with the symbology of religions of African origin. The analysis of Valentim's critical fortune also directed the research to dimension the characteristics addressed pertinent to the artist's universe. There was also the mapping of the elements that point to the presence of the concept of decoloniality in Rubem Valentim's work, believing that the result of this research will be a contribution to the development of Afro-Brazilian art. The research covers three axes to support the discoveries and possible new paths to understanding Brazilian art: the appropriation of the popular and its transformation into an erudite discourse by the artist; a genetic critique that delves deeper and reveals other aspects of the body of work, especially between the 1960s and 1980s, when the artist moved away from Bahia. Finally, we propose a reflection through a theoretical framework that includes authors who wrote about Rubem Valentim, such as: Fonteles and Barja, who deal with the artist's biography; Roberto Conduru, who demonstrates that Afro-Brazilian art is not about style or movement, but rather about aesthetic and artistic problematizations, essential for understanding the union that Rubem Valentim creates in his works between the popular and the erudite by bringing elements of African-based religions to the field of visual arts; Aníbal Quijano, whose work gives us an understanding of the decolonial concept; Kabengele Munanga, which discusses the issue of Africanness in Brazil, encompassing the visual arts. And finally, the documentary analysis that applies the genetic criticism proposed by Cecília Salles, a methodological resource that allows us to go back to the past to understand the present through diaries, images and letters. The analytical and comparative analytical methods are used for this research, and the methodological procedures are the documentary investigation of the artist's private collection, consisting of letters, diaries and texts written by the artist, newspaper clippings and photographs, as well as documents originating from research in a public archive whose material is unpublished. The research concludes that the set of Afro-Brazilian works by Rubem Valentim and his theoretical thinking constitute a political act against cultural racism.

Keywords: Rubem Valentim. Afro-Brazilian Art. Contemporary Art. Decolonial.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Ladeira do Convento de Santa Tereza	16
Figura 02	Romaria do Candomblé de Sabina	29
Figura 03	Mãe Sabina e oferenda a Yemanjá	29
Figura 04	Rubem Valentim e outros	32
Figura 05	Obra “Casal Popular” de R. Valentim	34
Figura 06	Detalhe da obra “Casal Popular”	36
Figura 07	Obra “Campo Grande” de R. Valentim	38
Figura 08	Catálogo da Exposição	41
Figura 09	Fotografia da pintura “Flores”	42
Figura 10	Obra “Composição com garrafas	44
Figura 11	Matéria do Jornal A Tarde	46
Figura 12	Detalhe da Carta de M. Cravo Júnior	47
Figura 13	Detalhe da carta de J. Augusto	47
Figura 14	Detalhe da carta de R. Valentim	47
Figura 15	Obra <i>Sem título</i> , 1953, de R. Valentim	51
Figura 16	Detalhe da obra de R. Valentim	52
Figura 17	Obra <i>Sem título</i> , de R. Valentim	53
Figura 18	Coluna Estantes e Galerias	56
Figura 19	Detalhe da Coluna Estantes e Galerias	56
Figura 20	Rubem Valentim assina a coluna	57
Figura 21	Texto Curatorial de Rubem Valentim	58
Figura 22	Detalhe da Coluna Estantes e Galerias	60
Figura 23	Texto crítico de Rubem Valentim	61
Figura 24	Catálogo do VI Salão Bahiano	64
Figura 25	Trecho da carta de R. Valentim	70
Figura 26	Diário Rubem Valentim	76
Figura 27	Livro “Riscadores de Milagres”	78
Figura 28	Primeira Exposição de R. Valentim	79
Figura 29	Trecho do Diário de Rubem Valentim	81
Figura 30	Exemplar do caderno 1940/1950	82
Figura 31	Caderno de Rubem Valentim	82
Figura 32	George Braque, <i>Musical Instruments</i>	83
Figura 33	Desenho de Rubem Valentim	84
Figura 34	Marc Chagall. <i>A noiva e o noivo</i>	85
Figura 35	Marc Chagall <i>Autorretrato</i>	85
Figura 36	Desenho de Rubem Valentim	86
Figura 37	Desenho de Rubem Valentim	89
Figura 38	Desenho de Rubem Valentim	89
Figura 39	Esboços dos primeiros elementos	92
Figura 40	Elementos geométricos	92
Figura 41	Exemplo de Xirê	93
Figura 42	Desenho de Rubem Valentim	97
Figura 43	Desenho de Rubem Valentim	99
Figura 44	Fotografia da fachada de escrita árabe	100
Figura 45	Obra <i>Composição 3</i> , de Rubem Valentim	101
Figura 46	Detalhe da obra <i>Composição 3</i>	102
Figura 47	Obra <i>Pintura I</i> , de Rubem Valentim	103

Figura 48	Obra <i>Sem título</i> , de Rubem Valentim	104
Figura 49	Obra <i>Sem título</i> , de Rubem Valentim	105
Figura 50	Sistema divinatório Ifá	108
Figura 51	Detalhes das marcas do Ifá	109
Figura 52	Estudos das ferramentas dos orixás	113
Figura 53	Estudos das ferramentas dos orixás	114
Figura 54	Estudos das ferramentas dos orixás	114
Figura 55	Estudos sobre os signos criados	116
Figura 56	Estudos sobre a pintura <i>Composição 3</i>	117
Figura 57	Obra <i>Composição 1</i> , de Rubem Valentim	118
Figura 58	Poema para Patrice Lumumba	120
Figura 59	Esboços	121
Figura 60	Obra <i>Sem Título</i> , de Rubem Valentim	123
Figura 61	Cadernos de desenho	123
Figura 62	Desenhos da década de 1960	126
Figura 63	Detalhe da Figura 61	127
Figura 64	Postal de Rubem Valentim	129
Figura 65	Esboço colorido com lápis	131
Figura 66	Desenho, década 1960	132
Figura 67	Esboço, década 1960	133
Figura 68	Obra <i>Sem título</i> , de Rubem Valentim	134
Figura 69	Caderno de desenhos, Roma	135
Figura 70	Detalhe do caderno para as palavras	136
Figura 71	Caderno de desenhos e projetos	137
Figura 72	Rubem Valentim na I Bienal da Bahia	140
Figura 73	Caderno de desenhos, Roma	141
Figura 74	Obra <i>Pintura 3</i> , de Rubem Valentim	142
Figura 75	Obra <i>Objeto Emblemático</i> , de R. Valentim	143
Figura 76	Obra pública de Rubem Valentim, Brasília	145
Figura 77	Impressão do Manifesto	148
Figura 78	Caderno de desenho	149
Figura 79	Detalhe da Figura 78	150
Figura 80	Detalhe da Figura 78	150
Figura 81	Detalhe da Figura 78	151
Figura 82	Instalação Templo de Oxalá	152
Figura 83	Parte da obra Templo de Oxalá	155
Figura 84	Templo de Oxalá, Brasília	156
Figura 85	Obra <i>Objeto Emblemático</i>	157
Figura 86	Rubem Valentim e seu signo	158
Figura 87	Marco Sincrético	159
Figura 88	Alfabeto Kitônico	161
Figura 89	<i>Composição Bahia 1</i>	162
Figura 90	Caderno de signos e alfabeto grego	163
Figura 91	Formas criadas por Valentim	164
Figura 92	Representações do I Ching	166
Figura 93	Obra de Rubem Valentim	167
Figura 94	Caderno de Estudo 1986	168
Figura 95	União dos símbolos	170
Figura 96	Obra <i>Tupã x Manon</i> , de Rubem Valentim	172
Figura 97	Dicionário de August Herbin	192

Figura 98	Elda Cerrato, 35ª Bienal	195
Figura 99	Santu Mofokeng, 35ª Bienal	195
Figura 100	Guadalupe Maravilla, 35ª Bienal	196
Figura 101	Sammy Baloji, 35ª Bienal	198
Figura 102	Exposição Encruzilhadas	201
Figura 103	Exposição Encruzilhadas	202
Figura 104	Exposição Encruzilhadas	202
Figura 105	Exposição Utopias e Distopias	204
Figura 106	Exposição Utopias e Distopias	205
Figura 107	Exposição Ilê Funfun	206

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	ENTRE O POPULAR E O ERUDITO	26
2.1	EM BUSCA DA ARTE	30
2.2	CADERNO DA BAHIA	39
2.3	GALERIA OXUMARÉ	49
2.4	ESTANTES E GALERIAS	54
3	CADERNOS E DIÁROS	65
3.1	PRIMEIROS ESTUDOS	80
3.2	A MATERIALIDADE DO SIGNO	94
4	CONSTRUÇÃO E GEOMETRIA	111
4.1	DO PLANO PARA O ESPAÇO REAL	127
4.2	OBJETOS ESCULTÓRICOS	139
4.3	MANIFESTO	145
4.4	TEMPLO DE OXALÁ	149
4.5	OBRA PÚBLICA: CONSTRUÇÃO DA FÉ	156
4.6	A LINGUAGEM	160
5	PENSAMENTOS CONECTIVOS	173
5.1	HISTÓRIA, ARTE, BRASIL E ÁFRICA	174
5.2	O TEXTO SOBRE A ARTE	176
5.3	MEMÓRIA E RESISTÊNCIA	180
5.4	LONGE DO OCIDENTE	183
5.5	RITUAL	186
5.6	ANCESTRALIDADE	188
5.7	TRANS-ESPIRITUALIDADE	190
5.8	CONTEMPORÂNEO	193
6	CONCLUSÃO: NO FIM, UM NOVO COMEÇO	208
	REFERÊNCIAS	214
	APÊNDICE 1- Entrevista Claudia Fazzolari	225
	APENDICE 2- Entrevista Bené Fonteles	227
	ANEXO 1- Colunas Estantes e Galerias	237
	ANEXO 2- Colunas Estantes e Galerias	239
	ANEXO 3- Colunas Estantes e Galerias	241
	ANEXO 4- Colunas Estantes e Galerias	243

ANEXO 5- Colunas Estantes e Galerias	245
ANEXO 6- Colunas Estantes e Galerias	247
ANEXO 7- Colunas Estantes e Galerias	249
ANEXO 8- Colunas Estantes e Galerias	251
ANEXO 9- Colunas Estantes e Galerias	253
ANEXO 10- Colunas Estantes e Galerias	255
ANEXO 11- Colunas Estantes e Galerias	257
ANEXO 12- Colunas Estantes e Galerias	259
ANEXO 13- Colunas Estantes e Galerias	260
ANEXO 14- Colunas Estantes e Galerias	262
ANEXO 15- Colunas Estantes e Galerias	264
ANEXO 16- Colunas Estantes e Galerias	266
ANEXO 17- Colunas Estantes e Galerias	268
ANEXO 18- Colunas Estantes e Galerias	270
ANEXO 19- Colunas Estantes e Galerias	271
ANEXO 20- Colunas Estantes e Galerias	272
ANEXO 21- Colunas Estantes e Galerias	274
ANEXO 22- Colunas Estantes e Galerias	275
ANEXO 23- Colunas Estantes e Galerias	278
ANEXO 24- Artigo Dilson Midlej	280
ANEXO 25- Documentos do IPHAN	284
ANEXO 26- Documento Prefeitura de São Paulo	286

1 INTRODUÇÃO

Falar sobre a obra de Rubem Valentim (1922-1991) é um desafio no campo das artes visuais. Por mais que os pesquisadores se arvoreem a compreender ou a colocá-lo sob uma determinada vanguarda, logo se deparam com lacunas que precisam ser preenchidas. O caminho trilhado por Rubem Valentim é complexo e rizômico. Raízes que são escancaradas e que se colocam como problemas no campo das artes constantemente, seja pela forma geométrica, seja pela primazia em focar no termo arte afro-brasileira, seja pela luta constante de se fazer ouvido, visto e lido para perpetuar sua criação.

A primeira vez que tive interesse em Rubem Valentim foi em São Paulo. Lá pelos idos dos anos de 1990, eu passava pela Praça da Sé com certa frequência e me chamava atenção um monumento que rivalizava com a catedral da Sé. Os arcos ogivais da arquitetura neogótica pareciam, a mim, se intimidar diante de uma estrutura de concreto vazada, aberta, e simetricamente organizada. Pouco sabia sobre o artista. No entanto, a forma como expressava sua arte já me interessava. Tempos depois, durante meu bacharelado em Artes Visuais, estudava arte brasileira e passava os olhos nas imagens das obras do artista baiano sem que tivesse sido tema de alguma aula. Entre 2016-2017, durante minha iniciação científica foquei em estudos da arte afro-brasileira porque, além de Rubem Valentim, havia um interesse de minha parte em compreender melhor a relação entre ancestralidade, memória e arte. Este “tripé” me acompanhou até a conclusão do curso em 2018.

Em 2022, iniciei a pesquisa sobre Valentim, após ser aprovada na seleção do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. A expectativa que se tinha era que a maior parte das informações sobre o artista ficasse restrita à Bahia. O ano de 2022 marcava o centenário de nascimento de Valentim e supunha que as instituições da sua cidade natal teriam os dados mais importantes para compor uma dissertação. A descoberta foi, durante a pesquisa, que Salvador estava longe de ter um compêndio de fatos sobre o artista. O acervo montado ao longo de quatro décadas estava em um primeiro momento em Brasília. Logo após a sua passagem para o *Orun* (palavra em yorubá que indica céu), Lucia Valentim, sua companheira, tentou dar continuidade a ideia de o acervo estar em uma sede que configurasse a Instituição Rubem Valentim. Não foi

possível. Hoje, este acervo encontra-se espalhado entre as cidades onde viveu: São Paulo, Brasília, Salvador e Rio de Janeiro. (Fonteles, 2023, s.p)

Ainda durante o centenário de nascimento de Valentim, chamava atenção a imprensa em pleno século XXI reproduzir, sem questionar, certas informações sobre o artista. Mesmo após a exposição “Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas” (2018), sob curadoria de Fernando Oliva e Adriano Pedrosa no Museu de Arte de São Paulo (MASP), os textos continham quase sempre as mesmas descrições ou pontos que se tornaram lugar-comum ao falar de Rubem Valentim. Eram retiradas da mesma fonte: o catálogo-biografia da mostra de 2001 intitulado “Rubem Valentim: o artista da luz”, quando Emanuel Araújo à frente da Pinacoteca do Estado de São Paulo realizou esta mostra cuja curadoria foi de Bené Fonteles e Wagner Barja. Ambos editaram um material importante que reúne a fortuna crítica do artista, as principais obras, trechos de entrevistas em diferentes datas ao longo da vida e o texto do próprio Rubem, “Manifesto Ainda que Tardio”.

As edições do catálogo do MASP (2018) e a biografia “Rubem Valentim: Sagrada Geometria” (2022) trazem as mesmas informações do catálogo de 2001, acrescidas ora por ensaios, ora por imagens das primeiras obras do artista baiano. No entanto, estas edições não explicavam, por exemplo, o porquê de Valentim ter deixado a Bahia, inspiração de toda sua obra, para viver no Rio de Janeiro. Ou ainda, porque os críticos de arte brasileiros tendiam a classificar o artista baiano em movimentos nacionais como o concretismo, sendo que Rubem em entrevista a diversos veículos de comunicação era taxativo ao afirmar não ser concreto. A falta de uma linearidade nos textos sobre Valentim também tornava difícil o entendimento sobre seu próprio processo artístico. Somente no catálogo da exposição Ilê FunFun (2022), mostra cuja curadoria foi de Daniel Rangel, a linearidade ganha espaço.

Ao ler o artigo de Dilson Midlej (2005), “Nem abstrato, nem concreto”, abriu-se a possibilidade de dialogar com diferentes desdobramentos sobre as artes visuais e reavaliar qual seria a contribuição deste artista para a formação da arte afro-brasileira. O artigo em questão mostrava a inadequação de categorizar ou vincular Valentim como concreto, o que o artista negava ser. Outros críticos o indicavam como abstrato, não considerando que existe na obra do artista baiano formas que representam os signos retirados principalmente das religiões de matriz africana no Brasil. Aí, estava o problema.

Rubem Valentim dialogava com o seu tempo. Em uma cidade como Salvador, reduto de uma herança predominantemente yorubá-nagô e uma arquitetura barroca, cenário que lhe proporcionou construir uma arte a partir dos elementos encontrados no cotidiano, na vida. Filho de mãe branca e pai negro, soteropolitano, fazedor de presépios e pipas, observador atento dos objetos expostos na Feira de Água de Meninos, frequentador assíduo de terreiros de candomblé, entre eles o Terreiro Ylê Opô Afonjá, sob o comando de Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo/1890-1967), o artista vai em busca da sua ancestralidade, como também de uma linguagem própria.

Os elementos visuais dessas religiões são apropriados por Valentim para compor, de certo modo, a própria história da cultura brasileira. Essas combinações sígnicas instigam a curiosidade em saber mais sobre o processo de criação deste artista. Desta forma, foi proposto fazer uma pesquisa que tivesse como objetivo geral analisar os conjuntos de elementos visuais das obras entre as décadas de 1960 e 1980 em fontes documentais primárias (esboços, diários, cartas, textos, reportagens, fotografias etc.) para que se pudesse aplicar a crítica genética (Salles, 2008). Sabia-se através da imprensa que cerca de 10 mil itens se encontravam no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), outra parte no Instituto Rubem Valentim (Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro). De acordo com entrevista dada pelo artista visual Bené Fonteles (2023) para esta pesquisa, o Instituto é uma denominação não física. Não existe um espaço físico que abrigue todo o acervo e história deixada por Rubem Valentim e sua companheira Lúcia Alencastro Valentim. Na Bahia, o que se tem de Valentim é o maior acervo público de obras do artista no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) – que se trata da instalação Templo de Oxalá e mais algumas obras. (Ribeiro, 2022, p.24)

Deste modo, a pesquisa também traz materiais que foram analisados em outras instituições dentro e fora da Bahia. O IPHAN do Rio de Janeiro tem uma pasta de Rubem Valentim contendo registros de Igreja de São Francisco, em Salvador. Da capital paulista, tivemos acesso aos documentos do monumento Marco Sincrético da Cultura Afro-brasileira, criado por Valentim no final da década de 1970. Em Salvador, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), a Biblioteca Central, o Museu de Arte da Bahia (MAB) e a Biblioteca Macedo Costa da UFBA foram os principais locais de pesquisa, além do contato com

as obras e exposições realizadas em Salvador durante a comemoração ao centenário de nascimento do artista e sites de instituições públicas nacional e internacional.

Em São Paulo, parte da pesquisa de campo se deu também em espaços expositivos. Foi possível ver as obras de Rubem Valentim na 35a. Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível - sob curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel; na Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujas obras de Valentim fazem parte do acervo permanente, e na mostra “Ensaio sobre o Museu das Origens” realizada pelos institutos Itaú Cultural e Tomie Ohtake, sob curadoria de Izabel Pucu, Paulo Myada, Ana Roman e os curadores convidados Daiara Tukano e Thiago de Paula Souza. Esta última exposição tenta evocar a ideia de Mário Pedrosa e traz um acervo de cartazes de exposições cuja participação de Rubem Valentim foi fundamental. Em janeiro de 2024, foi inaugurada a Galeria de Arte do Mercado Modelo em Salvador, espaço para artistas baianos que engloba a reprodução de alguns objetos escultóricos de Rubem Valentim cuja curadoria foi de Thaís Darzé. Portanto, este trabalho de campo mostra na atualidade como o acervo de Rubem Valentim dialoga com as questões emergentes do século XXI, proporcionando ao fruidor e ao pesquisador outros desdobramentos sobre as artes visuais que estão expostos nesta dissertação.

No primeiro capítulo, cujo título resume a gênese do pensamento do artista baiano, *Entre o popular e o erudito*, a pesquisa mostra o personagem Rubem Valentim na cidade de Salvador. As análises partiram de fontes primárias e secundárias e remontam a trajetória do artista desde o nascimento até sua ida definitiva para o Rio de Janeiro. De forma inédita, consegue-se mostrar o papel do jornalista Rubem Valentim. Na coluna Estantes e Galerias do jornal Diário da Bahia, o artista baiano produz textos informativos e críticos que apontam detalhes importantes sobre o próprio sistema da arte na Bahia. Desta forma, poderemos compreender o porquê de Rubem Valentim flertar com o jornalismo, quando seu propósito era ser artista plástico, tendo até mesmo desistido, para isso, da profissão de dentista. Mesmo o jornalismo não sendo objeto desta pesquisa, os textos trazem elementos reveladores e confirmam a importância da escrita por Rubem Valentim.

Além do jornal onde trabalhava como colunista, outros periódicos importantes também ajudaram a compor o momento em que Valentim inicia sua carreira artística. Tentou-se compor um cenário externo à da pessoa de Rubem. É importante salientar que este primeiro capítulo se apropria dos textos já existentes e alinhava uma

estrutura crítica sobre o período inicial do próprio modernismo na Bahia. A importância de um ateliê que vira ponto de encontro dos intelectuais mais importantes de Salvador, as exposições logo após a II Grande Guerra numa cidade em que a ideia de modernismo gerada a partir da Semana de 22 era contestada, uma cidade que sofria por não ter espaços expositivos, como uma galeria de arte, por exemplo. Tornou-se, então, importante compreender os meandros e o cenário no qual Rubem Valentim estava naquele período e sua projeção como artista. Ainda neste capítulo, dedicamos a analisar obras da década de 1950 e compreender sua formação visual a partir da descoberta do caderno de desenho do início da carreira deste artista. Há também relatos das imagens vistas e criadas na infância, da orientação sobre a técnica da têmpera dada por um decorador de paredes e seus passeios por uma Salvador do final dos anos 1940, fonte de inspiração para seus estudos em artes plásticas. Fatos pontuados em entrevistas e registrados nos livros mostram que Valentim desde a infância em Salvador absorveu a cultura local seja por meio das tradições natalinas, como fazer um presépio, assim como por intermédio das formas de objetos diversos expostos nas feiras livres realizadas à beira do mar.

O segundo capítulo *Cadernos e Diários* mostra a intimidade de Rubem Valentim com artistas e o universo das artes. As análises partem do material coletado no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo como fonte primária. Esse material revela fatos que, até então, não vieram a público seja porque não se tinha interesse ou por se achar desnecessário. Há diários, pedaços de papéis com anotações de pensamentos sobre militantes negros até cartas reveladoras, como as enviadas aos amigos antes de migrar definitivamente para o Rio de Janeiro em 1957.

Mediante a aplicação da crítica genética, é possível reconstituir processos históricos valiosos o que de fato ocorreu nesta pesquisa. De acordo com Cecília Salles (2008), quando o pesquisador decide pela crítica genética o que se encontra é um processo de fabricação. No caso de Rubem Valentim, as partes, que podemos chamar de peças, ganham vitalidade porque poderemos compreender melhor o todo proposto pelo artista. Uma dessas peças foi o artigo de Dilson Midlej que apresenta o problema proposto para esta pesquisa: se Rubem não era concreto, não era abstrato, o que sua arte seria? Para esta dissertação, tentou-se chegar à conclusão através de historiadores e críticos de arte como Worringer, Mário Pedrosa, Theon Spanudis, Frederico Moraes, Giulio Carlo Argan, Robert Thompson, Roberto Conduru, Clarival

do Prado Valladares e tantos outros agentes do campo da arte que conseguem explicar de forma objetiva a tentativa de categorização da obra de Rubem Valentim.

Outras peças que dão suporte ao texto desenvolvido são as cartas manuscritas, folhas datilografadas, fotografias, projetos, catálogos, documentos pessoais que estão no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP. Este acervo denominado Fundo Rubem Valentim aponta também o que o artista utilizava como estudo preliminar para chegar aos elementos geométricos. O material apresentado cumpre com a proposta de utilizar uma metodologia capaz de relacionar os vestígios deixados por um artista e uma conclusão que possa agregar valor às artes visuais.

Ainda no segundo capítulo consegue-se mostrar e dirimir as dúvidas que cercavam Rubem Valentim. Verifica-se o *modus operandi* do artista, seu pensamento mais íntimo: sua raiva, sua mágoa, seu amor, nos fazem perceber a dimensão do humano que existe numa obra de arte. Sem dúvida, as análises de obras realizadas a partir dos vestígios deixados por Valentim ganham uma dimensão um pouco mais completa, pois, sobre Valentim, sempre há o que se pesquisar.

Ao separar os documentos, compreendemos, por exemplo, que o ato de escrever para Valentim era vital. Percebe-se que o conjunto de sua obra parte da escrita, do questionamento sobre a arte, e sua avaliação crítica sobre sua própria situação enquanto artista. O diário datilografado é típico de um período em que Valentim vivia em Salvador. Se há outros diários sobre sua vivência no Rio, não foram encontrados durante esta pesquisa.

Uma fonte primária importante foi a descoberta de um dos primeiros cadernos de desenho de Rubem Valentim. Em depoimento em diversas publicações, o artista informava que havia destruído o caderno de desenhos do período inicial da sua trajetória. Contudo, encontramos um caderno que mostra o estudo sistemático sobre a passagem da figuração para a geometrização. Mesmo não tendo acesso à fonte primária das décadas de 1960-1980, conseguimos compreender a lógica do artista através de publicações que mostram parcialmente seus esboços e estudos.

No capítulo três *Construção e Geometria*, analisamos as obras que foram criadas entre as décadas de 1960 e 1980. Este processo recorreu tanto à fonte primária quanto às imagens dos rascunhos de Valentim reproduzidos em livros. Com este estudo, é possível perceber que o artista projetava suas criações com antecedência. Quando inicia seu estudo sobre os signos do candomblé, entre 1946-

1957, Valentim cria um programa visual que será replicado e ampliado entre 1958 e 1966.

Outra descoberta importante da pesquisa refere-se ao lado político de Rubem Valentim. O artista articula a política antirracista no conjunto de sua obra. Não eram só signos retirados das religiões de matriz africana o que Valentim colocava sobre as telas. As histórias de personalidades políticas também serviam para a composição como o caso do ativista congolês Patrice Lumumba. Aqui, a pesquisa cumpre com um dos seus objetivos específicos que foi mapear características decoloniais nas obras do artista baiano

Já em Roma, planeja o tridimensional em sua obra. Veremos que a fase romana de Valentim é uma busca pelo totem, uma verticalização de ordem sacra. Somente quando retorna ao Brasil no final da década de 1960, a tridimensionalidade é colocada em prática. Meticuloso, na década seguinte, o artista articula, paulatinamente, sua obra para o espaço público. Em fotos, as quais servem de arquivo para catalogar sua obra, Valentim criava objetos escultóricos e os fotografava em espaços gramados em Brasília, cidade onde viveu. Um ensaio para outras possibilidades visuais que vão culminar na instalação Templo de Oxalá, obra que o insere definitivamente na arte contemporânea, e o monumento Marco Sincrético da Cultural Afro-brasileira, a obra pública mais relevante do artista.

No capítulo quatro *Pensamentos Conectivos*, a pesquisa coloca Rubem Valentim em contato com os pensamentos teóricos que permeiam a questão de novas abordagens sobre a arte no Brasil, como a proposta por Roberto Conduru (2007). Conduru em sua trajetória acadêmica sobre arte afro-brasileira nos mostra o quanto dinâmica é esta área de estudo. Desde Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha, dois nomes de peso neste campo, a questão da historicidade da arte afro-brasileira requer uma compreensão cuidadosa. Se fala de quem faz esta arte, como também como é esta arte dentro do circuito da arte ocidental. Com habilidade, Conduru une as tendências e aponta que a arte afro-brasileira é uma tensão estética, uma provocação visual capaz de refletirmos sobre a nossa identidade. E completa:

O universo cultural afro-brasileiro, sobretudo suas religiões – ideário, terminologia, imaginário, cultura material, espacialidade e ritualística, ultrapassou os limites historicamente impostos pelo colonialismo e o racismo. Entre as reações que gerou está a apropriação de modo literal ou mediado, a incorporação figurativa ou estrutural, nas artes

plásticas, bem como em outras artes e domínios sociais. (Conduru, 2019, p.272)

Uma elaboração teórica sobre a arte afro-brasileira requer também uma reflexão de ordem antropológica porque pode revelar qual seria a trajetória das imagens e os sentidos das culturas que chegaram ao Brasil. Raul Lody em seu livro “O negro no Museu Brasileiro – Construindo Identidades” mostra como os circuitos museológicos guardam uma memória através de objetos simbólicos criado por africanos ou descendentes de africanos no Brasil. Mais: em um determinado capítulo, cujo tema é *ex-votos*, remete ao universo de uma expressão artística baseada em figuras antropomorfas, sendo a cabeça um elemento importante que se interliga fortemente com peças talhadas em madeira africanas. Pertinentes ao estudo de Valentim, este diálogo teórico ganha força na dissertação.

Com Kabengele Munanga, conseguimos nos aproximar ainda mais do universo da arte afro-brasileira tanto na parte de curadorias, já que desde 2000, participou de uma das maiores mostras brasileiras (Brasil + 500) e produziu diversos textos sobre a questão da cultura afro-brasileira e a arte produzida no Brasil. A fruição sobre as obras de artistas brasileiros (afrodescendentes ou não) são baseadas na questão diaspórica, pois na visão de Munanga é preciso compreender o que de fato sobrou das memórias afetivas dos escravizados que aqui chegaram.

Anibal Quijano oferece a esta pesquisa a possibilidade de compreender o que determinados artistas permeiam no campo da arte. Lembremos que o território da América Latina é subjugado de diversas formas pelas ações coloniais. Uma delas é escamotear a existência das memórias visuais dos povos originários e dos escravizados que também construíram socialmente o continente. Quijano entende que ao olhar para um passado “embaçado”, e torná-lo visível, é possível romper com a lógica colonialista, o qual denomina de decolonialismo.

Através da compreensão de um pensamento decolonial, conseguimos entender melhor a percepção de Rubem Valentim quando expressa sua arte e seu pensamento escrito. Não se trata somente da proposta que o artista emprega em suas obras, mas como Valentim se posiciona em sociedade, enquanto homem latino.

Como complemento ao pensamento de Quijano incluímos também o conceito de trans-espiritualidade com Maria Helena Leal Lucas (2001), que criou a primeira tese unindo este conceito a Rubem Valentim. A proposta de Lucas é analisar as obras de Valentim através de um conceito próprio do continente Latino. A trans-

espiritualidade se mostra presente em vários povos originários. De acordo com Lucas, este conceito “[...] na arte é um processo de transferência de elementos de um contexto para outro (no tempo), de articulação de uma forma-conteúdo-significado a outro espaço-tempo, para o qual é preciso ultrapassar suas fronteiras histórico-místicas”. (Lucas, 2001, p. 323, tradução nossa)

Mas este conceito não consegue dimensionar a obra de Rubem Valentim e recorreremos à questão da filosofia da ancestralidade explanada por Eduardo Oliveira (2005). Para este teórico da Educação, cada cultura produz seu próprio regime de signos. Estes podem ser desterritorializados de acordo com o contexto e consegue se multiplicar. Oliveira explica que a epistemologia está ligada a ética neste contexto pois o signo está ligado ao significante através de valores e princípios que vão imprimir o conjunto de significados e sentidos. Então, a reflexão do saber é colocada em prática. É o que podemos encontrar na cultura da ancestralidade.

A pesquisa traz neste capítulo a ideia do tempo defendida por George Didi-Huberman que aponta o anacronismo tanto no discurso, quanto na obra de arte. Esta via de mão-dupla será descrita pelo francês através de outros três pensadores de extrema importância para as artes visuais: Carl Stein, Walter Benjamin e Aby Warburg. Aponta-se uma relação entre as exposições realizadas no ano de 2022 e amplia-se ainda a análise para a 35ª Bienal de São Paulo cuja obra Tempo de Oxalá ocupou uma área do pavilhão e a exposição permanente da Pinacoteca de São Paulo para refletir ainda sobre a questão dos *pejis* de Rubem Valentim.

A conclusão, cujo título é *No fim, um novo começo*, é dedicado a espreitar um Rubem Valentim que ora se mostra, ora se esconde, como se estivesse metaforicamente, em um jogo de capoeira. Ao longo de 24 meses, a pesquisa tentou resgatar questões importantes para a arte na Bahia, recolocando as informações para diálogos futuros no que tange este universo.

É por intermédio de Rubem Valentim que se descobre os jogos vorazes da formação do mercado da arte na capital baiana nas décadas de 1940-1950, como uma provável composição hierárquica criada sob o olhar de Mário Cravo Júnior e os núcleos familiares que, ao longo dos anos, fortaleceram o imaginário de quem era ou não um “bom” artista. Estas escolhas também nos levam a perceber como funciona o apagamento de informações fundamentais como as questões da identidade da Bahia e do Brasil.

Das obras de Rubem, percebe-se mais que um mero jogo de elementos geométricos. Ao que parece, o nosso artista baiano escreve uma poesia visual, finamente tratada com um vocabulário próprio. São palavras que foram ouvidas, uma memória oral, tão típica dos ensinamentos africanos. Às vezes, uma tela de Valentim parece uma prece, vertical, hierática. Suas telas são rascunhos de uma gente antiga que inundou um continente e ajudou a criar um outro mundo. É também um encontro, onde se pode ver a alteridade. Um mundo onde a fé é base da resistência. Ao ler a arte de Rubem Valentim, atente pelo caminho escolhido.

2 ENTRE O POPULAR E O ERUDITO

Nasci num sobrado com sacadas de ferro, à rua Maciel de Baixo, 17, Distrito da Sé. De pais pobres, fui o primeiro dos seis filhos. Custei a nascer e levei muitas palmadas para chorar. Em compensação comecei a gritar com força incomum, o que apavorou os presentes. (Valentim, 2022, p.18)

E assim se inicia a vida do artista plástico Rubem Valentim em 09 de novembro de 1922, em Salvador. De acordo com Fazollari (1995), a arquitetura da cidade deve ter provocado as primeiras impressões visuais no menino. Na sua primeira infância, a moradia foi no Beco do Convento de Santa Teresa, região central da capital baiana, uma reta com casinhas simples, gente humilde que habitavam o entorno dessa arquitetura seiscentista que representa a opulência portuguesa em terras brasileiras na Bahia. (Calderón, 1970, p. 50-51).

Figura 1. Ladeira do Convento de Santa Teresa, década 1930.



Fonte Site Pinterest. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/12947917659139542/>

Entre as ruas do Centro Histórico de Salvador, cresceu Rubem Valentim de Souza, filho de Belanizia, uma mulher branca, e Antonio, um homem negro. De acordo com Valentim, a mãe foi a primeira pessoa que o incentivou a pensar em formas. Sempre a ajudava a montar os presépios, quando recortava o papelão ora

para produzir a parede do estábulo do Menino Jesus, ora para fazer a imagem de Maria. (Fazollari, 1995)

Ajudei muito minha mãe armar presépios, e comecei depois armando meus próprios presépios, eu mesmo fazendo a pintura de fundo, aquelas paisagens, aquelas casas...Armei também altares de Santo Antônio, de São Cosme e Damião e Senhor do Bonfim. Quanto aos presépios, tiveram um papel importante em termos de pintura: eu comecei a pintar realmente neste período. (Valentim, 2001, p.189)

Ainda de olho nas formas, Valentim, por ser um menino pobre, fazia seus brinquedos. As arraias, também chamadas de pipas, merecem atenção especial. Valentim descreve que “[...] cortava as flechas, armava, colava o papel de várias cores”. Se a pipa fosse muito grande, ganhava o nome de “cação”. Segundo o próprio artista, a ideia não era brincar com as pipas maiores, mas vender. Da mesma maneira, fazia balões de São João, considerados por Valentim “[...] objeto plástico, estético de maior beleza...” (Valentim, 2001, p.189)

Já a cor e a luz tiveram duas motivações distintas: um pedaço de vidro azul disputado com a vizinha e com Artur Amoedo, o Artur “Come-Só”¹. O primeiro fato é referente a um pedaço de vidro encontrado quando Valentim tinha 5 para 6 anos e uma vizinha da mesma idade resolveu também querer para si aquele objeto. De acordo com Valentim em suas memórias datilografadas na década de 1950, na Bahia, sua mãe chegou a bater nele após brigar com a menina e perder aquele pedaço de vidro azul². Anos mais tarde, em depoimento para a revista Galeria de Arte Moderna (GAM), declararia que foi seu primeiro contato com a cor. (Fonteles, 2022, p.19)

O segundo fato se refere a Artur “Come-Só”, um pintor de parede que é considerado por Rubem Valentim seu primeiro mestre. Foi Artur quem ensinou a Rubem como fazer têmpera. Para se ter uma ideia de quem era Artur “Come-Só”, o artista conta que o pintor de paredes era convocado pela família para decorar a casa com pinturas florais, cenas bucólicas, constituindo-se “uma tradição muito forte” na Bahia nas décadas de 1930 e 1940. Em particular na casa dos pais de Valentim, Artur, por conta da amizade com Belanizia desde criança, exercitava sua criatividade em cada cômodo da casa de um jeito diferente: flores na sala, natureza morta na sala de jantar, etc. Nesse período de decoração do lar, Rubem chegava da escola e ficava

1 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim. Caixa 01, entrevista de Rubem Valentim a William Cunha Corvacho Torre (1990).

2 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Caixa 59. Pasta 03.

observando o “Seu Artur”. “Ele tinha uma imaginação muito fértil, era um grande colorista e eu o admirava, ficava deslumbrando vendo-o pintar”. (Valentim, 2001, p.190)

Artur “Come Só” morreu quando Valentim era adolescente. Contudo, o artista sempre reconheceu o talento do primeiro mestre, considerando-o um “pintor espontâneo” que poderia ter chegado a ser um Volpi se fosse reconhecido pela comunidade a qual prestava seus serviços. Ainda sobre o mestre, Valentim revela:

Artur me ensinou a primeira têmpera que fiz: era cola de marceneiro diluída em banho-maria; tinha água de cola e pigmento xadrez, que já havia naquela época. Então, ele trazia os pacotes de azul ultramar, das terras, dos amarelos de cromo. Ele misturava aquilo, fazia tinta com aquela cola e pintava paisagens, as coisas dele. Eu comecei a pintar em papel, em cartolina, em papelão, fui pintando... Fazia presépios, cortava figuras. Aquela coisa primitiva, espontânea. Depois que ele morreu, entrei no ginásio e lá comecei a descobrir um troço mais acadêmico. (Valentim, 2001, p.190)

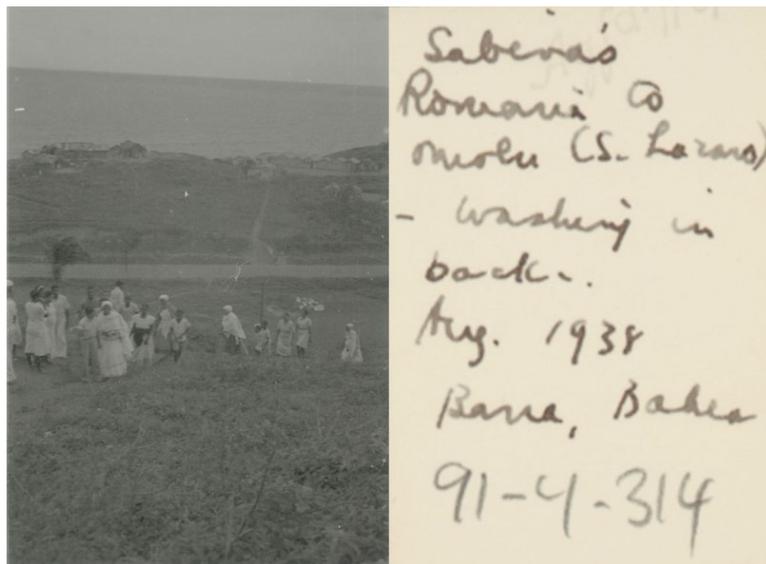
Além da forma dos brinquedos e presépios e das cores descobertas em companhia de Artur “Come-Só”, Valentim também foi estimulado a frequentar os terreiros de candomblé desde a infância. Seu pai, Antônio, levava-o para os terreiros mais famosos de Salvador como o Terreiro *Ilê Axé Yá Nassô Oká*, também conhecido como Casa Branca do Engenho Velho. Na época que o pai e Valentim frequentavam o Casa Branca a direção estava sob o comando de Tia Massi (Maximiana Maria da Conceição - ?-1962). Este terreiro segue o rito Nagô e se identifica como *egbé* (nação) Keto e tem como patronos Oxóssi e Xangô, cujas ferramentas dos orixás se expressam na decoração da casa. (Serra, 2008, p.1-17)

De acordo com Valentim, as visitas aos terreiros eram frequentes e não se limitavam a uma só casa. Entre os terreiros frequentados estavam também o de Mãe Menininha do Gantois, o Bate Folha (o mais frequentado por Antônio Valentim) e o Candomblé de Sabina, lugar visitado com mais assiduidade por Rubem Valentim. (Valentim, 2001, p. 193)

Cada terreiro citado acima tem características próprias que os diferenciam. O terreiro *Ilê Iyá Omi Àse Iyamasé*, conhecido como Gantois, mantém costumes de expressão religiosa dos povos Yorubá vindos da cidade de Abeokutá, na Nigéria, preservando o culto aos Orixás, tendo uma tradição matriarcal na linha sacerdotal, mantida através de laços parentais. (Gantois [...], não datado, não paginado). Já o Bate Folha, Terreiro fundado por Manuel Bernadino da Paixão (1892-1946), também

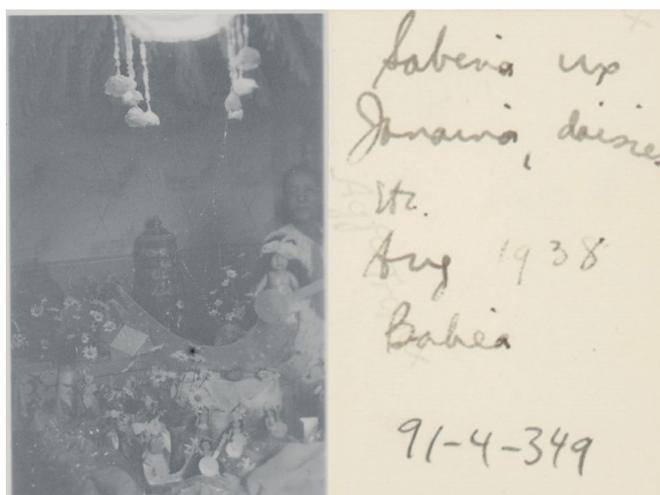
conhecido como *Tata Ampumandezu*, seguia a tradição de matriz africana Congo-Angola. (Nunes, 2017, p.251-253). O Candomblé de Sabina, na Quinta da Barra, em Salvador, era também chamado de Candomblé de Caboclo porque uma parte reverenciava os caboclos, numa típica evocação da figura mítica do indígena, e outra dos Orixás que seguiam a tradição Jejê-Nagô. (Valentim, 2001, 193)

Figura 2. Romaria do Terreiro de Candomblé de Sabina, Salvador, 1938.



Fonte: Arquivo Ruth Landes. Disponível em <https://museuafrodigital.ufba.br/ruth-landes>.

Figura 3. Mãe Sabina e a oferenda para Yemanjá, Janaína. Salvador, 1938.



Fonte: Arquivo Ruth Landes. Disponível em <https://museuafrodigital.ufba.br/ruth-landes>

Como relata Nunes (2017) em sua tese, é importante compreender a formação da religião de matriz africana no Brasil. Na Bahia, essa matriz se divide de acordo com a língua de cada povo: Banto (Angola, Congo, Guiné, Moçambique e Zaire), Fon (Daomé, atual Benin), Ewe (atual Togo), Yorubá (Nigéria e suas cidades como Ilexá,

Oyó, Ketu, Abeaokutá, Ekiti, Ijexá), e os Mina (Gana, Fantis e Ashantis). É através dessa união que surgirão as configurações da religião conhecida como Candomblé. (Nunes, 2017, p.121)

Por falta de fontes, esta pesquisa não conseguiu identificar quem foi o Pai ou a Mãe de Santo que revela a Valentim o Orixá que rege sua cabeça, no caso, Omolu. Todavia o artista afirma que as idas aos templos religiosos de matriz africana com diversas características distintas começaram a impressioná-lo pelo conteúdo visual, principalmente o Candomblé de Sabina. “Todo aquele contexto complexo, eu comecei a indagar, a estudar. Minha experiência, minha arte vêm do meu lado místico religioso”. (Valentim, 2001, p. 193)

2.1 Em busca da arte

Por conta de dificuldades financeiras, Valentim não conseguiu se dedicar ainda na juventude aos estudos da arte. No início da década de 1940, entra na faculdade de Odontologia da Universidade Federal da Bahia e, para manter seus estudos, trabalha como auxiliar de biblioteca na Ordem dos Advogados durante os quatro anos do curso. Aos 22 anos, forma-se dentista e continua a perseguir o caminho da arte. Não demorou muito, Valentim percebeu que não tinha vocação e muito menos foco para encarar a profissão. Chegou a trabalhar como dentista, primeiro no Círculo Operário da Bahia, na Baixa dos Sapateiros, ao lado de Augusto Lopes Pontes, irmão de Irmã Dulce. A freira foi paciente de Rubem Valentim na época. Depois, com o dentista e amigo Carlos Monteiro de Almeida dividiu um consultório na Alameda de São Bento, Edifício Almeida, em Salvador. Contudo, o tempo maior era gasto com arte e não com o atendimento aos pacientes. (Fazollari, 1995, p. 30)

Levava meus cadernos, meus desenhos lá para o consultório e ficava lá desenhando, não queria ver ninguém. Quando foi um belo dia, eu digo: “Não vou me realizar nisso, não sou feliz fazendo isso, eu vou largar” e larguei. (Valentim, 2001, p.192)

Além dos desenhos realizados durante o trabalho como dentista, uma exposição de arte moderna exposta na Biblioteca Pública, sob curadoria do artista Manoel Martins (1911-1979)³ em 1944, serviria para Rubem Valentim como motivação

³ artista paulista que em 1944, viaja para Salvador e ilustra o livro "Bahia de Todos os Santos", de Jorge Amado (1912 - 2001). Junto com o jornalista Odorico Tavares (1912-1980), realizou a primeira exposição de arte moderna na capital baiana. (<https://blombo.com/artistas/manoel-martins/>)

maior para ter um espaço que pudesse produzir sua arte. Em 1946, Rubem Valentim aluga uma sala em um sobrado na Rua do Cabeça, no bairro do 2 de Julho, em Salvador. O imóvel, que ficava na esquina da avenida Sete de Setembro, pertencia à família de Genaro de Carvalho. O próprio Genaro também mantinha um ateliê no mesmo local. O que se pôde apurar é que este espaço servia a Valentim tanto como ateliê como residência.

Aluguei uma sala num velho sobrado de três andares, com sacadas de ferro. Pela manhã, eu desenhava composições com garrafas, latas, moringas, vasos, *ex-votos* e cerâmica popular. Elaborava esquemas de cores e valores. À tarde, fazia pesquisas formais – livres, imaginosas. (Valentim, 2022, p.22)

Naquele mesmo ano, Rubem Valentim se une ao grupo de artistas baianos que procurava a renovação nas artes visuais⁴. Mário Cravo Júnior (1923-2018), Carlos Bastos (1925-2004) e Genaro de Carvalho (1926-1971) foram os primeiros integrantes e buscavam criar obras modernistas, tentando transpor a linguagem erudita disseminada pela Escola de Belas Artes em Salvador. A instituição, ainda naquele período, ensinava os seus estudantes a criarem obras naturalistas.

Aos poucos, outros artistas se integraram ao grupo, o qual se intitulava Movimento de Renovação, tornando-se a primeira geração modernista na Bahia. Todos mantinham proposições que pudessem ampliar o entendimento das artes visuais naquele momento. A artista Lygia Sampaio (1928-2023), em depoimento a Claudia Fazollari na década de 1990, afirmou que os artistas faziam caminhadas juntos, entre Rio Vermelho e Plataforma ou à Ribeira. Tudo servia de busca para encontrar elementos visuais. Uma grande contribuição para estimular o olhar do grupo foram as exposições do artista modernista José Pancetti (1902-1958). Ainda havia coletivas e mostras individuais que também fortaleceram o ambiente artístico. (Fazollari, 2022, p.36)

Pouco tempo depois, em 1947, Mário Cravo Júnior retorna dos Estados Unidos, após uma exposição individual, e pede ao pai para conseguir um local para seu ateliê. O prédio cedido, temporariamente por uma companhia lotérica, era uma construção abandonada no Porto da Barra. Mário Cravo tinha dois objetivos: divulgar a sua obra e estabelecer contato com os intelectuais que pensavam em arte na Bahia naquele

4 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim. Caixa 01, entrevista de Rubem Valentim a William Cunha Corvacho Torre (1990).

período. É no ateliê dele que um grupo de amigos começa a dialogar mais sobre a arte moderna. Os frequentadores mais assíduos foram Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto, Rubem Valentim, Carybé e Mirabeau Sampaio. Um outro grupo de artistas também tinha acesso ao ateliê, mas não com a mesma frequência. Entre eles estavam: Lygia Sampaio, Hélio Vaz, Maria Célia Amado, e Fernando Teixeira. Além dos artistas, poetas e escritores ligados à revista Caderno da Bahia também participavam das rodas de conversas promovidas por Mário Cravo Júnior: Darwin Brandão, Aldemir da Cunha Miranda, Heron de Alencar, Wilson Rocha, José Pereira, Mota e Silva, Vasconcelos Maia e Claudio Tavares. Agnaldo Manoel dos Santos, nesse período, já trabalhava no ateliê. Em um primeiro momento, como segurança; depois, como assistente de Mário Cravo Júnior. (Midlej, não datado, não paginado; Groba, 2012, p. 90-92)

Figura 4. Da esquerda para a direita: Rubem Valentim, o deputado Fernando Santana, Wilson Rocha e Mário Cravo Júnior em um evento no edifício Sulacap em 1949, em Salvador



Fonte: Arquivo Mário Cravo Júnior. Imagem reproduzida do livro Mário Cravo: O desafio da escultura. p. 62

Se de um lado, havia a troca de ideias em um ambiente como o ateliê que era tão importante para o grupo, do outro, havia uma necessidade de se visualizar obras de arte que pudessem revelar na Bahia as novidades plásticas que vinham circulando na Europa. Em 1948, o escritor carioca Marques Rebelo (1907-1973) apresenta em Salvador, na Biblioteca Pública, a mostra coletiva “Exposição de Arte Contemporânea”, com o incentivo do Ministério da Educação e Cultura. A curadoria de Rebelo trouxe para Salvador obras de artistas estrangeiros como Maurice Utrillo,

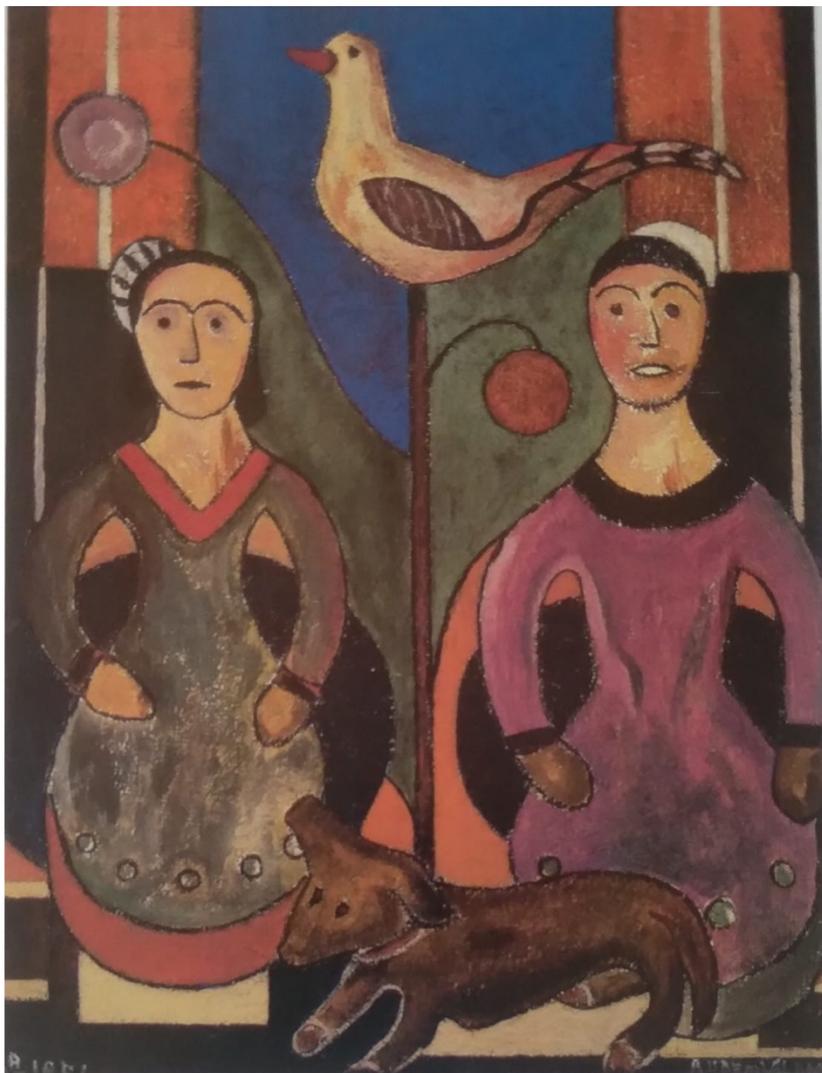
Maurice de Vlaminck, Pierre Bonnard, etc. Já os artistas nacionais que tiveram suas obras expostas foram: Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Bruno Giorgi e Lasar Segall. Este evento foi importante porque estabeleceu novos parâmetros para a área das artes plásticas. A exposição de Rebelo serviu de estímulo para o secretário de Educação e Saúde do Estado da Bahia, Anísio Teixeira, que deu um passo ambicioso no campo artístico: surge, em 1949, o Salão Bahiano de Belas Artes que substituiu o Salão da ALA – Ala das Letras e das Artes que, até então, mensurava a arte produzida por artistas na Bahia. A iniciativa de Anísio Teixeira foi importante divisor: a Bahia, doravante, poderia pensar e ver a arte moderna de artistas brasileiros e estrangeiros. (Fazollari, 2022, p.37)

Compreendendo o novo contexto que os artistas na Bahia seriam inseridos após a exposição de Rebelo, Valentim se dedicará a analisar os artistas europeus. Em seus estudos e processos, os primeiros artistas são Cézanne, Modigliani, Matisse, Braque, Picasso, Chagall e Paul Klee (Valentim, 2022, p. 20). Cada um desses artistas, de certo modo, estará presente na primeira fase de pinturas criadas por Rubem Valentim. Alguns estudos apresentam a delicadeza da linha do rosto proposta por Amedeo Modigliani. Em outro momento, sua referência parece ser Marc Chagall. Sobre esta fase, observamos também que as obras ganham a assinatura do artista posicionada quase sempre do lado direito inferior da tela.

Um dos trabalhos de Rubem Valentim que indica os estudos iniciados ainda no ateliê da Rua do Cabeça é “Casal Popular” (Figura 5) criada em 1949. Há uma informação conflitante no livro “Rubem Valentim: Sagrada Geometria” sobre o suporte utilizado nesta obra: na legenda há ‘óleo sobre tela’, no entanto na tradução para o inglês há a expressão “*oil on the cardboard*”. Por se tratar de uma informação relevante, trataremos aqui a “pintura” como tendo sido feita sobre o cartão, pois sabe-se através de documentação analisada durante a pesquisa que Rubem Valentim tinha muita dificuldade financeira para comprar materiais artísticos.

A criação artística mostra um casal em plano frontal, tendo ao fundo um painel composto por retângulos nas cores ocre, azul, verde e preto. O chão, da mesma maneira, mostra as formas retangulares e intercala o preto e o amarelo. O casal tem corpos em formas circulares. A mulher aparece com um vestido verde-escuro com barrado ocre. As mãos parecem descansar sobre o volume uniforme da roupa, ficando

Figura 5. Casal Popular. Salvador, 1949. Óleo sobre tela ou sobre cartão(?), 66 x 51cm



Fonte: Rubem Valentim: Sagrada Geometria, p. 21

abaixo da cintura e mostrando os braços curvados. Na parte superior, o vestido ganha um decote em “V” também em ocre e a cor da figura feminina aparece com o tom de pele entre o vermelho e amarelo-escuro, sendo o rosto delicadamente formado por linhas finas compondo boca, nariz, olhos e sobrancelhas, provavelmente imitando o italiano Amedeo Modigliani (1884-1920). O cabelo preto parece emoldurar a cabeça oval até a altura do pescoço, tendo como detalhe um acessório em forma de meia lua, que podemos chamar de barrete (tipo de chapéu feminino). Do lado direito, temos uma figura que pode ser outra mulher, pois mesmo o título sendo “Casal Popular

”, observamos que a imagem em questão apresenta os mesmos elementos visuais que a primeira figura descrita: um vestido abalonado em tom vermelho-vinho com

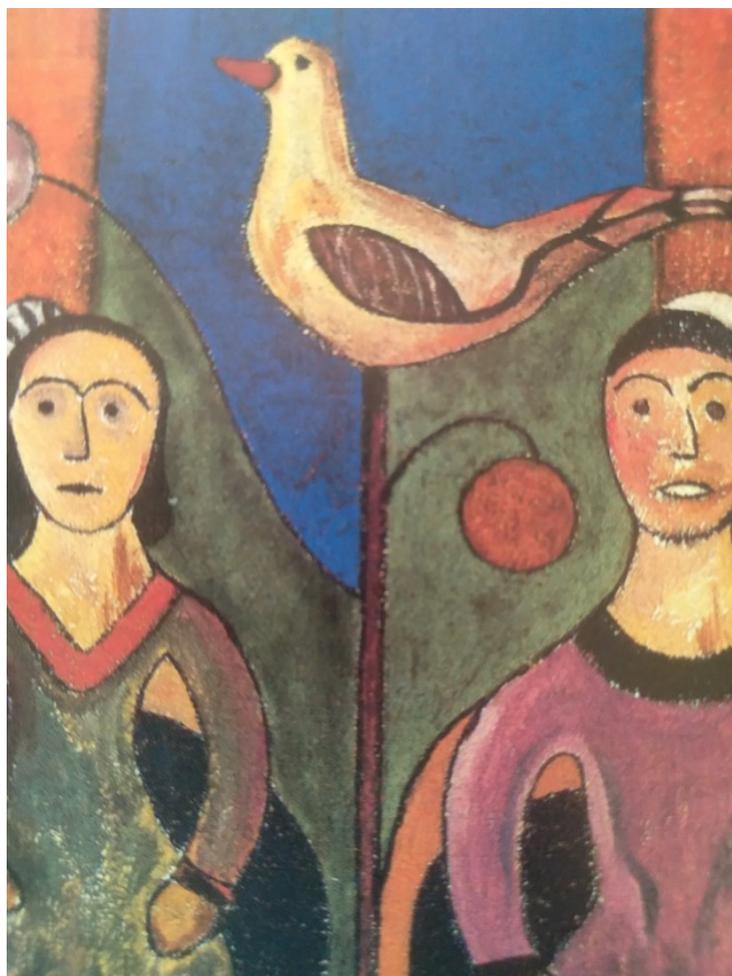
punhos e gola-careca pretos. O pescoço, mais grosso e um pouco mais claro que a imagem lateral, sustenta um rosto oval, agora, com boca entreaberta, nariz, olhos e sobrancelhas delicadamente delineados. O topo da cabeça apresenta o cabelo mais rente, com um barrete na cor bege. Na parte inferior, na frente do “Casal”, temos um cachorro pintado na cor marrom. Delimitando os lados direito e esquerdo e criando uma divisão na tela, surge um elemento da decoração do ambiente, talvez um abajur com uma haste aparente marrom que na extremidade central tem um pássaro. Um pouco abaixo da imagem do pássaro, temos um fino “galho” que segura um círculo. Abaixo desse ponto, outro “galho” mais longo que avança sobre a figura do lado esquerdo da tela, finalizando com outro círculo na mesma cor do vestido do lado direito. Observamos também que na área entre as duas figuras foi usada a cor verde-escuro, criando um fundo. Então, vemos em um primeiro plano o cachorro, em um segundo plano o “Casal”, em terceiro o abajur e em quarto plano as áreas retangulares nos remetendo a um espaço de uma sala.

Existe ainda uma outra possível descrição para a obra “Casal Popular” se observamos os relatos realizados por Valentim ao longo da vida. A palavra “popular” no título parece indicar ao fruidor a existência de onde nasceu essa inspiração. Lembremos que Valentim teve sua formação visual criando presépios, reproduzindo imagens sobre papelão, combinando cores e formas ao criar pipas/arraiais, além de ir com frequência à feira de Água de Meninos, levado por Dona Belanícia, onde podia ver imagens criadas nas cidades do Recôncavo Baiano. São moringas, alguidares, e outras peças em barro cozido e pintado que dão a ideia de circular que vemos nessa obra. A composição dos corpos das figuras remete às moringas, o círculo presente ao redor dessas imagens aos alguidares, o qual o artista ainda retira a cor ocre para os detalhes. Essa cor terrosa acompanhará Valentim em várias outras obras. (Fonteles, 2022, p. 36)

Talvez o pássaro (Figura 6) seja o elemento intermediário entre o candomblé e uma inspiração europeia. A sugestão de um “abajur” com uma base de ferro lembra um importante elemento visual de matriz africana que se refere à ferramenta do Orixá Ossain. Esta divindade do candomblé tem uma ferramenta, um signo, que é um pássaro sobre uma haste de ferro, que significa o mensageiro. A lenda dessa entidade diz respeito a um feiticeiro que guardava todo o segredo da natureza, das folhas. E para saber o que ocorria entre o *Ilê* e o *Orun*, enviava um pássaro que tudo observava e lhe contava depois (Melo, 2021). Se de um lado temos o imaginário do candomblé,

de outro temos o acesso à informação obtido por Valentim no fim da década de 1940. Os livros emprestados e as conversas com o crítico de arte e museólogo José Valladares eram, de acordo com Valentim, sobre essa arte europeia. O mesmo pássaro tão próximo de um signo da religião de matriz africana também poderia ainda ser um elemento retirado das obras de Marc Chagall (1897-1985), já que o próprio Valentim afirmava, a título de estudos, copiar este artista russo. (Valentim, 2022, p. 20)

Figura 6. Detalhe da obra Casal Popular. A haste de ferro com o pássaro indica ser uma mensagem entre a ancestralidade e Marc Chagall.



Fonte: Rubem Valentim: Sagrada Geometria, p. 21

Outro dado desta obra que nos parece relevante é o fato de o “Casal Popular” ser composto aparentemente por duas figuras femininas. Durante a pesquisa no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, ao analisar os arquivos do Fundo Rubem Valentim, não identificamos se o tema homoafetivo era de seu interesse. No entanto, coletamos relatos do ambiente que Valentim vivia naquele

final da década de 1940 no bairro 2 de Julho, em Salvador. Lá, reduto também do famoso Bar “Anjo Azul”, localizado na rua do Cabeça, nº 34. Havia vida noturna fervilhante, podendo dar margem ao artista de se inspirar em fatos cotidianos também. (Rubim; Coutinho; Alcântara, 1982, p. 32)

A segunda pintura a ser analisada é “Campo Grande” (Figura 7), criada também em 1949, sendo o suporte utilizado por Rubem Valentim o papel cartão medindo 16x21 cm e tinta a óleo. Diferentemente de “Casal Popular”, “Campo Grande” mostra sua afinidade com Cézanne. A perda da perspectiva, os tons de marrom, amarelo e cinza e as pinceladas rápidas são características marcantes dessa obra. No primeiro plano, Valentim coloca duas árvores paralelas de cor preta, porém de contornos distintos. A árvore da esquerda apresenta apenas galhos, enquanto a da direita folhas na parte superior. Observa-se também que o paralelismo sugerido divide a obra em três partes que compõem o segundo plano. Na esquerda da imagem, vemos uma planta (ou árvore) menor que a árvore com galhos, também na cor preta. Ela está posicionada em uma área retangular de cores que variam entre o branco, marrom e amarelo.

Há uma linha preta que estabelece o limite para uma outra área vertical na cor amarela, criando contraste com o resto da paisagem sugerida. Nesta área amarela percebemos que há uma multiplicação da planta de menor porte. Porém, ela não é totalmente aparente. Na parte central, logo após a árvore com galhos, vemos um banco vermelho que tem ao seu lado direito uma cópia da árvore menor. O banco vermelho é integrado ao plano retangular que representa o chão nas cores branco, amarelo e marrom. A quantidade de marrom utilizada nesta obra é significativa. Na terceira parte da imagem, logo após a árvore com folhagem, vemos um banco marrom na área limite do chão retangular. Sobre o banco, mas numa área mais clara em tons de cinza, branco e amarelo vemos dois galhos que parecem flutuar, colocados de forma paralela um ao outro, na cor marrom-escuro.

Notamos que em “Campo Grande” (Figura 7), Valentim utiliza o recurso proposto por Cézanne, cujas luzes e sombras são pinceladas justapostas. Devemos lembrar que o pintor francês estabeleceu um estudo profundo sobre as novas linguagens de volume, a redução de objetos a formas básicas (cones, cilindros e esferas) e um certo “deslocamento”, nos apresentando a imagem com uma visão lateral, resultante da síntese de variados pontos de vista. Mais tarde, os estudos de

Cézanne serão utilizados por Picasso e Braque, sendo que Picasso irá unir a ideia de Cézanne com a arte africana. (Golding, 1988, p.43)

Figura 7. Campo Grande, Salvador. 1949, óleo sobre cartão, 16 x 21 cm.



Fonte: "Rubem Valentim: Sagrada Geometria", p.21

Paralelamente ao trabalho como dentista, já que exercia a função quando precisava de dinheiro, Valentim começa a se dedicar cada vez mais ao seu objetivo: fazer arte e buscar fundamentos teóricos. Em 1949, matricula-se no curso de Jornalismo da então Universidade da Bahia (torna-se oficialmente Universidade Federal da Bahia em 1950) como portador de diploma. O que o artista procurava nesse novo estudo não era uma profissionalização, mas um arcabouço humanista. Verifica-se em Valentim uma astúcia peculiar: há interesse em pesquisar sobre as artes visuais, o que indica que sua visão já era teorizar para colocar em prática o trabalho artístico.

Comecei a fazer experiências, pesquisas. Foi quando tomei contato com o que se fazia no mundo, quando houve a Primeira Bienal de São Paulo, em 51. Logo eu vi que por causa da Bienal muito artista largava-se e dizia "Vamos fazer arte moderna!". Aí, eu comecei a ter uma **análise crítica do que se fazia no Brasil**. Eu já tinha consciência, porque este curso de Jornalismo me deu um estudo formidável da Semana de 22. (Valentim, 2001, p.192, grifo nosso)

Nesse período, quatro fatos são importantes para o desenvolvimento e envolvimento artístico de Rubem Valentim: sua participação no Movimento Renovação da Primeira Geração Modernista da Bahia; a revista Caderno da Bahia; a Galeria Oxumaré e a Coluna Estantes e Galerias, veiculada no Jornal Diário da Bahia.

2.2 Caderno da Bahia

A difusão da arte em Salvador começa a ter outros horizontes a partir de 1948. Um grupo de escritores, jornalistas e artistas se unem para imprimir as novas ideias sobre a arte moderna que se fazia naquele momento na Bahia. A ideia de cultura popular guia esse novo caminho. Contudo, existiam dificuldades a serem superadas. Faltava na capital baiana espaços físicos como galerias ou até mesmo museus que compartilhassem com o público modelos e conteúdos expositivos que mostrassem a arte moderna que já estava sendo criada. Outra questão era a crítica de arte. Eram poucos os textos especializados que conseguiam expressar a importância de determinadas mostras, o que diminuía a visibilidade da produção artística. Ainda, a crítica especializada local buscava um texto cujo teor tivesse elementos que abordassem tanto os temas, quanto as técnicas escolhidas. A aproximação do grupo que orbitava o ateliê de Mário Cravo Júnior, que já discutia a renovação nas artes plásticas na Bahia, com Claudio Tuiuti Tavares, Vasconcelos Maia e Wilson Rocha — gerará uma série de desdobramentos importantes. É neste contexto que surge a revista Caderno da Bahia. (Groba, 2012, p. 76)

Esse periódico marca a segunda fase do movimento modernista na Bahia no campo da literatura. Contudo, entre os anos que circulou, a revista se caracterizou por unir artistas plásticos, críticos, antropólogos, poetas e escritores ao redor da arte em um sentido amplo com o objetivo de romper com o academicismo. De acordo com Groba (2012), a revista mantinha editoriais que discutiam a problematização da arte e da cultura a partir do engajamento social e político, o que pode identificar ter este periódico contribuído para um movimento cultural. Se analisarmos esse período, veremos alguns pontos históricos importantes: o Brasil sai da ditadura Vargas e entra em um processo de redemocratização, e a Bahia, sob o governo de Otávio Mangabeira, marca uma articulação da autonomia com o afastamento da antiga elite baiana do poder. Portanto, era um momento que o diálogo com a sociedade era de compreender suas raízes, sua cultura popular (Groba, 2012, p. 9-20). Desde o início,

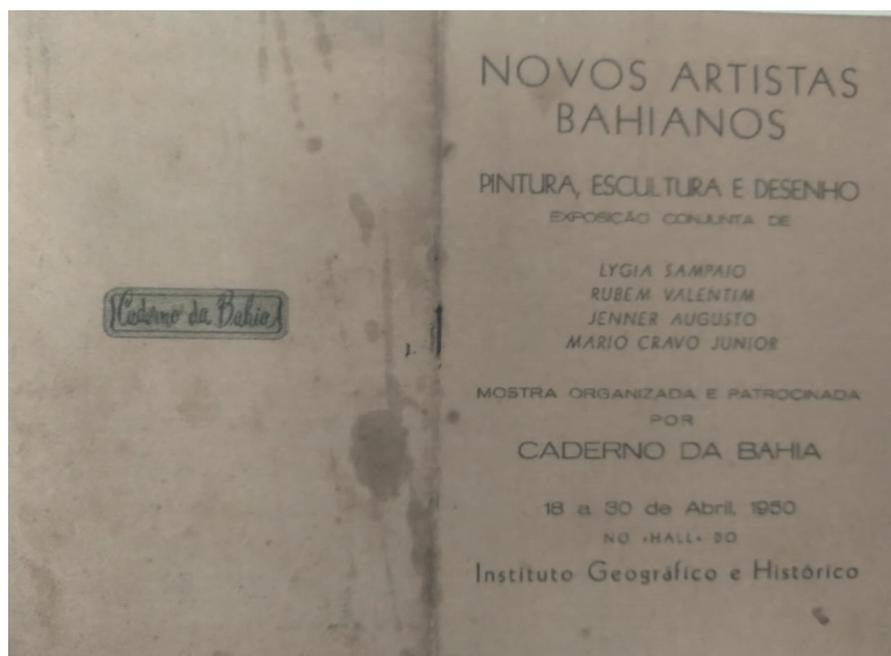
a revista mantinha uma parceria com os artistas que tinham uma visão modernista: Mario Cravo Júnior, Genaro de Carvalho, e Rubem Valentim. (Santos, 2012, não paginado)

Em 1949, realizou-se o I Salão Bahiano de Belas Artes, no hall do Hotel da Bahia, no Campo Grande. É nessa exposição que Rubem Valentim será considerado o único artista abstrato entre outros artistas de renome nacional⁵. Como já foi mencionado anteriormente, a ideia de um evento que fosse permanente e contemplasse as artes plásticas foi uma iniciativa de Anísio Teixeira, secretário de Educação e Saúde, e faz com que o Estado, pela primeira vez, tivesse uma participação oficial. O edital permitia que artistas de outros estados e até estrangeiros pudessem participar, o que ocorreu. Entre os que eram baianos ou moravam na Bahia estavam: Carlos Bastos (medalha de bronze), Carybé, Jenner Augusto, Lygia Sampaio, Mário Cravo Júnior e Rubem Valentim. Para garantir visibilidade, a revista Caderno da Bahia divulgava o evento e os artistas que faziam parte do projeto do periódico.

O trabalho da equipe da redação da revista e as imagens das obras apresentadas no I Salão de Belas Artes renderam um interesse por parte do grupo. Visionaram que a união dos gêneros artísticos literatura e artes plásticas poderia de fato agregar valor ao momento. Este movimento cultural ocorre concomitantemente com o III Congresso de Escritores Brasileiros. Em abril de 1950, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), a revista Caderno da Bahia apresenta a “Exposição Novos Artistas Bahianos: Pintura, Escultura e Desenho”. Tanto o evento, quanto a edição do periódico, apontaram o grupo de artistas (Lygia Sampaio, Rubem Valentim, Jenner Augusto e Mário Cravo Júnior) como os nomes mais importantes da linguagem moderna na Bahia, naquele momento. (Groba, 2012, p.90)

⁵ Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caixa 59, Diários, não datado, não paginado.

Figura 8. Catálogo da exposição patrocinada pela revista Caderno da Bahia.



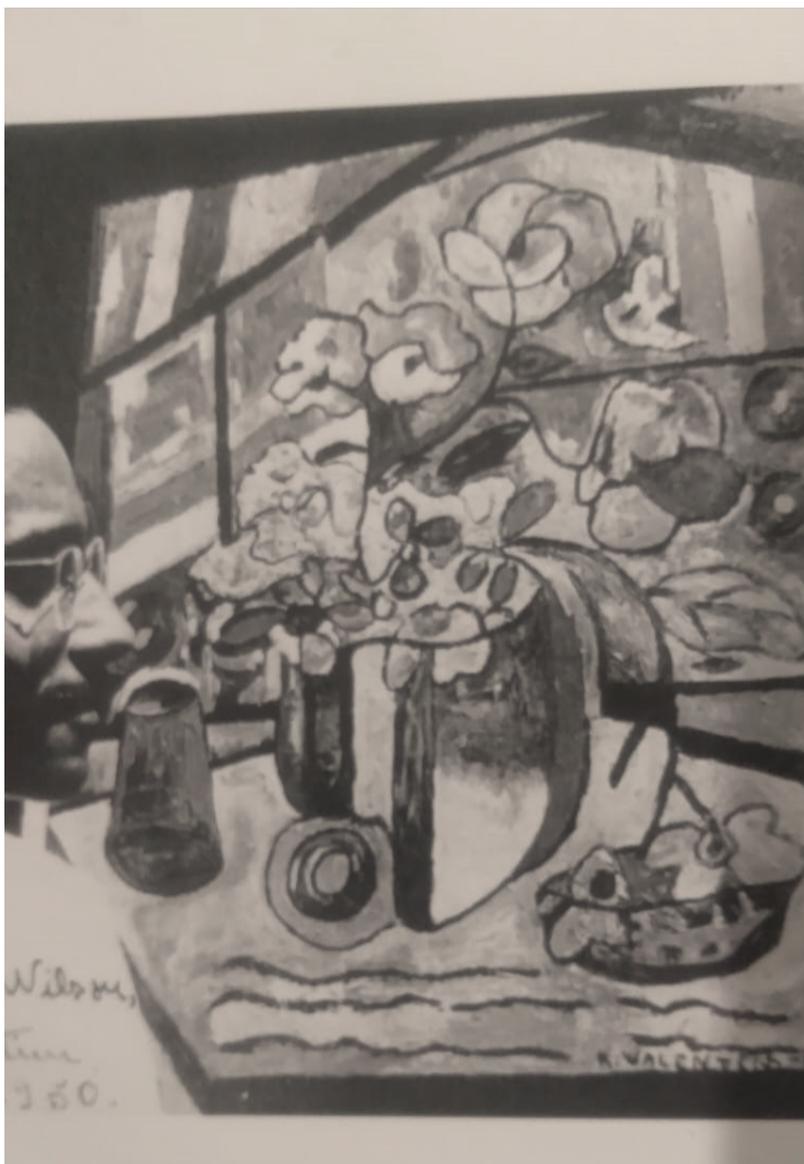
Fonte: Catálogo da exposição Ilê Funfun, 2022, p. 37

Rubem Valentim participa da exposição com dez obras, todas criadas com óleo sobre tela (Novos Artistas [...], 1950, p.1). Para esta investigação trataremos de duas dessas obras. A primeira é intitulada “Flores” (Figura 9). Na imagem reproduzida no livro “Rubem Valentim: Sagrada Geometria”, podemos apenas observar o tema e como o artista compõe o quadro. Trata-se de uma natureza morta, cujo vaso de flores é o objeto central da composição. Existe nesta obra a presença da perspectiva, pois conseguimos identificar o vaso com flores sobre a mesa. Do lado esquerdo da imagem, temos uma espécie de bule. Ao centro, junto com o vaso, um objeto circular (copo?) e do lado direito, vemos um prato cuja flor do vaso toca a superfície desse. No fundo, retângulo na vertical.

A composição da pintura “Flores” apresenta um estudo de formas circulares não exatas, imaginadas pelo artista. A semelhança com obras e temas escolhidos por Matisse e Cézanne estão presentes na obra de Valentim, principalmente na maneira de dispor os objetos. Percebe-se que Valentim nesta primeira fase recorre à arte moderna ocidental para começar a compreender a questão da luz. Por se tratar de uma reprodução em preto e branco, não temos como analisar as cores empregadas por Rubem Valentim. A gradação em tons de cinza pode indicar que a composição possa ser policromática já que a reprodução gráfica foi feita a partir de original fotográfico em preto e branco. Contudo, conseguimos observar que a gradação do

cinza produz uma sensação visual como a perda da perspectiva, em função da planaridade (achatamento do espaço) na distribuição dos elementos na composição, pois pode ser considerado como limite da mesa as duas diagonais – uma mesa em forma de pentágono.

Figura 9. Fotografia da pintura “Flores”, 1950, óleo sobre tela, sem informações sobre as medidas.



Fonte: “Rubem Valentim: Sagrada Geometria”, 2022, p.20

A segunda obra em questão é “Composição com Garrafas” (figura 10). Da mesma forma que a primeira obra, a imagem desta segunda é uma reprodução fotográfica em preto e branco utilizada pela direção artística do Caderno da Bahia para o catálogo da exposição “Novos Artistas Bahianos”. O título trata do tema escolhido por Valentim – garrafas – tema este também já trabalhado por Paul Cézanne em

“Natureza-Morta com Garrafa de Menta”. A tela, cujas metragens não foram divulgadas, foi criada na posição vertical. Nessa natureza morta, Valentim aglomera as garrafas sobre uma superfície e trabalha a transparência desses objetos. Do lado esquerdo, vemos a primeira garrafa, e a maior na composição.

Há uma fuga da realidade neste objeto, pois Valentim cria uma imagem de um líquido que parece grudar na diagonal, em forma de ondas, na parte interna da garrafa. O gargalo é também desproporcional. De um lado a linha que desce do lado esquerdo tende a uma reta, enquanto a linha do lado direito, uma curva, mostrando desequilíbrio no objeto. A segunda garrafa ocupa a parte central da tela e tem como tampa uma rolha.

É pouco menor que a primeira e se sobrepõe a esta, dando-nos a impressão de que suas bases estão juntas. Seu interior parece vazio. Atrás desta garrafa há outra do mesmo tamanho e com uma tampa diferente. Porém, esta terceira garrafa parece estar flutuando se comparada às anteriores. Da mesma maneira que a segunda garrafa, parece vazia. A quarta garrafa aparece em menor tamanho, reforçando a flutuação da garrafa anterior, além de sua linha estar rente à margem da tela. Há uma projeção de um círculo dentro da garrafa e uma sombra lateral, talvez sugerindo ainda a questão das transparências.

Acima do gargalo da quarta garrafa, há uma figura oval com borda mais escura e parte central mais clara com um círculo no meio. Atrás dessa imagem, a silhueta de outra garrafa, utilizando o mesmo artifício entre a primeira e segunda garrafa. No fundo, acima dos gargalos das garrafas, observamos círculos que se conectam, formando um padrão que lembra uma cadeia de moléculas. Nesta composição, Valentim mostra mais que o domínio sobre as formas ao propor ao fruidor uma certa poética sobre a transparência e os espaços vazios.

Figura 10. Imagem da obra “Composição com Garrafas”, 1950, óleo sobre tela.



Fonte: Catálogo Ilê Funfun, 2022, p.37.

Em 1950, ocorre no hall do Hotel da Bahia o II Salão. Dessa vez a divulgação não foi tão assertiva quanto a da primeira edição. Os artistas ligados ao grupo Caderno da Bahia não foram contemplados também, o que gerou uma certa frustração por parte da redação e uma insatisfação por parte de quem participou do evento e não foi premiado. Todos os prêmios dessa segunda edição foram para artistas que não eram baianos. Em 1951, o III Salão ocorre no mesmo espaço. Dessa vez, o governador era Regis Pacheco. A confirmação oficial do Salão só foi divulgada em junho, enquanto as demais tiveram divulgação com maior antecedência. Na portaria constava que a premiação seria para as seções de pintura e escultura, cabendo ao júri decidir se admitiria ou não outros gêneros. Fizeram parte dessa comissão: o poeta Godofredo Filho, o arquiteto Diógenes Rebouças e a escultora, ceramista e artista gráfica Elizabeth Nobiling. (Groba, 2012, p.123)

Na seleção das obras despontou um problema com Mário Cravo Júnior, pois duas esculturas não foram aceitas para compor o núcleo de escultura. As obras em questão eram "Tocador de berimbau" e "Berimbão". Mesmo sendo contrariados, os integrantes de Caderno da Bahia não se manifestaram nesse primeiro momento. Quando saiu o resultado do júri e souberam que ninguém ganhou a medalha de ouro no núcleo escultura – ainda que a obra "Exu" de Mário Cravo Júnior tivesse obtido a medalha de prata, jornalistas, escritores e artistas resolveram se pronunciar sem, contudo, citar os nomes dos jurados. As publicações saíram nos jornais onde cada

integrante de Caderno da Bahia trabalhava. Por outro lado, José Valladares, que era secretário geral do evento, resolve escrever uma crítica no Diário de Notícias (25/11/1951) declarando que a obra "Tocador de Berimbau" de Mário Cravo Júnior era incoerente do ponto de vista formal. "Suas quatro fases não funcionam em harmonia, não combinam entre si seus respectivos planos". (Valladares *apud* Groba, 2012, p.126)

Em matéria publicada no Jornal A Tarde de novembro de 1951, Wilson Rocha critica abertamente a comissão julgadora. Uma parte do texto é dedicada a expressar também a insatisfação do grupo que estava ligado à revista Caderno da Bahia, sob o título "Artistas e intelectuais reclamam a sobrevivência do Salão Bahiano", o qual mostra, em forma de enquete, a opinião de alguns integrantes. E foi só o começo. Em primeiro de dezembro de 1951, o mesmo jornal publica uma entrevista de página inteira com o escultor Mário Cravo Júnior, que fala abertamente sobre o problema da crítica na Bahia. Uma fala direta a José Valladares. Para completar o protesto, na mesma página, uma manifestação pública de três artistas que se sentiram prejudicados pelo júri do III Salão Bahiano: Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto e Rubem Valentim. Nas imagens do jornal reproduzidas aqui (Figuras 11, 12, 13 e 14), vemos que o repórter publicou as cartas que foram endereçadas ao secretário da Educação e presidente da comissão do III Salão Bahiano de Belas Artes, Dorival Passos, recusando os prêmios e indicações recebidos.

Notadamente, percebe-se também que no texto do Jornal A Tarde há uma demanda gerada pelos artistas. Mário Cravo Júnior sugere que o seu prêmio seja revertido para a compra de prensa litográfica. Jenner Augusto pede que sua ação sirva de exemplo para incentivar artistas e educar o público. Rubem Valentim afirma que por solidariedade aos demais artistas, declina do prêmio de menção honrosa como pintor. (Sobre Problemas [...], 1951, p.13)⁶

⁶ Jornal A Tarde da Hemeroteca do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB).

Figura 11. Matéria pública no Jornal A Tarde em dezembro de 1951.



Fonte: Arquivo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (Hemeroteca IGHB)

Figuras 12, 13 e 14. Detalhes das cartas de Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto e Rubem Valentim, publicadas no Jornal A Tarde em dezembro de 1951.

Cordiais saudações.

Eu, Mário Cravo Júnior, expositor no III Salão Bahiano de Belas Artes, em 1951, tendo sido agraciado com a MEDALHA DE PRATA, na secção de Escultura, da Divisão de Arte Moderna, venho mui respeitosamente, perante V. S., recusar tal honra, sem que isto implique em qualquer agravo aos princípios em que foram criados e são mantidos essa louvável instituição, mas tão somente como sinal de protesto às premiações de modo geral e à incapacidade do Juri responsável pela Seleção e Premiação das obras verberada por tôda a imprensa e reconhecida pelo público e por intelectuais idôneos.

Tal atitude, grave e irrevogável, sr. Secretário, tem também a finalidade de lembrar a V. S. como responsável direto pela organização do Salão, da necessidade imperiosa de reforma geral, debatida livre e democraticamente, dos Estatutos dessa Entidade, para daí serem tomadas as providências básicas para o alevantamento do seu nome e manutenção de seu espírito educacional.

Outrossim, com a atenção devida, peço permissão a V. S. para sugerir que a quantia em dinheiro correspondente ao prêmio que tão lisongeirosamente quizeram galardoar-me, seja encaminhada utilmente, de maneira a vir contribuir materialmente para o progresso artístico de nosso querido Estado, como por exemplo, a compra de u'a máquina de impressão litográfica, carente em nosso meio.

Cidade do Salvador, 28 de novembro de 1951. — a) MARIO CRAVO JUNIOR.

Exmo. Sr. Dr. Dorival Passos — M. D. Secretário de Educação e Saúde e Presidente do III Salão Bahiano de Belas Artes.

Cordiais saudações.

Eu, Jenner Augusto da Silveira, expositor no III Salão Bahiano de Belas Artes, em 1951, havendo sido indicado para concorrer ao PREMIO CIDADE DO SALVADOR, instituído pela Prefeitura desta Capital, tendo conhecimento que os seus julgadores serão formados à base dos Juis deste mesmo Salão, não alimentando qualquer confiança nesses nomes, venho, mui respeitosamente, solicitar a V. S. que se digne a mandar retirar essa indicação.

Tomada após vários dias de meditação, esta medida não se dirige, de maneira alguma, ao Salão em si, ao qual reconheço grande utilidade pública e social, mas serve de veículo ao meu humilde protesto às arbitrariedades e incongruências cometidas pelos Juis em foco e pela Comissão de Seleção das obras, sobejamente divulgadas pela imprensa citadina e comentadas desabonadoramente em todos os meios artísticos.

Aproveitando a oportunidade, exmo. sr. Secretário, solicito a V. S. a liberdade de, como contribuição modesta de expositor, sugerir a necessidade urgente de medidas de amparo, para a sobrevivência do Salão Bahiano de Belas Artes, instituição que ainda poderá, tenho a certeza, cumprir com eficácia, sua verdadeira finalidade — incentivo ao artista, educando o povo.

Cidade do Salvador, 28 de novembro de 1951. — a) JENNER AUGUSTO DA SILVEIRA.

Também o pintor Rubem Valentim recusou a menção honrosa que lhe conferiu o juri da Divisão Moderna do III Salão Bahiano, em carta dirigida ao Secretário de Educação, dr. Dorival Passos nos seguintes termos:

"Sendo expositor no III Salão Bahiano de Belas Artes, Divisão Moderna, e pintor premiado com menção honrosa, por motivo de solidariedade artística, peço vênha à V. Ercia. para declinar do referido prêmio".

É perceptível que havia um plano em curso tanto pelo grupo da revista, quanto do grupo do ateliê de Mário Cravo Júnior, em dominar os espaços expositivos. A veiculação de matérias sobre o III Salão Bahiano utiliza largamente a mídia e provoca ou desencadeia uma ação importante que marcará Caderno da Bahia: articular patrocínios para exposições individuais e coletivas dos artistas ligados ao grupo. Vale ressaltar que José Valladares também contribuiu para o fomento das artes plásticas de forma ampla. Suas críticas e crônicas, no Diário de Notícias, tratavam sobre a arte e os artistas desse período. (Groba, 2012, p. 102)

Ao que parece, os grupos da revista Caderno da Bahia e do ateliê de Mário Cravo Júnior e o próprio José Valladares formavam o sistema da arte em Salvador. O próprio Rubem Valentim inicia seus estudos teóricos com o apoio de José Valladares e do diretor da Casa da França e depois cônsul honorário, Raymond Van der Haegen⁷. Mário Cravo Júnior também relata a proximidade que o crítico e museólogo mantinha tanto com o grupo de Caderno da Bahia, como com os artistas. A ideia de cultura popular teve início com Valladares quando se propõe a construir um museu que se conectasse com o povo. No entanto, para o sistema da arte, o trabalho de maior relevância de Valladares será no campo da crítica de arte.

Apesar de Odorico Tavares, Heron de Alencar e também Carlos Eduardo da Rocha terem atuado como críticos de arte no período, foi Valladares que representou a figura do crítico de arte especializado que analisa, julga, qualifica, atribuindo-lhe assim valor econômico, de modo a contribuir para a autonomia do campo, segundo a sociologia da arte de Bourdieu". (Groba, 2012, p. 102)

Portanto, nomes como Vasconcelos Maia, Wilson Rocha e Claudio Tavares (Caderno da Bahia), Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos, Jenner Augusto, Lygia Sampaio, Genaro de Carvalho, Agnaldo dos Santos, Rubem Valentim e Carybé (ateliê da Barra), Odorico Tavares, Heron de Alencar, Carlos Eduardo da Rocha e José Valladares (críticos de arte) contribuem para o sistema da arte com produção, promoção, consagração, valorização e preservação. Ferreira (2016), ao tratar sobre o colecionismo na Bahia, relata que Odorico Tavares, braço direito de Assis Chateaubriand, mesmo com a responsabilidade de administrar os Diários Associados

⁷ Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim. Caixa 01. Em entrevista a Corvacho Torre, Valentim declara que Raymond Van der Haegen o ajudou a entender melhor os pintores franceses. (1990).

em Salvador, também tinha como objetivo promover a cultura local. Contudo seu hobby, era colecionar pinturas. (Ferreira, 2016, p. 57)

Faltava, no entanto, quem desse conta da mercantilização. Não havia em Salvador uma galeria que comercializasse as obras dos artistas. Os espaços expositivos eram, como alguns já citados, o hall do Hotel da Bahia, a Biblioteca Pública, o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia ou até mesmo um bar, caso do Anjo Azul, localizado no bairro 2 de Julho. Nesse local, de acordo com Caspary (2022), o dono do estabelecimento, José Pedreira, foi precursor do uso da arte popular na decoração, além do famoso painel *Ascensão de um Anjo*, pintado por Carlos Bastos em 1949. O Bar Anjo Azul funcionou como espaço expositivo para diversos artistas porque era ponto de encontro de intelectuais que dialogavam sobre uma Salvador moderna. Até que em 1951, surge uma galeria na capital baiana⁸.

2.3 Galeria Oxumaré

Em março de 1951, José Valladares utiliza sua coluna publicada no jornal Diário de Notícias, pertencente aos Diários Associados, para pressionar prefeitura e estado a criar uma "sala de exposição moderna" em Salvador. Ou seja, havia uma articulação direta para a mercantilização de obras de arte. Em agosto do mesmo ano, na mesma coluna, Valladares publica um texto opinativo sobre a abertura da Galeria Oxumaré, cujos sócios eram Carlos Eduardo da Rocha, José Martins Catharino, Zitelmann José Santos de Oliva e Manuel Fernandes Cintra Monteiro. O primeiro era irmão de Wilson Rocha, um dos integrantes da revista Caderno da Bahia, e os demais eram representantes da elite baiana em Salvador⁹. (Caspary, 2022, não paginado)

De acordo com os registros da época, a galeria estava localizada em um imóvel pertencente aos Diários Associados, no Passeio Público de Salvador. O novo espaço era composto de três salas e poderia exibir três exposições individuais simultaneamente. Um avanço para a época. Em entrevista cedida a Tiago Groba (2010), o historiador Luiz Henrique Dias Tavares afirma que Odorico Tavares, diretor dos Diários Associados na Bahia, apoiou Carlos Eduardo da Rocha em seu negócio. Como Caspary (2022) relata, entre 1951 e 1961 (período da existência da galeria

8 Gabriela Caspary em "Galeria Oxumaré, um espaço moderno", durante o Seminário Modernismo na Bahia, 2022 via Youtube.

9 Gabriela Caspary em "Galeria Oxumaré, um espaço moderno", durante o Seminário Modernismo na Bahia, 2022 via Youtube.

Oxumaré) muitas vezes os aluguéis atrasavam até que um dia, os Diários Associados cederam o espaço sem cobrar a dívida.

A direção da Galeria Oxumaré tinha como objetivo, além da comercialização de obras de arte, "[...] aquisições de direitos autorais, edições; impressão e distribuição de obras sobre o povo, costumes e coisas da Bahia; podendo fazer locações e sub-locações com finalidades artísticas, inclusive literárias e cinematográficas através do turismo artístico em qualquer de suas modalidades". Percebe-se que há uma noção já do turismo que se pretendia na Bahia. Há uma preocupação em criar uma imagem local que seja atrativa, única e singular. Desde as baianas do acarajé até os terreiros de candomblé, implicaria no turismo de Salvador que só terá uma secretaria para este fim em 1953¹⁰.

Quanto às propostas artísticas implementadas pela direção da galeria, foram diversas e abrangeram exposições individuais de artistas locais, nacionais e internacionais. Algumas mostras chamam a atenção como a Exposição Arte Popular patrocinada pela prefeitura de Salvador (1953), a "Retrospectiva de Cândido Portinari", cuja coleção foi cedida por Odorico Tavares (1954), a 1ª mostra individual de Rubem Valentim (1954), o IV Salão Bahiano de Belas Artes (1954), além de uma retrospectiva da arte dos Estados Unidos (1955) a qual pode ser entendida como uma articulação de José Valladares. A curadoria do Museu de Arte Moderna de Nova York organizou duas exposições na galeria Oxumaré consolidando este espaço institucional dentro do sistema das artes¹¹.

Pouco se sabe sobre a exposição individual de Rubem Valentim, realizada na Galeria Oxumaré, em 1954. Sabe-se que no mesmo ano expôs também de forma individual no Palácio Rio Branco em Salvador. (Fonteles, 2022, p. 49).

Foi no Palácio do Governo, na Praça do Elevador Lacerda, ali no hall de entrada, no começo da década de 50, eu mostrei 30 pinturas. Tinha muitas obras com cabeças de *ex-votos* (desenhei muita cabeça de *ex-votos* como elementos de exercício e muitas naturezas mortas com cerâmicas da feira Água de Meninos. (Valentim, 2001, p.197)

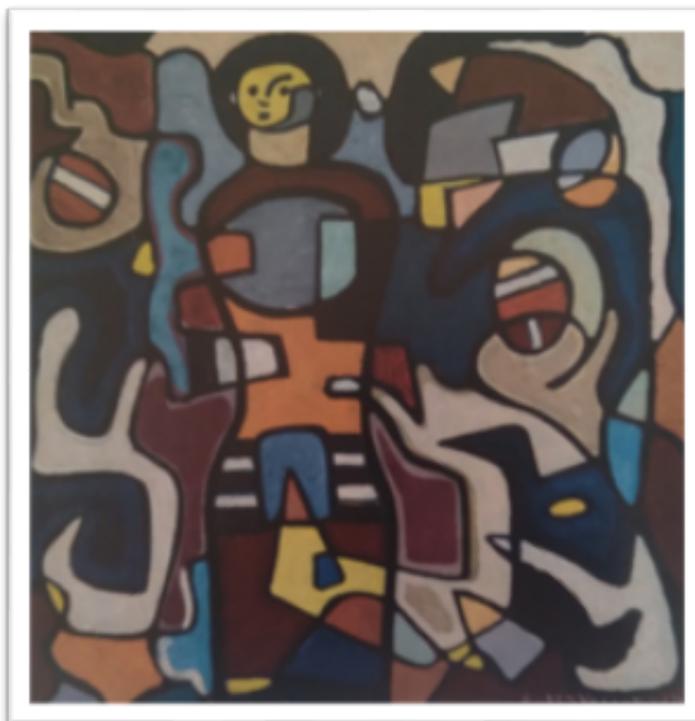
10 Gabriela Caspary em "Galeria Oxumaré, um espaço moderno", durante o Seminário Modernismo na Bahia, 2022 via Youtube.

11 Gabriela Caspary em "Galeria Oxumaré, um espaço moderno", durante o Seminário Modernismo na Bahia, 2022 via Youtube.

A biografia mais recente do artista, “Rubem Valentim: Sagrada Geometria” traz quatro obras criadas entre 1953 e 1954 que podem ter participado dessas mostras (Fonteles, 2022). Analisaremos duas dessas obras.

A primeira obra é “Sem título” (Figura 15), de 1953, medindo 40x40 cm, óleo sobre madeira, com assinatura de Rubem Valentim no canto inferior esquerdo da tela. A composição proposta pelo artista já se distancia das primeiras obras. As cores parecem interessar mais a Rubem e as formas começam a se “desmontar”, exigindo do fruidor mais atenção à quantidade de elementos visuais.

Figura 15. Sem Título, 1953, óleo sobre madeira, 40 x 40 cm



Fonte: “Rubem Valentim: Sagrada Geometria”, 2022, p. 86.

Há em parte do centro da tela, o contorno (em preto) de um objeto semelhante a um boneco. Esse objeto tem membros inferiores, tronco e cabeça. A cabeça tem uma face amarela e traços finos que formam olhos, boca e nariz. O pescoço é na cor bege e ao redor da cabeça vemos uma espécie de auréola azul-marinho. O tronco e o membro inferior são preenchidos com figuras geométricas diversas (círculo, quadrado, semicírculo, retângulo, etc.), utilizando as cores marrom-escuro, cinza, azul, ocre, preto, amarelo e azul-marinho. Nas partes laterais ao boneco, observamos mais figuras geométricas que parecem se amontoar e se sobrepor, como se fossem

quebra-cabeças desconexos, criando um fundo, já que o contorno preto do boneco o remete para o primeiro plano.

Identificamos nesta pintura a presença de *ex-votos*¹². Este elemento pode propor o primeiro deslocamento realizado por Valentim para o campo da arte afro-brasileira. Como nas obras analisadas anteriormente, as composições desenvolvidas pelo artista ainda eram constituídas a partir de um pensamento europeu. No tratamento dado na obra de 1953, há a colocação de um elemento que é retirado da memória da ancestralidade africana. Para Wani Pereira (2005), a estética dos *ex-votos* está ligada às figuras antropomorfas, “[...] especialmente cabeças que remetem ao imaginário africano e afrodescendente. Há uma profunda fala estética entre soluções plásticas de peças africanas feitas em madeira e *ex-votos* no mesmo material”. (Pereira, 2005, p.249)

Figura 16. É nítida a figura ainda na obra de Valentim em 1953. Porém, a ideia de popular já o acompanha.



Fonte: “Rubem Valentim: Sagrada Geometria”, 2022.

Esta afirmação de Pereira (2005) pode ter sido retirada da pesquisa do arquiteto Luiz Saia realizada ainda na década de 1940. Pela primeira vez, durante uma viagem pelo Nordeste do Brasil, Saia “[...] relaciona o *ex-voto* de madeira à arte africana pelo estilo do corte das cabeças que muitas dessas esculturas

¹² A expressão *Ex-votos* tem origem no Latim e significa em consequência de um voto, objeto exposto em igreja com intuito de cumprir alguma promessa. (PEREIRA, 2005, p.249)

representavam” (Santos, 2023, p.142). É interessante saber que nesta viagem Saia não passa por Salvador, mas relata em diário saber de imagens de *ex-votos* na Igreja do Senhor do Bonfim. (Bonfim, 2011, não paginado)

De acordo com os registros, Valentim admite em depoimento que se inspirava nos *ex-votos* e nas cerâmicas e observamos que nesta obra há uma fusão desses elementos. Talvez, o uso do *ex-voto* seja o início da questão religiosa na sua concepção estética. Valentim retira elementos que já se sabiam vir da ancestralidade africana, assim como as cerâmicas, peças utilitárias, muitas delas utilizadas também pelos terreiros de candomblé. Estaria aqui a base estética do pensamento de Rubem Valentim? Tentaremos responder à questão mais adiante.

A segunda obra é “Sem título” (Figura 17), 1954, medindo 24x19 cm, monotipia sobre papel. Aqui Valentim avança no campo da gravura. Da mesma forma que a tela anterior, o tema dessa obra é *ex-voto*. Contudo, nesta composição o artista utilizou gradações de tons terrosos, o que também nos faz lembrar das cerâmicas vendidas na feira de Água de Meninos.

Figura 17. Sem Título, 1954, monotipia a óleo sobre papel, 24 x 19 cm.



Fonte: “Rubem Valentim: Sagrada Geometria, 2022, p. 89.

Valentim cria uma imagem no centro da tela de um boneco em pose três/quartos com cabeça, tronco e membros superior e inferior. A vestimenta na parte inferior apresenta panejamento rudimentar, sem que possamos visualizar as pernas.

O fundo é composto por partes de rostos, figuras geométricas circulares, semicirculares e onduladas.

Além de expor na Galeria Oxumaré, duas fontes distintas mostram como o espaço serviu a Rubem Valentim. A primeira delas, Gabriela Caspary (2022), revela que "Valentim era o único artista abstrato do grupo" e teve uma relação muito próxima com a direção, tendo um ateliê no sótão da galeria entre os anos de 1951 e 1957. A segunda fonte mostra que Rubem Valentim chegou a morar, assim como outros artistas, nas dependências da galeria. (Melo *apud* Flexor, 2003, p.24)

Em pesquisa realizada no Fundo Rubem Valentim em comodato no Museu de Arte de São Paulo (MASP), pôde-se checar esta informação porque consta no arquivo de correspondências uma carta datada de 13 de janeiro de 1956, cujo remetente era Caio Alonso Mourão, endereçada ao "Pintor Rubem Valentim" no endereço da Galeria Oxumaré¹³.

Em seu catálogo-biografia escrito por Fonteles e Barja (2001), há uma declaração do próprio artista que, em 1951, havia destruído toda sua produção e jogado fora material de pintura do seu ateliê. Não fica explícito se esse ateliê seria o mesmo espaço que tratamos aqui ou o que Valentim manteve na rua do Cabeça, no bairro Dois de Julho. O que apuramos foi que, no mesmo período em que morou e trabalhou utilizando o espaço da galeria Oxumaré, também se formou em jornalismo pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal da Bahia, em 1953.

A procura pela formação humanística o fez escrever também para colunas de um jornal em Salvador. O convite partiu do jornalista Nelson Araújo que editava uma coluna no Diário da Bahia. O empenho em manter-se como artista, já que a atividade jornalística o ajudaria financeiramente, faz Valentim aceitar o convite. Porém, há também uma consciência por parte de Valentim sobre o sistema da arte e como deveria utilizá-lo para alçar outros voos.

2.4 Estantes e Galerias

Ao pesquisar os arquivos do jornal Diário da Bahia encontramos a informação de que no ano de 1956 Rubem Valentim inicia uma nova etapa em sua vida: a de

13 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim. Caixa 59, Pasta 13, 1956.

jornalista. Não se tratava de um repórter que faz entrevistas e apura fatos, mas de um articulista que se dedica a uma área específica dentro de uma redação. No caso de Valentim, ele ocupa o espaço numa coluna intitulada "Estantes e Galerias" que tratava dos eventos culturais que ocorriam tanto em Salvador como no restante do Brasil. Circulava geralmente às quintas-feiras e trazia textos e imagens (também chamados clichês) referentes aos assuntos pautados.

Mesmo não sendo objeto deste estudo, tratar do Rubem Valentim jornalista nos dá a dimensão de como o artista trabalhou também com este importante nicho de mercado para o sistema da arte. Portanto, temos o artista, aqui, com o domínio da escrita, do assunto específico e com a noção de notícia, além do texto, praticamente exercendo o papel de relações públicas.

A metodologia empregada para avaliar os textos de Rubem Valentim foi a análise de conteúdo. Ao todo, foram analisadas 23 edições do jornal Diário da Bahia, periódico importante que teve início em 1856, sendo sua sede no século XX, situada à avenida Carlos Gomes nº 113/115, próximo ao endereço da Galeria Oxumaré, que ficava no Passeio Público, ao lado do Palácio da Aclamação (sede residencial do governador do estado até 1967). Todas as edições constam como anexos (de 01 a 23) nesta dissertação.

No ano de 1956, a Coluna Estantes e Galerias, a qual veiculava notícias de cultura, ganha uma abrangência nacional com a chegada de Rubem Valentim. Em 23 de junho de 1956 (Figura 19), o jornalista Nelson Araújo, que também frequentava o ateliê da Barra de Mário Cravo Júnior, apresenta Rubem Valentim como um novo colaborador com os seguintes dizeres:

EM TEMPO: — A partir de hoje passará a dar sua colaboração a esta coluna o jovem e conhecido pintor baiano Rubem Valentim. Será uma colaboração de jornalista. Todos aqueles que tem a satisfação de privar com o artista conhecem-lhe a perfeita habitação para o mister além do domínio seguro dos segredos de sua profissão, o que colaborará esta coluna **em posição autorizada para o exame dos fatos artísticos** aqui registrados, já não as quintas, como até agora, mas todos os sábados em virtude de conveniência técnica. (ANEXO 1- Araújo, 1956, p. 50, grifo nosso)

Figura 18. Coluna Estantes e Galerias, Jornal Diário da Bahia, 1956.

As Quintas-Ferias

Estantes e Galerias

Teatro Amador & Teatro

Deverá realizar-se em julho o festival de grupos cênicos da Bahia, quando se verá em conjunto o trabalho isolado — e muitas vezes abnegado — das entidades não profissionais em cujas mãos está entregue a tradição de teatro desta cidade. O fato não deixa de ter significação desta mesma tradição, ainda que sem a intensidade desejada. Prova que o espírito de teatro não morreu entre nós, trabalhando em favor deste espírito a própria criação em pequenos grupos teatrais. Se este fato não propicia aos pioneiros do teatro baiano e consciência para debruchar as dificuldades de ordem material, insinua por outro lado a genuína qualidade dos seus esforços e a ausência de artificialismos.

Como sinal de um futuro mais brilhante, que será o teatro da Bahia em nível consentâneo com o das suas artes plásticas e literatura, o registro de fatos como o festival que se anuncia não pode deixar de ser interpretado senão como auspicioso. Isso nada criará na Bahia a vida teatral que se deseja, eficiente e atenta ao gosto do teatro moderno, a não ser o exercício do próprio teatro, com o surgimento dos quadros individuais que virão afinal a dar coesão à incoerente inquietação de agora.

NELSON DE ARAUJO

EM TEMPO: — A partir de hoje passará a dar a sua colaboração a esta coluna o jovem e conhecido pintor baiano Rubem Valentim. Será uma colaboração de jornalista. Todos aqueles que têm a satisfação de privar com o artista conhecem-lhe a perfeita habitação para o mistério além do domínio seguro dos segredos de sua profissão, o que colaborará esta coluna em posição autorizada para o exame dos fatos artísticos aqui registrados, já não às quintas-feiras, como até agora, mas todos os sábados, em virtude de conveniência técnica.

V Salão Nacional de Arte Moderna

Inaugurado no dia 30 de maio próximo passado vem funcionando no 1º andar do Ministério da Educação, o V Salão Nacional de Arte Moderna de 1956. Segundo notícias da Capital do País, o Salão deste ano constitui um verdadeiro sucesso, retomando as suas finalidades e seu prestígio de mostra coletiva anual de artistas plásticos de todo o Brasil. De um modo geral, a opinião da crítica é a de que o certame de 1956 é o melhor dos últimos anos. O público visitante tem sido numeroso. Calcula-se que até o fim do Salão — dia 30 deste mês — mais de 40.000 mil pessoas terão visitado a grande mostra coletiva: fato excepcional, num país, onde o grande público vive praticamente afastado da arte e da contemporânea.

. Fonte: Jornal Diário da Bahia 1956 (Hemeroteca IGHB)

Figura 19. Detalhe: apresentação de Rubem Valentim como colunista de Estantes e Galerias.

EM TEMPO: — A partir de hoje passará a dar a sua colaboração a esta coluna o jovem e conhecido pintor baiano Rubem Valentim. Será uma colaboração de jornalista. Todos aqueles que têm a satisfação de privar com o artista conhecem-lhe a perfeita habitação para o mistério além do domínio seguro dos segredos de sua profissão, o que colaborará esta coluna em posição autorizada para o exame dos fatos artísticos aqui registrados, já não às quintas-feiras, como até agora, mas todos os sábados, em virtude de conveniência técnica.

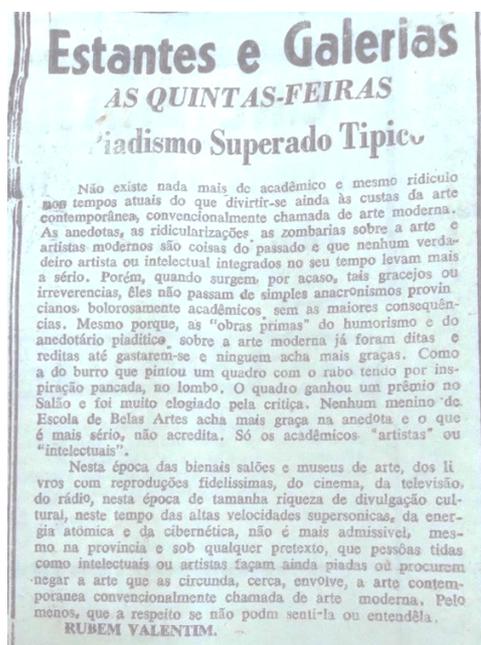
Fonte: Jornal Diário da Bahia 1956 (Hemeroteca IGHB)

Percebe-se que essa apresentação de Nelson Araújo chancela uma outra aura ao artista, pois Rubem Valentim vira também figura "autorizada" para falar sobre arte. Mesmo exercendo o poder da opinião tanto quanto da crônica, Valentim também

insere, ao que parece, outra função: a de divulgador oficial do grupo de artistas ao qual pertencia. Muitas notas ou textos do autor/artista citam o próprio nome e dos seus colegas artistas. Essas informações foram por vezes sistematizadas como se o grupo tivesse sido representado pelo próprio Valentim.

Durante sua permanência como jornalista da coluna Estantes e Galerias, Rubem Valentim priorizou notas informativas que tratavam do grupo de artistas com o qual ele convivia. São raras as vezes que não lemos uma nota sobre Mário Cravo Júnior, Genaro de Carvalho ou Lygia Sampaio. Mesmo que utilizasse de forma correta a informação, distinguindo com destreza jornalismo informativo e opinativo, também se autopromovia, quando divulgava as ações de seus pares. Se Genaro de Carvalho expunha, o texto focava no fato da exposição e ampliava sua dimensão relatando as personalidades que lá tiveram, incluindo a si próprio, como uma personalidade. Nota-se também que a coluna era um espaço que sofria uma mudança de diagramação. Ora o nome de Valentim constava logo após o título da coluna, dando a entender que, além de crítico, era também o editor do espaço, com poder de decisão para saber o que iria ou não ser divulgado; ora, seu nome termina a coluna (Figura 20), dando-nos a impressão que havia submetido o texto a um editor.

Figura 20. Nesta edição, Rubem Valentim aparece assinando somente o texto e não a coluna.



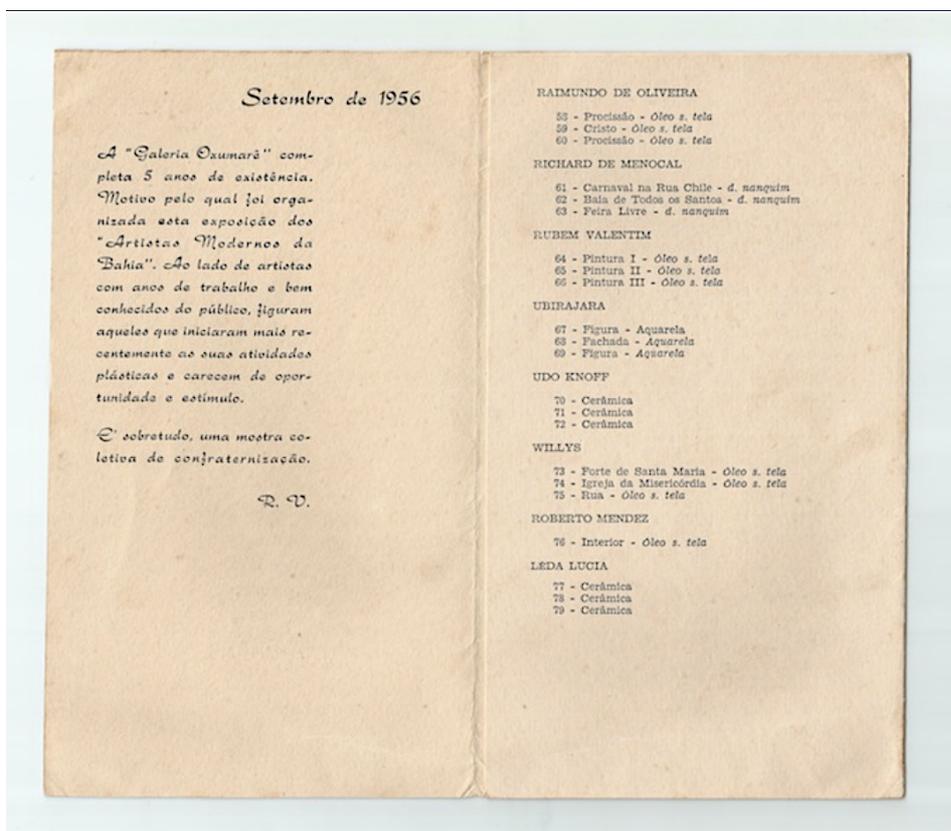
Fonte: Jornal Diário da Bahia, 1956 (Hemeroteca IGHB)

A partir de agosto de 1956, Valentim divulgará na Coluna Estantes e Galerias notas informativas sobre os cinco anos de existência da Galeria Oxumaré. A

comemoração ocorreria somente no fim de setembro, com a exposição “Artista Modernos da Bahia”. (ANEXOS 7, 10, e 11)

Deve-se lembrar que Valentim ocupava o sótão da Galeria Oxumaré também, um ateliê-moradia. O artista era uma espécie de agregado mantido por um dos sócios, o crítico de arte Carlos Eduardo Rocha. Havia um acúmulo de funções desenvolvidas por Rubem Valentim. O próprio catálogo da exposição comemorativa da Galeria contava com um texto tímido de um curador (Figura 21).

Figura 21. Texto curatorial de Rubem Valentim para exposição “Artistas Modernos da Bahia”.



. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Bahia.

A “Galeria Oxumaré” completa 5 anos de existência. Motivo pelo qual foi organizada esta exposição “Artistas Modernos da Bahia”. Ao lado de artistas com anos de trabalho e bem conhecidos do público, figuram aqueles que iniciaram mais recentemente as suas atividades plásticas e carecem de oportunidade e estímulo. É, sobretudo, uma mostra coletiva de confraternização¹⁴.

Ao mesmo tempo que escrevia, que era, grosso modo, colocado como crítico e curador, Valentim também participava como artista nesse mesmo catálogo. Três

14 Acervo da Biblioteca do Museu de Arte da Bahia. Fundo Desenbahia. Texto de Rubem Valentim para o catálogo da exposição na Galeria Oxumaré, “Artistas Modernos da Bahia”, 1956.

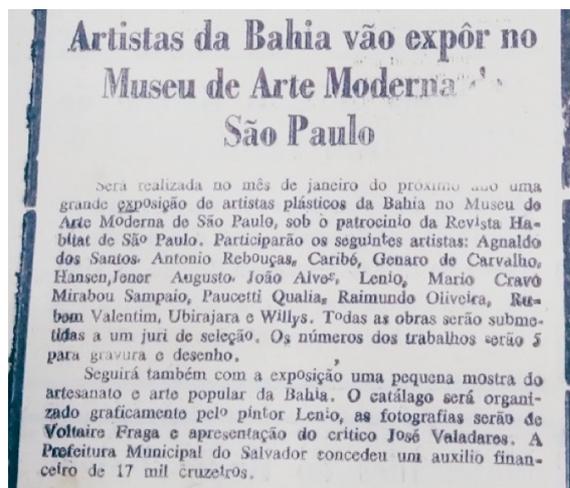
pinturas, óleo sobre tela, fizeram parte da mostra: *Pintura I, Pintura II e Pintura III*. Em suas memórias, sem data, que se encontram no Fundo Rubem Valentim, há trechos que supostamente podem ser dessa exposição. Na descrição, Rubem se refere aos artistas que expuseram e as vendas das obras. Afirma que se negou, mesmo sem dinheiro, a receber 10% das vendas oferecidos por Carlos Eduardo Rocha “[...] para que os outros não dissessem que fiz a exposição interessado”. Segue reclamando da falta de ajuda de Genaro de Carvalho que não quis emprestar o carro para o transporte das obras e ainda “[...] terminou mandando um pretinho que ele explora e não interessa que aprenda a ler”¹⁵.

As múltiplas jornadas parecem ter continuado no ano de 1956. Entre os textos informativos sobre o VI Salão Bahiano de Belas Artes e uma exposição que ocorreria somente em janeiro de 1957 em São Paulo começa ser foco de divulgação muito antes na coluna Estantes e Galerias. Em 04 de outubro de 1956, quinta-feira, publica um texto informativo, descrevendo quem era o patrocinador e os artistas participantes. Esta coluna é assinada somente por Rubem Valentim com o seguinte texto:

Artistas da Bahia vão expôr no Museu de Arte Moderna de São Paulo - Será realizada no mês de janeiro do próximo ano uma grande exposição de artistas plásticos da Bahia no Museu de Arte Moderna de São Paulo sob o patrocínio da Revista Habitat. Participarão os seguintes artistas: Agnaldo dos Santos, Antonio Rebouças, Caribé, Genaro de Carvalho, Hansen Bahia, Jener Augusto, João Alves, Lenio, Mario Cravo, Mirabeau Sampaio, Pancetti, Qualia, Raimundo Oliveira, **Rubem Valentim**, Ubirajara e Willys. Todas as obras serão submetidas a um júri de seleção. Os números dos trabalhos serão 5 para gravura e desenho. Seguirá também com a exposição uma pequena mostra do artesanato e arte popular da Bahia. O catálogo será organizado graficamente pelo pintor Lenio, as fotografias serão de Voltaire Fraga e apresentação do crítico José Valadares. A prefeitura Municipal de Salvador concedeu um auxílio financeiro de 17 mil cruzeiros. (ANEXO 12) (Valentim, 1956, p. 24, grifo nosso)

15 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caixa 59, Grupo 5 Diário, 1956, não paginado.

Figura 22. Detalhe da Coluna Estantes e Galerias, texto de Rubem Valentim.



Fonte: Jornal Diário da Bahia 1956 (Hemeroteca IGHB)

Em dezembro de 1956, logo após a abertura, Valentim inicia uma série de textos críticos sobre o VI Salão Bahiano de Belas Artes. O primeiro texto sobre o VI Salão desponta no Diário da Bahia com uma linguagem que desafiava as organizações dos eventos culturais. Há trechos onde Rubem Valentim parece não medir esforços para enquadrar a própria Escola de Belas Artes, berço do classicismo na Bahia, sob uma nova ótica da arte contemporânea.

O que importa, porém, é que as exposições passadas tinham pelo menos alguma Arte para ser vista ponto (sic) e o salão deste ano pouco ou nada tem. Nunca vimos tanta coisa ruim junta estamos nos referindo a aulas divisões. Geral e Moderna. Que se cortassem em metade dos trabalhos não faria falta. Também, é preciso que se acabe de vez com esse artificialismo convencional ridículo e acadêmico de se dividir a arte em geral e moderna como se esta fosse uma subdivisão particular daquela, havendo “duas” artes. (ANEXO 19)

Na semana seguinte, o crítico Rubem Valentim continua a argumentar sobre o evento (o mais representativo do ponto de vista institucional, pois era marcado como uma ação do estado da Bahia) de forma a mostrar ao leitor minúcias que poderiam passar despercebidas (Figura 23). Elogia um estudante da Escola de Belas Artes, ironiza um professor de anatomia e fisiologia artística da mesma escola e indica Newton da Silva como uma promessa no campo da gravura. Um texto ácido, mas com conteúdo que expressa bem sua erudição, deixando Valentim distante da figura do autodidata a qual, por vezes, o tachavam.

Figura 23. Texto crítico de Rubem Valentim publicado em 06 de dezembro de 1956.

AS QUINTAS-FEIRAS

Estantes e Galerias

RUBEM VALENTIM

O que é o VI Salão Bahiano de Belas Artes 1956

Continuação de nosso comentário sobre o VI Salão Bahiano 1956, Divisão Geral — Seções de desenho e gravura.

Na seção de desenho, dois trabalhos nos chamam a atenção, mas, por motivos diferentes. Um é o desenho n. 2 (estudo de nú) de Juarez Paraíso; exercício escolar realizado com honesta e apurada sensibilidade, com domínio técnico perfeito. O outro é a cópia n. 8 (o Terreiro de Jesus) de Otávio Torres que se caracteriza, paradoxalmente não só pela ingenuidade burlesca, mas sobretudo pelo fino humorismo, que lhe é imanente, exaltado pelas circunstâncias. Vejam só, que delícia: uma cópia feita sobre gravura da época — com inscrições: "Terreiro de Jesus 1808 — Bahia" — "Daqui se irradiou para todo o Brasil a Religião, a Ciência, a Cultura e a Civilização", disse M^{ns}. Paiva Marques na Academia de Letras da Bahia. E uma dedicatória do autor, surrealisticamente voando sob os céus do velho e autêntico (naquele tempo...) Terreiro de Jesus. Isso é ou não humorismo no duro num Salão de Arte de 1956, época da arte abstrata-concreta?

Sugeríamos até que fizesse um Salão de Cópias de gravuras antigas da Bahia (ruas e casas de ruas, cafés coloniais, interiores com moças e escravos etc.) com inscrições lapidárias dos talentos da época — versos de Gregório de Matos, anátemas de Vieira, etc. etc. — as assinaturas e dedicatórias dos copistas contemporâneos, colocadas no alto, nos céus, voando, todas de cabeça para baixo. As cópias, elas próprias, seriam expostas também de cabeça para baixo. Agora se ninguém achasse graça, poder-se-ia arre-medar a brincadeira, dizendo-se seria o inteligentemente com discursos e tudo; que a exposição extravagante não passava dum mero protesto contra a invasão da Arte Abstrata-Concreta na Bahia.

Imediatamente passemos, para a seção de gravura que por fabulosa coincidência existe caso análogo ao da seção de desenho, como se essa duas seções disputassem entre si a palma da comichidade. Temos também de início as gravuras de Newton da Silva (ns. 12, 13 e 14) que são muito boas para quem se iniciou na gravura relativamente a pouco tempo! Newton tem um traço firme, seguro e a bossa do gravador em metal, encontrou-se na gravura. Dentro em breve poderá ser um gravador de projeção no cenário da excelente gravura nacional contemporânea. — Depois temos Raimundo Chaves de Aguiar, com as suas incríveis "gravuras" piadas. "Você sabe com quem está falando?" (n. 9). Caso de perguntar-se: isso é Salão de Arte, ou o que é hein? — É o fim.

Na próxima semana falaremos sobre a Divisão Moderna, premiações inclusive.

Notas

Está funcionando na Sede da Diretoria Municipal de Turismo, ao Bevedero da Sé, uma exposição de Arte Holandesa, com reprodução de pinturas de Vincente Van Gogh e gravuras de Artistas Contemporâneos. Ficarã aberta até o fim do mês.

— Continua aberta na Galeria Oxumarê a exposição de tapeçaria de Genaro de Carvalho.

— Em janeiro do próximo ano a pintora Niobe Xandó exporã na Galeria Oxumarê.

— Continua sendo orga nizada a exposição dos Artistas da Bahia que será realizada na segunda quinzena de janeiro do próximo ano, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Fonte: Diário da Bahia, 1956 (Hemeroteca IGHB)

Na sessão de desenho, dois trabalhos nos chamam a atenção, mas por motivos diferentes. Um é o desenho n.2 (estudo de nú) de Juarez Paraíso; exercício escolar realizado com honesta e apurada sensibilidade com domínio técnico perfeito. O outro é a cópia n. 8 (o Terreiro de Jesus) de Otávio Torres que se caracteriza paradoxalmente não só pela ingenuidade burlesca, mas sobretudo pelo fino humorismo que lhe é imanente, exaltado pelas circunstâncias. Vejam só que delícia: uma cópia feita sobre a gravura da época — com inscrições: "Terreiro de Jesus 1808 — Bahia" — "Daqui se irradiou para todo o Brasil a Religião, a Ciência, a Cultura e a Civilização", disse M^{ns}. Paiva Marques na Academia de Letras da Bahia. E uma dedicatória do autor, surrealisticamente voando sob os céus do velho e autêntico (naquele tempo...) Terreiro de Jesus. Isso é ou não humorismo no duro no Salão de Arte de 1956, época da arte abstrata concreta? [...] Temos também no início da gravura de Newton

da Silva (nºs 12, 13 e 14) que são muito boas para quem se iniciou na gravura relativamente há pouco tempo. Newton tem um traço firme, seguro e a bossa do gravador em metal e encontra-se na gravura. Dentro em breve poderá ser um gravador de projeção no cenário de excelente gravura nacional contemporânea. (ANEXO 20)

Valentim dá continuidade à sua crítica e começa a detalhar a escolha do júri na Divisão Geral. Em pintura: o primeiro lugar ficou com Emídio Magalhães pela pintura que na opinião de Rubem “[...] pinta dentro de conceitos estéticos ultrapassados”, mas mantém uma coerência. Já Mario Machado Portela, medalha de prata, Rubem considera que “[...] há um artesanato sem invenção”, como se não tivesse sentido. Na escultura, concordou com os jurados ao não premiar nenhum artista para o primeiro lugar. Contudo discordou que Adolfo Augusto Buck tivesse ganho a medalha de prata. Também discorda do júri em ceder a Adele Salgado Góes a medalha de bronze por ter apresentado um “[...] trabalho escolar”. (ANEXO 20)

As críticas continuam na edição de 20 de dezembro de 1956 sobre gravura e desenho. Com as festas de fim de ano, a coluna voltaria a circular no dia 3 de janeiro de 1957. Nessa edição, Rubem Valentim abordará a Divisão Moderna do VI Salão de Belas Artes da Bahia. Inicia o texto afirmando que os trabalhos “[...] não significam nada plasticamente”. O primeiro a ser criticado é Jenner Augusto, medalha de ouro dessa edição. Valentim considerou que suas pinturas não possuíam uma unidade, pois as telas apresentadas não dialogavam entre si. Além disso, Valentim acreditava que as obras apresentadas ainda carregavam as características do afresco realizado no Centro Educacional Carneiro Ribeiro, tendo uma “visão ótico-realista”. (ANEXO 21)

No início de 1957, o texto veiculado no jornal Diário da Bahia expressa ainda os argumentos críticos sobre a Divisão de Arte Moderna. Cita os quatro artistas que participaram da categoria escultura: Mirabeau Sampaio, Agnaldo dos Santos, Udo Knoff e Mário Cravo Júnior. Rubem desconstrói totalmente a escolha do júri ao apontar Mirabeau Sampaio como um artista em formação e que seu trabalho era a maneira de seu professor, Mário Cravo Júnior. Como crítico, argumenta também que foi “[...] uma premiação prematura e circunstancial”. Agnaldo dos Santos, o segundo lugar, assim como Sampaio, seria uma indicação prematura e circunstancial porque ainda despontava como artista primitivo e sem contar que também estava ligado a Mário Cravo Júnior. Sobre Udo Knoff, Valentim reflete que o trabalho apresentado era uma arte decorativa, voltada para cerâmica, não poderia ser considerada escultura. (ANEXO 22)

Mesmo Mário Cravo Júnior fazendo parte do júri na Divisão de Arte Moderna, o artista acabou expondo e seus trabalhos foram analisados por Rubem Valentim. A primeira obra, *Capoeira*, Valentim considerou passível de estar no VI Salão porque apresentava um dinamismo, “corpos em movimento”. Quanto a *Exu*, o crítico avaliou que não se tratava de uma escultura, mas sim de um alto relevo. Já a obra *Pietá* não alcançava uma forma plástica adequada, resumindo-se apenas a uma “dramaticidade literária”. (ANEXO 22)

A repercussão sobre o exposto na coluna Estantes e Galerias durante o mês de dezembro de 1956 e janeiro de 1957, teve também uma reação por parte de um grupo. Na última edição da coluna que circulou no dia 10 de janeiro de 1957, Rubem Valentim mostrou as consequências que sofreu ao manter uma opinião sobre o VI Salão Bahiano. De acordo com o relato descrito por Rubem Valentim e divulgado no jornal Diário da Bahia, houve uma discussão com direito a retaliações por parte de Rudolf Klein, o responsável pela revista Habitat. As edições da coluna durante o período que Valentim estava como crítico, divulgou várias vezes sobre a exposição “Artistas da Bahia” que aconteceria no Museu de Arte Moderna de São Paulo cujo parte do patrocínio era da revista Habitat. Ocorre que com a crítica, Klein diz vários desaforos a Valentim e retira o cheque e a passagem aérea dele com destino a São Paulo. (ANEXO 23)

Sem citar nomes, Valentim relata que artistas-amigos também utilizaram de frases grosseiras, de vaidade, para fazer uma abordagem ameaçadora por causa dos textos críticos. Dos artistas que Valentim cita nas críticas anteriores, apenas Agnaldo dos Santos, José de Dome e Udo Knoff não foram ao ateliê de Rubem tirar satisfação. Deste modo, subentende-se que Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Mirabeau Sampaio e Carybé tenham entrado em conflito com o crítico de Estantes e Galerias. (ANEXO 23)

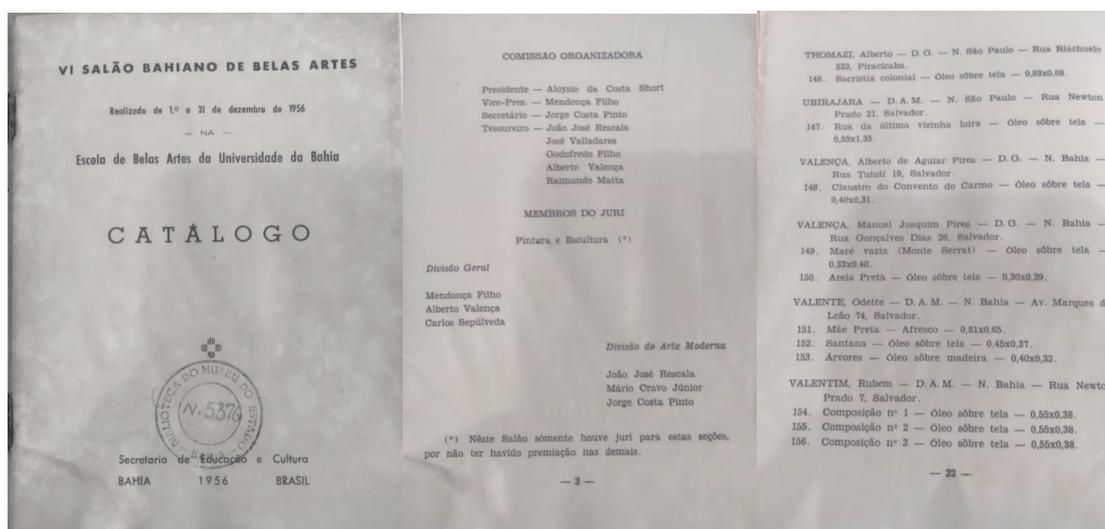
Contudo, um detalhe que não consta nesses textos críticos é a participação de Rubem Valentim no VI Salão Bahiano¹⁶. Durante o ano de 1956, Valentim divulgou o evento, o nome do júri, mas não mencionou quem eram os inscritos. Não nomeou, como fez com outros eventos, quem seriam os participantes. Apenas se ateve a dar notas informativas, explicando ao público leitor apenas o que seria o evento. Na

16 Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Catálogo do VI Salão Bahiano de Belas Artes, Fundo Desenhahia, Pasta Carlos Bastos, 1956.

inscrição do artista, chama atenção também o endereço: Rua Newton Prado, número 7, Gamboa de Cima e não o Passeio Público onde ficava a Galeria Oxumaré.

Os textos divulgados no Diário da Bahia por Rubem Valentim colaboram com a noção de como o artista projetava suas reflexões e sua dupla função (artista e crítico e até mesmo curador) dentro do sistema da arte. A importância que Valentim dará aos textos também implicará na forma como ele criará seu processo artístico. Tal afirmação pode ser constatada a partir de uma análise da obra do artista quando utilizamos a crítica genética, instrumento de investigação para compreender melhor o pensamento complexo do artista pesquisado.

Figura 24. Da esquerda para a direita: capa do catálogo do VI Salão Bahiano de Belas Artes, integrantes da comissão organizadora mais os nomes dos jurados e a página que consta Rubem Valentim como um dos artistas participantes.



Fonte: Acervo do Museu de Arte da Bahia, Fundo Desenbahia, Pasta Carlos Bastos, 1956.

3 CADERNOS E DIÁRIOS

As cartas e os diários de Rubem Valentim que se encontram no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo mostram uma outra face da trajetória do artista. No capítulo anterior, a maior parte da pesquisa está centrada em publicações. Nesta parte, trazemos a vida privada, os acontecimentos que, mesmo paralelos aos fatos publicados, ganham outra dimensão. Aqui, vamos observar os detalhes do perfil de Rubem Valentim que preservou um arquivo de sua memória na Bahia.

Um dos documentos coletados para a pesquisa desperta atenção. É uma carta endereçada aos amigos Fernando Coni Campos (1933-1988), cineasta baiano radicado no Rio de Janeiro; o artista e arquiteto Ubirajara Ribeiro (1930-2002), que fez curso de gravura com Mário Cravo Júnior na Escola de Belas Artes na década de 1950; o artista e designer Caio Alonso Mourão (1933-2005) e Ruben Martins (1929-1968), designer e artista que também morou em Salvador na metade da década de 1950, entre outros.

Nesta correspondência manuscrita, datada de junho de 1957 (anotação feita com caneta azul), nos deparamos com um documento que mostra um Rubem Valentim desestimulado com os acontecimentos em Salvador. Lembremos que a última crítica de arte lançada no Diário da Bahia provavelmente deve ter mudado as relações pessoais de Valentim na capital baiana. O artista descreve a situação decadente da Galeria Oxumaré, a discrepância de uma bolsa de estudo destinada a um artista baiano que acaba sendo cedida ao pintor, escultor e gravador Carybé (Hector Júlio Páride Bernabó), uma exposição de estudantes norte-americanos sobre o academicismo abstrato que mostra a influência dos Estados Unidos na Bahia, o capitalismo e suas desigualdades cruéis. É uma carta com os assuntos considerados importantes para Rubem Valentim¹⁷.

A primeira parte da carta descreve como funcionava um dos pilares do sistema da arte em Salvador, no caso a Galeria Oxumaré. Devemos lembrar que Valentim tinha um ateliê no sótão da galeria, cedido por Carlos Eduardo da Rocha, um dos proprietários. Portanto, o artista convivia no ambiente, tendo condições de observar o que ocorria ao redor. De acordo com Valentim, a decadência do espaço voltado para

17 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal Cartas e Diários, 1957, não paginado.

as artes era nítida. Não recebia mais visitas, o que podemos também compreender que não havia compradores. Outra questão para descrever o declínio empresarial era o perfil de frequentadores no bar que ficava ao lado do empreendimento. O dono era José Pedreira, o mesmo do Bar Anjo Azul. De acordo com Rubem Valentim, o estabelecimento era um chamariz para prostitutas e filhos de abastados empresários baianos. “O bar ao lado é que faz negócio, porque agora é ponto de mulheres prostitutas e rapazes irresponsáveis, filhos de papais capitalistas filhos da puta que os pariu a todos”¹⁸.

Valentim também confessa aos amigos que o ambiente já não era tão estimulante. O trabalho no ateliê da Galeria Oxumaré era solitário. Ao que parece, a efervescência do ateliê da Barra, os encontros e a troca de informações não se repetiram nesse espaço. Daquela pequena sala, Valentim passou a acompanhar atentamente o movimento político que alguns artistas faziam. O que o faz tecer duras críticas a um dos integrantes do movimento modernista nas artes plásticas da Bahia.

Caribé, que foi totalmente cortado na Bienal, vai com bolsa de estudos para os Estados Unidos (dizem que a tal bolsa veio para o “artista baiano”!). Vai fazer exposições lá, “estudar!” – e...com certeza meter painéis e murais no cu dos americanos. Aqui os seus serviços estão mais ou menos desmoralizados¹⁹.

Em outro trecho, para amenizar o tom ácido, mas ainda focando nas conveniências políticas da época, Valentim descreve uma exposição de artistas abstratos norte-americanos na Galeria Oxumaré. Para o artista baiano, todos os integrantes da mostra eram “filiados ao expressionismo abstrato”, com características ainda estudantis e nítidas influências das escolas de arte francesa e italiana. Dos artistas norte-americanos que mostraram pintura, Valentim observa a falta de personalidade nas obras. Preferiu os trabalhos de gravura apresentados na exposição. Para Valentim, estes teriam uma técnica aprimorada, chegando a ter obras com até sete cores diferentes em uma única impressão.

Todavia, por mais que Valentim tentasse falar de arte, a questão de Carybé, naquele momento, parecia ser sua obsessão. Como observa Macedo (2015), Valentim não era apadrinhado por políticos ou por grupos empresariais, sendo ainda

18 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal Cartas e Diários, 1957, não paginado.

19 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal Cartas e Diários, Rubem Valentim, 1957, não paginado.

considerado um questionador “desconcertante e problemático”. (Macedo, 2015, p. 113)

Além da personalidade contestadora, Valentim tinha uma outra ideia sobre “baianidade”, fugindo do discurso proposto pelo sistema. Ao contrário, Carybé elaborava um repertório plástico sob medida (folclórica e exótica) e conquistava espaços na cidade para fazer a integração das artes. Em 1956, é criada a Lei Municipal nº 686, que tornava obrigatório os empreendimentos a ter em seu interior obras de valor artístico, facilitando assim, o mercado de trabalho para alguns artistas em Salvador. (Macedo, 2015, p. 117)

O que Valentim percebeu, depois de 12 anos de atividades artísticas na Bahia, foi a falta de vontade política de reconhecê-lo como um artista legítimo de uma cidade que abarcava uma importância histórica e cultural para o Brasil. E ainda sob sua análise, artistas estrangeiros se projetavam com mais facilidade ao se adequar ao discurso proposto, não medindo esforços para isso.

Nunca vi coisa mais abjeta do que Caribé cumpichando o “adido cultural”, yanke (aliás, dizem que o tal adido é agente do FBI disfarçado). Pois bem, o folclórico e esperto Caribé que não ajuda ninguém desinteressadamente veio até arrumar a exposição abstrata americana na galeria! – Na inauguração da exposição houve fotógrafos de “jornais” (jornal daqui é droga), estações de rádio irradiando para os lares o acontecimento cultural, gente filmando (tipos com uns focos de luz tão fortes que nos cegava a todo instante), e Caribé na frente de tudo e de todos como “vedette” velha e canastrôna, dizendo que a única arte que prestava era a abstrata e a americana sobretudo. Pois é, meu caro, todo mundo foi filmado: Carlos Eduardo se dissolvendo em gentilezas e salamalengues com os americanos²⁰. (Valentim, 1957)

Em outra parte da carta, Valentim, mais uma vez, cita Carybé como se este fosse um organizador do evento. Em tom irônico, escreve que o artista argentino deveria ter chamado “capoeiristas e batucadas”. Muda o tom e alerta:

[...] Fazendo um parêntese porque falei em negócio de cor - eu quero saber como Caribé vai atuar no meio dos negros norte-americanos. Creio que êle lá chegando, não quer nem vêr negros, pois que isso pode dar galho e prejudicar os seus interesses. Fechando parêntese... (Valentim, 1957)

20 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal, Cartas, 1957, não paginado.

Outra correspondência coletada durante a pesquisa, cujo conteúdo mostra a possibilidade de ter decidido a permanência de Rubem Valentim na Bahia, é endereçada a Edgar Santos (1894-1962). Vale contextualizar o ambiente que se insere tanto o artista Rubem Valentim quanto o próprio reitor da Universidade Federal da Bahia. A década de 1950 em Salvador inicia uma grande revolução cultural a partir da mudança de pensamento de sua elite local. A mentalidade humanista de Edgard Santos, então reitor da Universidade Federal da Bahia, congrega em um só espaço, no caso a universidade, a informação e a agitação de novas formas de fazer arte. Nomes como Agostinho da Silva, Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves, Hans Koellreutter, Diógenes Rebouças estarão presentes nestas mudanças que darão régua e compasso à nova cara da Cidade da Bahia. De acordo com Risério (1995), Santos era um articulador de projetos que mesclavam tanto o setor privado, quanto o público. Para a Escola de Teatro, sob a direção de Martim Gonçalves, consegue um aporte financeiro junto a Fundação Rockefeller. Também faz uma parceria com o Museu de Arte da Bahia e cria, juntamente com Agostinho da Silva, o Centro de Estudos Afro-Orientais, canal de diálogo entre a universidade e a comunidade afro-brasileira, como também canal de intercâmbio entre o Brasil e países africanos. Edgard Santos propunha uma aproximação da cultura com a ideia de industrialização. A Bahia não tinha vivido a primeira onda industrial. Edgard retira do passado da Bahia sua chance de se inserir no futuro. Risério lembra que Salvador sofria há tempos da síndrome da nacionalidade, a identidade brasileira. Este contexto reflete o material que será trabalhado por Santos na universidade: a cultura. (Risério, 1995, p.36-37)

Mesmo sendo um visionário que unia cultura e economia, Edgard Santos, de acordo com Risério (1995), cometia equívocos quando se tratava de artes. Em depoimento a Risério, Diogenes Rebouças, que era arquiteto e amigo do reitor, confia que Edgard não tinha percepção arquitetônica. A ideia de Santos para prédio da reitoria (no bairro do Canela, em Salvador) era construir um palacete *antique* e não uma arquitetura voltada para o moderno. Há na construção elementos que imitam diversos períodos artísticos. Exemplo são os painéis portugueses de azulejaria, criados entre o século XVIII e XIX que foram retirados do Solar Bom Gosto (Palacete Aguiar), e a arquitetura neoclássica, construída próximo ao bairro do Canela, ainda no século XIX. (Risério, 1995, p.43-44)

É dentro deste contexto histórico e social que surge a primeira e, talvez, única ligação entre Rubem Valentim e Edgard Santos. Sabia-se que o reitor agregara

recursos para o grupo de humanidades da Universidade da Bahia e artistas eram contemplados de alguma forma com auxílios financeiros. E foi pensando nessa possibilidade que Valentim em 5 de agosto de 1957 endereça a Edgard Santos uma carta pedindo ajuda. Devemos lembrar que, em junho de 1957, o jornal Diário da Bahia fecha suas portas e por consequência, Rubem Valentim fica desempregado. Em um ato de desespero, e ainda na tentativa de permanecer em Salvador, o artista descreve sua situação incentivado pelos professores da universidade Martim Gonçalves e Mendonça Filho.

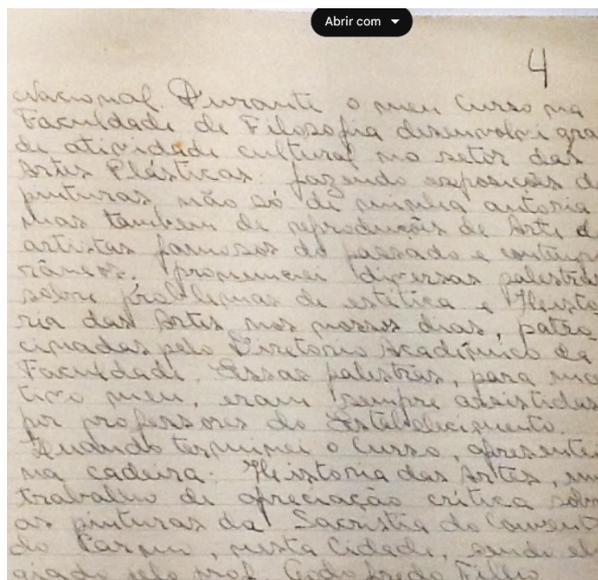
Estou cheio de elogios da crítica, de pinturas minhas reproduzidas nas revistas de arte, etc, etc. Porém o que mais necessito presentemente para a minha sobrevivência artística é qualquer auxílio financeiro. Dinheiro para comprar tintas, telas, pincéis, um pouco de dinheiro para ficar menos desesperado, para alimentar-me melhor²¹. (VALENTIM, 1957)

O pedido é ignorado pelo reitor, o que levará Valentim a migrar para o Rio de Janeiro. A carta revela um currículo de atividades importantes que mostra a relevância da escrita para Rubem Valentim. O curso de Jornalismo, que foi realizado na Faculdade de Filosofia da Universidade da Bahia, ao que indica, motivou o artista a pensar a arte através da escrita. Valentim nessa carta endereçada a Edgard Santos afirma que a conclusão do curso foi na “cadeira de História das Artes”, cujo texto crítico era sobre a sacristia do Convento do Carmo. Ainda cita que, posteriormente, fez um artigo divulgado no Rio de Janeiro que foi elogiado pelo arquiteto Lúcio Costa e o crítico de arte e catedrático da Universidade do Brasil, Mário Barata²². (Valentim, 1957)

21 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal, Cartas, 1957, não paginado.

22 Em pesquisa junto ao IPHAN-Rio de Janeiro (ANEXO 25), descobriu-se que há uma pasta intitulada Rubem Valentim com diversos documentos sobre restaurações no Convento do Carmo. Contudo, o texto crítico não foi encontrado. Além da pasta de Valentim, foram pesquisadas a pasta de Lúcio Costa e Mário Barata na tentativa de encontrar o texto.

Figura 25. Trecho da carta de Rubem Valentim para Edgard Santos.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

Surpreende também o teor da carta ao revelar que o artista baiano organizou exposições na universidade, como também confirma que fez curadoria para a Galeria Oxumaré. Pela primeira vez, assume via documento manuscrito que fazia crítica de arte na extinta coluna Estantes e Galerias. Seu foco na academia orbitava na linha de teoria da arte.

[...] promovi diversas palestras sobre problemas de estética e História das Artes nos nossos dias, patrocinadas pelo diretório acadêmico da faculdade. Essas palestras, para incentivo meu, eram assistidas pelos professores do estabelecimento. (Valentim, 1957, p. 4)

Além das cartas manuscritas, Valentim datilografava suas ideias. O Fundo Rubem no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo tem pouco mais de cem folhas tamanho ofício, em papel jornal, que mostram um conteúdo vasto de assuntos os quais Valentim se debruçava. A este conjunto de papéis denominamos para esta pesquisa “diário datilografado”. Não há como precisar a data exata de cada escrito. O período aproximado do conjunto seria entre os anos de 1950 e 1955. Em alguns trechos conseguimos identificar porque Valentim relaciona a data com o fato descrito. Outros são fluxos de pensamento, muitos sem censura, como sentimentos pessoais, desejos, decepções, e teorizações artísticas.

Há trechos de episódios familiares, como a insatisfação com o pai, Antonio, por causa do machismo praticado contra a mãe, Belanícia. São frases, muitas vezes

ásperas, cortantes, de um filho que não aceitava o pai. Há também trechos de seu namoro com Antonia. Ao que parece, quando Rubem decidiu não ser mais dentista, única forma de ganhar dinheiro, Antonia foi contra. A instabilidade financeira, as farras com os amigos da nova profissão de artista, como Mario Cravo Júnior, Jenner Augusto, Wilson Rocha, Nelson Araújo, sua obsessão pela arte, e a incompreensão de Antonia, tornaram Rubem um homem angustiado, atormentado. Em 13 de maio de 1952, escreve:

O meu desequilíbrio social, Antonia, que não sabe o que é que eu sou dentista, pintor, outra coisa. Se não fosse a posição privilegiada do Mario Cravo, eu não sei se ele chegaria tão rápido ao ponto que chegou. [...] Fatos que se passou no tempo que eu estava no estúdio no Cabeça. A devolução da palheta de Fridman. O amassamento do godot. A destruição do cavalete que me deu tanto trabalho. Tenho avidez em adquirir coisas. Depois sofro para livrar-me delas. Parecem que tem vida. [...] Em pintura como qualquer outra coisa na vida sempre levei tudo a sério procurando, sempre procurando o meu caminho, procurando a mim mesmo. Sempre com ânsia de libertar-me do sofrimento e da angústia crônica, constante que nunca abandonou-me e constitui a tortura da minha vida. O medo, o pavor infundado me persegue. Tenho medo! Eis a questão. Sou tímido e tenho complexo de inferioridade²³. (Valentim, 1952, não paginado)

É interessante observarmos que mesmo em publicações recentes como o livro de Bené Fonteles (Rubem Valentim: Sagrada Geometria, 2022), não encontramos quaisquer dados sobre a família de Rubem Valentim na Bahia. Nesse diário em folha avulsas, escrito na década de 1950, podemos observar qual era a visão do artista sobre o núcleo familiar e alguns parentes. O trecho a seguir mostra a relação do artista com o pai, Antonio, e seu irmão Jorge:

A moral do dinheiro: meu pai justifica o cabotismo do Jorge, fazendo passar por escultor. (comprou cópias na mão de um forneiro da escola). Alega êle que o mesmo fazia isto para ganhar dinheiro. Que estava bem. Mas nada vendeu teve prejuízo. Essa é a moral burguesa. Ganhou-se dinheiro, está tudo justificado²⁴. (Valentim, não datado, não paginado).

As relações afetivas de Valentim eram conturbadas. Em vários trechos do diário datilografado, Valentim cita Antonia, uma namorada quase noiva. Uma mulher que não compreendia os desejos e anseios do artista. A questão financeira era recorrente

23 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários, 1952, não paginado.

24 Citação de Rubem Valentim. Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários, 1952, não paginado.

em seus escritos. “O meu complexo econômico quando vejo Antônia gastar para consertar a casa, comprar a casa, e eu precisando de dinheiro, sempre limpo. Horas me dá vontade de desistir de querer”²⁵. (Valentim, não datado, não paginado)

No trecho a seguir, veremos como Valentim reflete sobre a questão da segregação racial nos Estados Unidos e a questão das dificuldades impostas pelo sistema da arte. Em um único trecho, o artista baiano menciona dois assuntos que são um só: a sobrevivência.

Tudo está contribuindo para uma guerra total – o problema do negro nos EUA, provocando neuroses. Não haver preconceito de raças, o que deve haver é cooperação de todos para resolver o problema máximo da humanidade, o problema da sobrevivência eterna. As deformações da arte começaram a deformar a minha vida. As deformações da arte e as deformações da vida, dos valores, causas de neuroses²⁶. (Valentim, [195-])

Há também no diário datilografado farta referência às artes. Valentim faz reflexões por parágrafos que por vezes não se conectam. São pensamentos escritos, talvez, paulatinamente. A impressão que temos, ao ler, é que o artista separava uma hora do seu dia para se dedicar a um parágrafo, uma ideia, que trouxesse um alívio ao fluxo do seu pensar. As partes que tratam do mundo das artes visuais englobam quase todos os tipos de assuntos. Em um trecho do diário datilografado, encontramos um pensamento que pode nos levar a imaginar como Valentim via a questão do figurativismo.

No tempo de Van Gogh, quais eram as ideias políticas do tempo? Qual a pintura aceita? [...] O figurativismo nem sempre é realista porque não expressa os anseios de libertação, de vida do meio social, da sociedade que o artista vive. Quando o figurativismo se prende ao passado, conteúdo, técnica - torna-se acadêmico²⁷. (Valentim, não datado, não paginado)

A ideia de figurativismo de Valentim se aproxima das vanguardas europeias do início do século XX. Quando afirma que o figurativismo nem sempre é realista, podemos lembrar de Matisse, um fauvista, que trabalhava as figuras no plano bidimensional sem que estas representassem a realidade. Valentim também vai

²⁵ Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários, 1952, não paginado.

²⁶ Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários, não datado, não paginado.

²⁷ Valentim, não datado, não paginado. Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários.

acrescentar ao figurativismo uma interpretação retirada de um movimento literário no Brasil: o regionalismo que trabalha com uma identidade sem ufanismo para seus personagens²⁸.

Da mesma forma que aborda o figurativismo, Valentim também reflete sobre a abstração.

As concepções abstratas em função do homem podem não ser aceitas no tempo em que foi realizada, mas será aceita futuramente. Agora, eu pergunto, onde ficarão os pesquisadores puros (abstratos) sinceros? Pode-se ser abstrato plasticamente e se estar ligado a vida e as contingências vitais²⁹. (Valentim, não datado, não paginado)

Estes dois trechos, citados acima, mostram a linha tênue entre o figurativismo e a abstração para Rubem Valentim. Nesse processo, o pensamento do artista indica como pode ter dado início à migração da figura, por exemplo caso dos *ex-votos* (Figuras 15 e 17), para a imagem não-figurativa. Veremos mais adiante o que pode ter ocorrido com a proposta artística até chegar à geometrização.

As observações de Valentim não se referiam somente aos problemas teóricos das artes. Valentim acompanhava também de forma crítica o que ocorria com seus companheiros da primeira geração modernista. A relação com Mario Cravo Júnior, por exemplo, era contraditória. Ao mesmo tempo que sabia do valor artístico de Mário, também repudiava a imagem elitista do escultor. Valentim chega a declarar em seu diário que teve que voltar a ser dentista, porque Mário pedia para tratar de uma extração de dente do filho, provavelmente, Mariozinho (Mario Cravo Neto, 1947-2009). Ao que parece, sentia-se preterido do meio artístico que o próprio Mário Cravo Júnior o estimulava a estar. Sobre a tese defendida por Mário Cravo Júnior na Escola de Belas Artes registra:

Hoje dia 14 de julho de 1954 – Mario Cravo Jr. fazendo concurso na E. de Belas Artes, deu uma aula sobre gravura (aula didática) que não teve didática, apesar de sabermos que Mario entende realmente do assunto. Mário fez este concurso na E. de B. Artes por sugestão e interferência minha. Tratei das informações necessárias etc.

²⁸ Valentim, não datado, não paginado. Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários.

²⁹ Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal Diários, não datado, não paginado.

Interessa-me discutir teses, fiz sugestões³⁰. (Valentim, 1954, não paginado).

Contudo, seus escritos também indicam que a estruturação das partes de uma obra, a forma, sempre foi uma preocupação para Valentim. É como se, ao selecionar as partes, ele estivesse compondo um diálogo visual, capaz de provocar uma fruição que mostrasse o sentido da vida. A complexidade para Valentim está na plástica com o conteúdo. O trecho a seguir, que parece ser do período em que estudava no curso de Jornalismo entre 1950 e 1953, o artista já indica a problematização de arte e vida. Valentim não via sentido em fazer arte decorativa em um mundo conturbado. Entendendo arte decorativa como aquela utilizada para ornamentar peças ou ambientes.

A estilização e esquematização é uma coisa fria, carece de vida. Da estilização esquemática para a verdadeira Pintura Plástica o caminho é muito longo. As suas flores padronizadas o que é uma tendência natural do decorativismo. Flores geometrizadas e coloridas. A época que vivemos não é para decorativismo. O verdadeiro artista, aquele que sente os impactos da vida na sua carne no mais íntimo do seu ser, não pode perder tempo fazendo decoração. Tem que gritar revoltado. Ausência total de plasticidade é o caso de a pintura decorativa³¹.

Em outro trecho, Valentim utiliza a expressão em Latim *Turris Ebúrnea* para designar o comportamento ou o pensamento de artistas daquele período. Para Valentim, há um tipo de artista que trata a arte como algo inacessível para o público em geral, distancia este da própria satisfação de fruir. É uma arte enclausurada, como na tradução em português, uma arte numa torre de marfim. É dentro dessas reflexões que Valentim também pontua sua preocupação: “[...] o maior drama estético de todos os tempos - a luta, o antagonismo – a arte abstrata e a arte figurativa – arte realista socialista”³².

Valentim declara nas publicações pesquisadas (Rubem Valentim: O artista da Luz, 2001, e Rubem Valentim: Sagrada Geometria, 2022) que, no início da década de 1950, alguns integrantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) condenaram a opção dele pela escolha de fazer arte abstrata. Não sabemos ao certo quem era esse grupo.

30 Valentim, 1954, não paginado. Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários.

31 Valentim, não datado, não paginado. Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários.

32 Valentim, não datado, não paginado. Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal: Diários.

Contudo sabe-se que o realismo socialista foi um movimento criado na União Soviética na década de 1920 e chegou ao Brasil através da política partidária. A ideia central era avessa a qualquer tipo de aproximação com as vanguardas europeias ou estadunidense. O partido queria mostrar o proletariado e proibia artistas de participar das bienais, como também de criar a partir da abstração. Os integrantes do PCB tentavam passar a mesma mensagem no Brasil. (Motter, 2014, p.480) No caso de Valentim, que, provavelmente, já se inclinava para a abstração, preferiu a arte “burguesa”, mesmo afirmando várias vezes detestar a burguesia³³.

Veremos que em sua trajetória artística, Rubem Valentim se preparou para o diálogo estético e tencionou de várias formas o pensamento da arte ocidental. Percebe-se que, nesse período, Valentim procura argumentos, palavras para não somente compreender a arte, como também para lastrear a sua própria arte. Vale lembrar que antes do curso de Jornalismo, Valentim já havia iniciado suas experimentações artísticas. Entre 1946 e 1949, Valentim se aproximou do grupo que discutia a arte moderna na Bahia, manteve um ateliê na rua do Cabeça (no mesmo bairro que se localizava o bar Anjo Azul, reduto de artistas e boêmios), participou, em 1949, do I Salão Bahiano de Belas Artes. Posteriormente, morou e tinha um ateliê na primeira galeria de arte da Bahia. Estes fatos nos dão base para compreender melhor o porquê de tantas indagações em relação à arte. Inicialmente, Valentim percebeu que sua arte era um pensamento no sentido mais filosófico da palavra. Tempos depois, lançaria textos reforçando essa ideia: “Meu problema foi sempre conteudístico, a impregnação mística, a tomada de consciência de nossos valores culturais, do nosso povo, do nosso sentir brasileiro”. (Valentim, 2022, p.35)

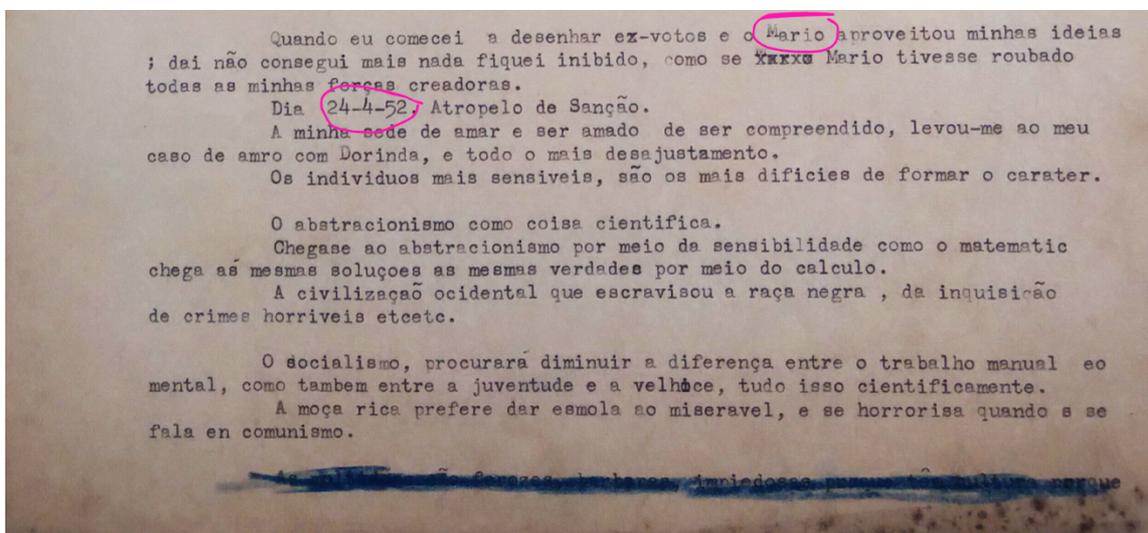
O conteúdo na obra de Rubem Valentim é uma reflexão da própria vivência do que há de mais significativo em Salvador. O repertório é pensado a partir do núcleo familiar e de sua memória afetiva diante de imagens populares. Tais imagens são os presépios que montava junto com sua mãe, as cerâmicas vendidas na Feira de Água de Meninos vindas do Recôncavo da Bahia, os terreiros de Candomblé, festas populares como a do Bonfim e as imagens dos *ex-votos*.

Antes eu havia trabalhado muito com *ex-votos*. **Fui o primeiro artista na Bahia** a trabalhar com esse tipo de escultura primitiva, religiosa,

33 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal Diários, Rubem Valentim. não datado, não paginado.

oferenda que se faziam aos santos nas igrejas associando-as às formas, às cores, aos ritmos e aos emblemas do candomblé³⁴.

Figura 26. Rubem Valentim acusa Mário Cravo de se apropriar de suas ideias.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, 1952.

A afirmação de que seria o primeiro artista a trabalhar com *ex-votos* abre possibilidade para reavaliarmos a própria história da arte na Bahia. Os registros até o momento apontavam como os iniciadores, Mário Cravo Júnior e Carybé. O escultor baiano chega a declarar, em seu livro “Desafio da Escultura”, que inicia seus estudos sobre arte popular e primitiva por volta de 1954. “[...] deslanchei em viagens pelo interior da Bahia e pelo Nordeste coletando *ex-votos*, cerâmica popular, raízes, etc.”. (Cravo, 2001, p. 102)

Há duas obras de Rubem Valentim que tratam dos mesmos temas citados por Mário Cravo Júnior e são datadas em um período anterior à declaração do escultor. São “Casal Popular”, de 1949 (Figura 5) e “Sem título”, de 1953 (Figura 15). No ano de 1954, há outras obras que expõem explicitamente a questão dos *ex-votos* (Figura 17). Há também outro indício importante que mostra a relevância do tema *ex-votos* na obra de Valentim. O título do conjunto de sua obra é “Riscadura Brasileira” que deriva de uma denominação usual para artistas que pintavam *ex-votos* na década de 1950. No Brasil, descreviam-se operadores como riscadores de milagres. De acordo com Oliveira (2019, p. 119-120), esses artistas anônimos produziam uma fonte documental e criavam uma narrativa com características de um período.

³⁴ Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 59, Vida Pessoal Diários. Valentim, não datado, não paginado, grifo nosso.

Não surpreende Rubem Valentim se inclinar para este tipo de pesquisa visual. Primeiro, os *ex-votos* são memórias votivas. De acordo com Edgard Morin (*apud* Pereira, 2005, p.251) é possível através deste tipo de imagem fazermos reflexões sobre a estética, a magia, o ritual, o mito, a religião, a arte porque, depois de mudanças genéticas até chegarmos ao *homo sapiens*, o homem conseguiu ser ao mesmo tempo um ser “imaginário e imaginante”. Em um pensamento dual, Pereira (2005, p. 251) afirma que a arte tanto reproduz formas como inventa formas e que isto seria, numa visão antropológica, a própria consciência da morte. Portanto, pode-se afirmar que a arte sacra não pode ser erudita e popular. O que os riscadores de milagres fazem é arte sacra cristã.

Se a arte sacra cristã dos *ex-votos* serve para aproximar os vivos (seres humanos) e os deuses (seres imaginados), criando uma relação entre a terra e o céu, a imagem de Valentim pode ser compreendida como um meio para se ter acesso ao divino. Como diz Pereira: “A imagem constitui, assim, não o pretexto, mas a alavanca de uma troca no perpétuo regateio entre o vidente e o invisível”. (Pereira, 2005, p. 252)

Na Figura 26, Valentim escreve que a ideia de *ex-voto* nas artes naquele momento era dele, não de Mário Cravo Júnior³⁵. Qual seria outro indício que chancela a escrita de Valentim em ser o primeiro a se apropriar de imagens de *ex-votos*? É muito provável que as ideias sobre uma arte brasileira e a tentativa de preservar o caráter da arte feita na Bahia circulassem com frequência no ateliê de Mário Cravo Júnior. Devemos lembrar que José Valladares era assíduo frequentador do ateliê, como também o “orientador” dos artistas que lá partilhavam as ideias. Por vezes, o próprio Valentim em suas memórias cita José Valladares. Contudo, expressar a forma da Bahia, um olhar mais aguçado sobre o povo e sua cultura, requer aproximação e vivência. Dois artistas tinham isso de sobra no ateliê de Mario Cravo Júnior: Rubem Valentim e Agnaldo Manuel dos Santos.

Provavelmente, depois a temática dos *ex-votos* passa a ser um exercício criativo para os artistas que pertenciam a uma classe social mais abastada. Casos de Mario Cravo Júnior e Carybé, por exemplo. Lembremos que, a partir de 1954, Carybé, Mário Cravo Júnior e Agnaldo dos Santos (ainda como assistente) viajam pelo interior da Bahia e outras localidades do Nordeste. Contudo, vale ressaltar que Valentim e Agnaldo se valiam da vivência e da memória da cultura local para produzir arte e

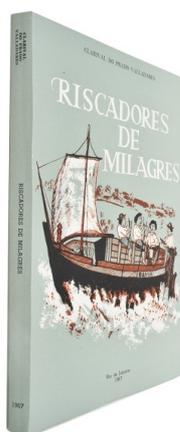
³⁵ Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caixa 59. Diário Datilografado, parte datada de 1952, como mostra a Figura 26.

pensar a arte a partir de uma forma genuína da cultura popular. Rubem dependia financeiramente de empregos em instituições e depois em jornais para sobreviver e trabalhar sua arte, o que demonstra que teria que utilizar e pensar em elementos que estivessem próximos. Já Agnaldo Manoel dos Santos, como afirma Clarival do Prado Valladares, busca um imaginário poético também em Fonte de Beber, vilarejo de Gamboa em Mar Grande, quando ainda adolescente cortava madeira para fazer fogueira para queimar o cal. “O seu segundo afazer para o mesmo fim era tirar blocos de arenito calcário dos recifes nas vazantes [...]” (Valladares, 1983, p. 2)

Portanto, ambos podem ter compreendido como empregar a arte a partir da memória afetiva sobre o popular que vivenciaram. Como Cecília Salles (2008, p.22-26) nos diz, nos debruçamos sobre um processo de fabricação da obra de arte e consideramos que a obra de arte também abarca uma memória.

O terceiro indício é que o tema *ex-votos* também era estudado por Clarival do Prado Valladares. Um ano depois do Festival Mundial de Artes Negras (Dacar, 1966), Valladares publica “Riscadores de Milagres: um estudo sobre a arte genuína”. Nessa publicação, o autor cita Rubem Valentim em seu estudo sobre o tema. Portanto, o meio em que se vivia, as conversas, as diretrizes de uma nova política cultural que se desenhava na Bahia, apontam que, no mínimo, Valentim, tinha conhecimento sobre a importância dos *ex-votos* e as possibilidades de desdobramentos no campo da arte.

Figura 27. Capa do livro original e trecho pesquisado no Google Books



Página 89

subsídio na obra de Alfredo Volpi, Djanira, Tarsila, Cícero Dias, Guignard, Tereza Damico, Raimundo de Oliveira, Samico, Rubem Valentim, Antônio Maia e outros mais recentes. Dentre modo, nesse estudo também pretende aproximar

Fontes: D.R. Artes Consultoria e Leilões e Google Books.

Completamos este pensamento com um depoimento escrito pelo próprio Rubem Valentim que explica a importância do *ex-voto* para seu processo artístico, além de reforçar a ideia de primazia nesse estudo na Bahia. O texto a seguir foi extraído de um documento que se encontra no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim. Não podemos precisar a data da declaração. No entanto, o depoimento ocorre na Bahia para algum jornalista ou pesquisador.

Eu fiz uma exposição individual em 49, no hall do palácio do governo, ali na Praça da Sé. Eu estava tão vidrado nos *ex-votos*, e para começo de conversa, fui o primeiro artista na Bahia a lidar com *ex-votos*, a tirar partido dos *ex-votos*. Eu desenhava os *ex-votos*. Depois, veio o Mário Cravo. Mas foi este amigo de vocês quem primeiro pegou os *ex-votos* e usava como elemento para fazer o seu trabalho. Em 50/51/52, eu pintei muitos *ex-votos*. Já a minha preocupação com o problema do popular, a arte do povo³⁶.

Figura 28. Primeira exposição de Rubem Valentim, Palácio Rio Branco, Salvador, 1949.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

³⁶ Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim Caixa 04, Vida Pessoal: Entrevista(?) de Rubem Valentim, não datado, não paginado

3.1 Primeiros estudos

Em todas as publicações pesquisadas e que são utilizadas aqui nesta dissertação, como “Rubem Valentim: artista da luz” (2001), “Rubem Valentim: Construções Afro-atlânticas” (2018) e “Rubem Valentim: Sagrada Geometria” (2022), colocam uma declaração do artista que mostra o fim de um vestígio importante para quem utiliza a crítica genética. Em 1951, Valentim destrói sua história com a pintura.

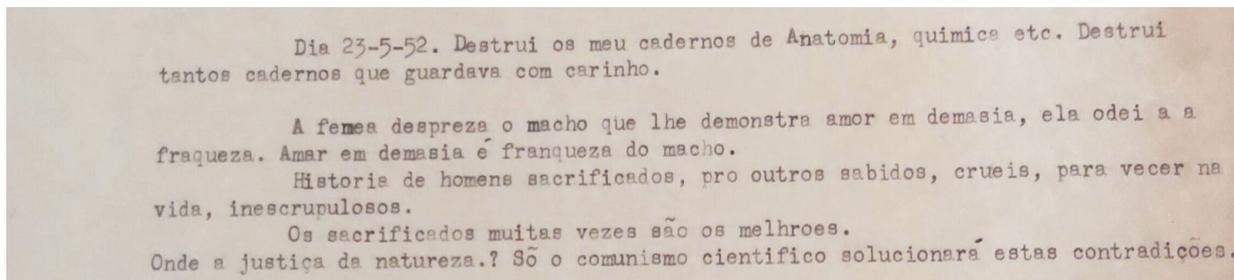
Um dia, no ateliê, perdi a cabeça. Rasguei os cadernos de desenho, destruí todos os meus estudos, as telas, esvaziei os tubos de tinta, despejei os óleos de linhaça, os solventes, quebrei o cavalete e os pincéis a marteladas. Saí do ateliê, deixando atrás de mim parte da minha vida assassinada. Perambulei com dor na alma, odiando pela primeira vez a terra que amo, cheio de raiva, contra uma sociedade em decadência e medíocre. Foram 15 dias de purgatório, durante os quais me perdi nas ruas de Salvador. Um dia acordei tranquilo. Reencontrei o verde das árvores, ouvi de novo o canto dos passarinhos, voltei a amar o azul da Bahia. A pé tomei o caminho de volta para o ateliê. Senti então uma tristeza amarga, chorei de saudade dos meus trabalhos destruídos. E novamente aceitei meu destino. Com 50 cruzeiros dados por um irmão, comprei material de pintura e voltei a pintar. (Valentim, 2022, p.21)

Uma declaração sísmica para quem pesquisa utilizando a crítica genética. Da época do concurso para o mestrado, em junho de 2022, até agosto de 2023, a pesquisa se norteava através desta declaração, supondo que os arquivos a serem encontrados com maior grau de sistematização de informação seriam os das décadas de 1960, 1970 e 1980. Contudo, a pesquisa de campo mostrou um outro caminho que não deixa de justificar o título da dissertação, como também revela que uma das peças da pesquisa aqui apresentada é justamente o caderno de estudo da década de 1940/1950.

Durante a investigação no acervo do Fundo Rubem Valentim, por várias vezes, encontramos nos diários do artista trechos do depoimento parecido ao que citamos acima. Não com as mesmas informações, mas com certa similaridade. Em alguns trechos (Figura 29), Valentim afirma que destruiu os cadernos de química, anatomia, “que gostava tanto”³⁷.

37 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caixa 59, Diários, 1952, não paginado.

Figura 29. Trecho do Diário que cita a destruição dos cadernos.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim.

Possivelmente, esta memória relatada na Figura 29 refere-se ao curso de Odontologia. Conseqüentemente, podemos imaginar algumas situações: suas declarações foram anotadas erroneamente; poderia haver mais de um caderno de estudo; a declaração era exatamente o que Valentim elabora e decidiu deixar o velho caderno esquecido entre tantas informações, mas antevendo, quiçá um dia, que alguém pudesse mostrá-lo. Nada referente ao acervo de Valentim parece estar esquecido, mas sim adormecido. Tudo em busca de novos olhares. Incrivelmente, Valentim assume um papel de colecionador de suas próprias memórias. De alguma forma, foram preservados 10 mil itens entre fotografias, anotações, textos, cartas, cartões de visitas (muitos deles de políticos, embaixadores), livros, alguns documentos pessoais, projetos, comunicados oficiais entre o artista e os ministérios da República, ofícios da Universidade de Brasília (UnB) e os cadernos. Mais uma vez, indícios. Diante de tantas folhas soltas com anotações, é quase impossível achar que este caderno passaria despercebido. Para saber a data do tal caderno, foi realizada uma pesquisa virtual na qual achamos o mesmo tipo de caderno, da mesma marca, indicando tratar-se de exemplares do fim da década de 1940³⁸.

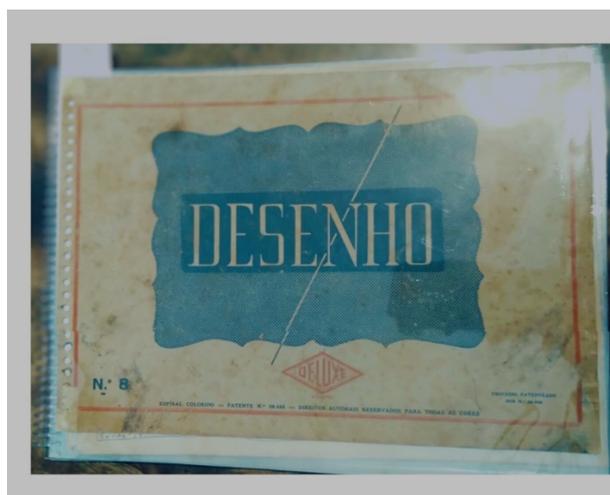
38 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caderno 8.

Figura 30. Exemplar similar ao encontrado no Fundo Rubem Valentim.



Fonte: Página no Facebook. Material escolar antigo coleção.
[tps://web.facebook.com/437651859752039/posts/cadernos-antigos-de-desenho-anos-30-e-40-usados-para-aula-de-corte-e-costura/1541842172666330/?_rdc=1&_rdr](https://web.facebook.com/437651859752039/posts/cadernos-antigos-de-desenho-anos-30-e-40-usados-para-aula-de-corte-e-costura/1541842172666330/?_rdc=1&_rdr).

Figura 31. Caderno de Rubem Valentim dos anos de 1940/1950.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação
 Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim.

Ao abrir o caderno, as folhas revelam não somente o estudo de desenho, como também a linha de pensamento adotada por Valentim entre 1949 e 1950. A primeira imagem do caderno é uma natureza morta provavelmente inspirada no cubismo de Braque e Picasso (Figura 32). Nela já há um estudo da geometria que aplicaria no conjunto de sua obra de arte³⁹.

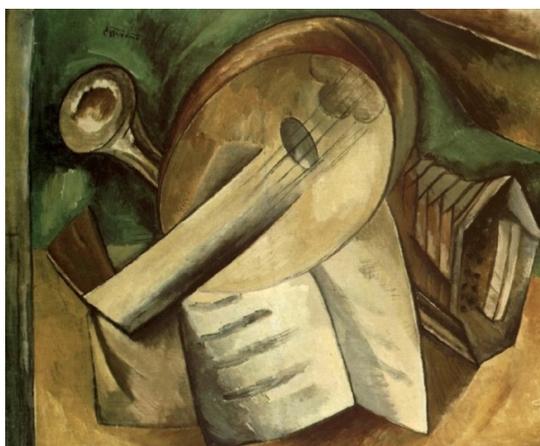
Percebe-se que o estudo de Valentim não é somente uma cópia de uma outra obra consagrada. Ao eleger o cubismo como um estudo para suas atividades,

³⁹ Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caderno 8, etiqueta 9.

Valentim já começava a intuir ou sistematizar suas reflexões sobre a forma e o espaço. Ao escolher o cubismo, Valentim chama para si questões de ordem importantes para a arte europeia. Como Argan revela no período em que Picasso (1881-1973) cria *Les Femmes d'Alger*, enfrenta o problema de como “[...] superar o limite histórico de Cézanne” (Argan, 2004, p.426). O caminho encontrado por Picasso para iniciar o cubismo foi unir dialeticamente planos estético e histórico tanto com as características da “civilização extrema”, quanto a “barbárie extrema”. Argan afirma que *Les Femmes d'Alger* é um gesto de ruptura. E se Picasso representa a ruptura, George Braque (1882-1963) será idealizador do rigor do método, dando ao mundo das artes uma nova pintura. Quanto à arte africana, Argan argumenta que *fauves*, expressionistas e Gauguin (1848-1903) já haviam se apropriado da arte negra. Essa apropriação era exatamente para tentar resolver a crise da arte europeia. (Argan, 2004, p. 426-427)

Esta breve explanação mostra elementos importantes que configuraram na obra de Rubem Valentim tempos depois. No seu desenho que vemos na Figura 33 notamos que no espaço ainda existe a preocupação em geometrizar os elementos que ainda conseguem ser identificados. Assim como Braque em *Musical Instruments* (1908) – Figura 32, que fragmenta um objeto, quebrando a perspectiva, Valentim se vale da mesma reflexão para compor seu desenho, nitidamente inspirado na obra de Braque. Também percebemos que o artista baiano não faz uma cópia exata. Elege o violão como elemento central da composição e o coloca num ambiente similar ao criado por Braque em *Musical Instruments* (Figura 32). Ao mesmo tempo que existe o exercício da observação, Valentim também pratica uma autonomia em recriar um tema.

Figura 32. George Braque. *Musical Instruments*, 1908, óleo sobre tela, 50x61cm.



Fonte: site Artarchive (www.artarchive.com).

Figura 33. Desenho de Rubem Valentim, sem data. Grafite sobre papel.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

Figura 34. Marc Chagall. A noiva e o noivo da Torre Eiffel, 1936-1939, óleo s/tela.



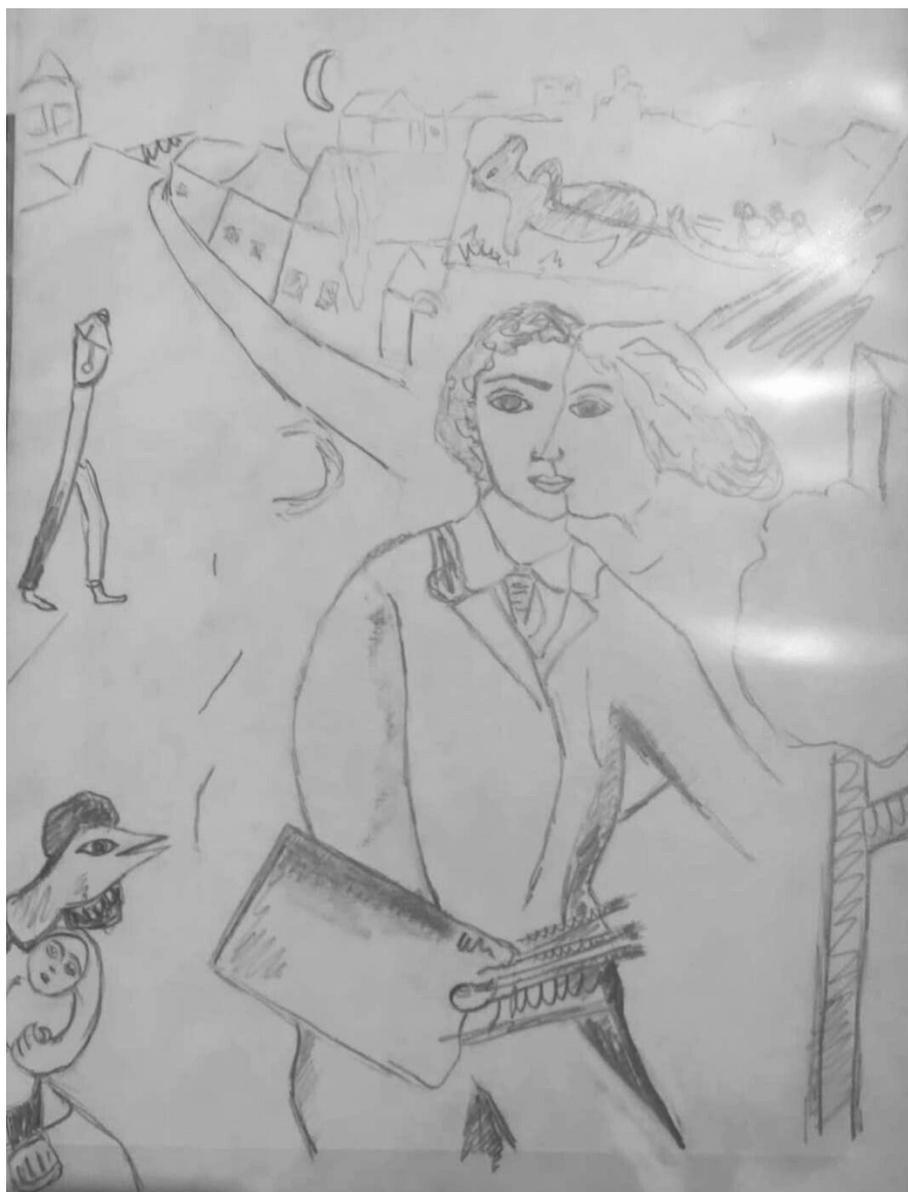
Fonte www.marcchagall.com.

Figura 35. Marc Chagall. Autorretrato com sete dedos, 1912-13, óleo s/tela.



Fonte www.marcchagall.com.

Figura 36. Desenho de Rubem Valentim, sem data. Grafite sobre papel.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

Curiosamente, Rubem Valentim escolhe para seus estudos Marc Chagall (1887-1985), um artista russo que tem como principal característica a união das tradições populares e a modernidade. Para Chagall, nascido na cidade de Vitebsk (hoje, localizada em Belarus), os elementos visuais de sua infância se tornaram a base do conjunto de sua obra. Filho de judeus, retira da vivência suas inspirações, transitando entre a ciência românica da pintura, a quarta dimensão de Cézanne, e a atmosfera psicológica. O artista resgata o passado no presente. (Tarso, 2022, p.254-255)

Chagall migrou de São Petersburgo para Paris e lá conviveu com as vanguardas. No entanto, assumiu uma postura de independência não se filiando a

nenhuma delas. Em seu repertório, há elementos como animais (bezerro, cabras, galos, etc.), como também a questão da fé. Chagall fez gravuras para ilustrar a bíblia, o que refletiria em suas obras a dimensão do drama humano. (Úcar, 2022, p. 16-18)

Esta breve descrição sobre Chagall pode nos dar indícios de o porquê Valentim ter se aproximado do artista russo. Na Figura 36, Valentim se preocupa em trabalhar com a ideia de união, uma metamorfose do amor, como também com a questão do autorretrato. Os dois temas foram frequentes nas obras de Chagall. ([Autorretrato com...], não datado, não paginado)

Mas neste estudo, Valentim parece unir ambos. O desenho pode ser dividido em quatro núcleos: na área central, o casal e autorretrato; a cidade (acima do casal); o ser inanimado (lado esquerdo do homem); e o animal (lado esquerdo inferior). No primeiro núcleo, vemos a tentativa de Rubem de reproduzir um rosto facetado, o que pode indicar a união dos corpos. Há este elemento também na Figura 34 que mostra a obra de Marc Chagall, *A noiva e o noivo da Torre Eiffel*, 1936-1939. Esta obra do pintor russo faz alusão ao seu casamento com Bella Chagall e às cidades de Vitebsk e Paris, símbolos de sua raiz, no sentido de nascimento e seu enraizamento, lugar onde decidiu viver. Além dessa simbologia, existe a presença de animais que remetem à sua infância na cidade de Vitebsk. Rubem também coloca em seu desenho a ideia de autorretrato. A obra *Autorretrato com sete dedos*, 1912-1913 (Figura 35), foi criada no ateliê do artista russo, em La Ruche. Novamente, vemos elementos visuais que representam as duas cidades, Paris e Vitebsk. Um detalhe chama a atenção neste autorretrato de Chagall: a mão do artista com sete dedos. Esta imagem pode remeter à expressão idíiche “fazer algo com intensidade”. ([Autorretrato com...], não datado, não paginado)

No segundo núcleo do desenho de Valentim, superior à cabeça do homem, vemos uma espécie de lugarejo com uma arquitetura disforme, sem perspectiva, com uma parte que parece um carro de boi com três pessoas. O terceiro núcleo encontra-se do lado esquerdo da imagem. Paralelamente à cabeça do homem, vemos a imagem de um corpo disforme como se atravessasse a rua. Um corpo em movimento. As pernas são maiores que o tronco. O tronco maior que a cabeça e os braços. Por último, abaixo da imagem do corpo disforme, observamos uma galinha segurando um bebê. Um outro desdobramento surge com esta imagem: o bebê parece típico de uma pintura de riscadores de milagres, um *ex-voto*.

Nas Figuras 37 e 38, o artista baiano parece “dissecar” estátuas. É um estudo sobre a forma tridimensional posta sobre a bidimensionalidade do papel. A imagem estudada por Rubem Valentim pode ter sido retirada do acervo de Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos, 1909-1963).

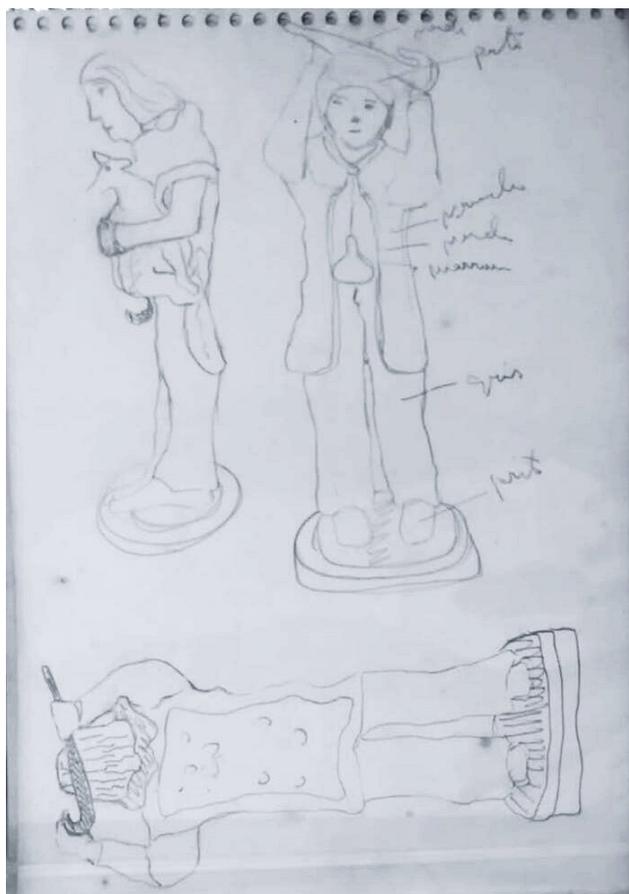
O artista pernambucano, nascido no Alto do Moura, criou sua arte a partir do barro e seu reconhecimento ocorreu no fim da década de 1940, quando o artista plástico Augusto Rodrigues (1913-1993) convida Mestre Vitalino para uma exposição no Rio de Janeiro. A obra desse artista se caracteriza por narrar a vida cotidiana das vilas do interior de Pernambuco. É o imaginário da arte popular. (SOBRAL, 2021, não paginado)

Rubem Valentim, como já vimos, tinha interesse sobre o cotidiano popular de Salvador. Neste estudo, o que se observa como fato é que a peça analisada remete a estatuetas populares. O tema escolhido parece ser o retirante. Então, Rubem, como vemos na Figura 37, cria um desenho de observação para estudar as três dimensões da imagem: frontal, perfil e fundo. Há anotações sobre as cores da imagem. A letra é de Valentim.

É a partir dessas anotações que se pode ter certeza de que o caderno pertence mesmo ao artista baiano. A caligrafia é a mesma de cartas que são encontradas no acervo da instituição paulista. Outra questão é a lisura da própria instituição que não catalogaria o material caso tivesse dúvida da procedência. Nos deparamos com um vestígio e uma prova⁴⁰.

40 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caderno 8, não datado, não paginado.

Figura 37. Desenho de Rubem Valentim. Técnica de observação a partir de uma estátua.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

Figura 38. Desenho de Rubem Valentim. Técnica de observação a partir de uma estátua.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

Outra possibilidade que este desenho da Figura 37 aponta é a preocupação de Valentim com as cores. As anotações analisam com quais cores as áreas eram pintadas. Como exemplo, o topo da cabeça, que parece ter um chapéu, o preto é anotado nas duas imagens desenhadas por Valentim. Na imagem frontal, a anotação “marrom” indica talvez a cor do cachorro; o branco, a bolsa; a calça, azul; e o sapato, verde. Na imagem de perfil, há a anotação “vermelho” que indica ser um sobretudo ou colete; a calça, azul-claro; e o sapato, verde.

Na sequência, veremos uma série de esboços que já indicam os elementos visuais utilizados por Valentim em obras criadas na década de 1950 que são basilares para outras obras. Nesses esboços, Valentim dialoga principalmente com a questão bidimensional. Entre os anos de 1949 e 1957, o artista afirmava a falta de condições financeiras para comprar materiais. O papel, a madeira e, posteriormente, a tela, serão os espaços nos quais Rubem Valentim colocará as geometrias e os *ex-votos*.

Ressaltamos que o estudo da imagem a partir de documentos deixados por Valentim refletem “[...] múltiplos pontos de vista que os homens constroem a respeito de si mesmos e dos outros, de seus comportamentos, seus pensamentos, seus sentimentos e suas emoções em diferentes experiências no tempo e no espaço”. (Porto Alegre, 2001, p.76)

Como colocamos anteriormente, a obra tem memória. Esta reflexão retirada de Cecília Salles (2008) revela que os esboços a seguir das Figuras 39 e 40 podem mostrar a ideia do processo de criação de Rubem Valentim. Se postularmos que o conjunto das obras de Valentim pode ser dividido em períodos aproximados, teríamos neste primeiro momento, a primeira fase de Rubem Valentim que se estende de 1946-1957 (podendo haver flexibilidade nesse período). Foram nestes primeiros onze anos que Rubem Valentim migrou da criação figurativa para a abstração.

Como já se mostrou no primeiro capítulo, o artista baiano desenvolve uma reflexão sobre as artes visuais ao redigir críticas no fim da década de 1950. As ideias servirão de complemento para a composição de sua obra. Sendo assim, podemos imaginar que a escrita também faz parte do processo criativo. Imagem e linguagem escrita estão vinculadas na produção artística de Rubem Valentim, o que poderá ser confirmado adiante quando citarmos o “Manifesto ainda que Tardio”.

Desta forma, os seus esboços figurativos mostram um processo cujo resultado é retirado das vanguardas europeias como cubismo (a fragmentação da imagem), de artistas independentes (Chagall) e da arte popular da Bahia. Esse estudo da primeira

fase artística de Rubem Valentim resultará em outro processo: a geometrização de elementos retirados do mundo real, criados, como nos mostram os esboços encontrados durante a pesquisa no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim.

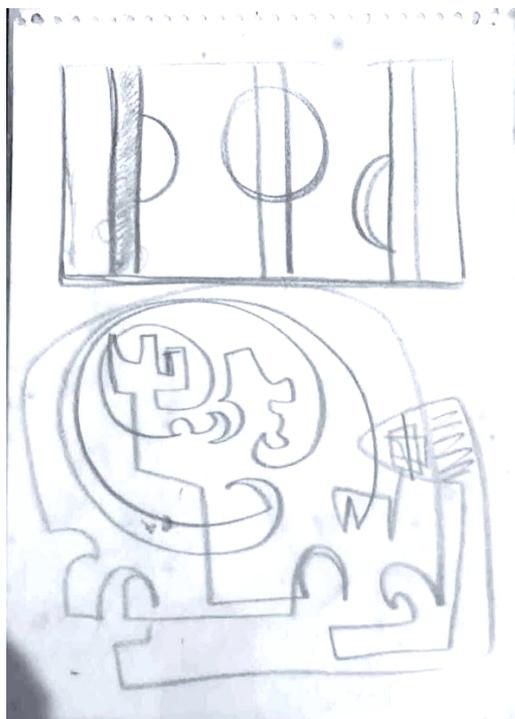
Observemos a Figura 39 que nos traz o retângulo como área total, o círculo de forma central, dois semicírculos apoiados em retângulos internos. Esse primeiro conjunto parece mais organizado. Logo abaixo, percebemos que a mão procura formas circulares, labirínticas. Podemos identificar que estas formas da segunda unidade da Figura 39 se assemelham a um tridente, uma meia-lua, elementos presentes nas religiões de matrizes africanas⁴¹.

Na Figura 40, Rubem Valentim acrescenta três retângulos sobre o papel. Contudo, cada retângulo parece representar uma tela. Na primeira imagem, vemos uma sobreposição de retângulos. Há também predominância de linhas retas, um círculo e um semicírculo. Na segunda imagem, Figura 40, vemos o retângulo e os elementos geométricos: quatro triângulos e um círculo. Outra observação importante é a posição da tela: quase sempre Valentim fará opção por uma composição na posição vertical.

O último desenho da Figura 40 mostra um movimento de círculos, dispostos em uma superfície horizontal. A depuração visual a que Valentim se submete – fragmentação do figurativo, fundamentação teórica com base na religiosidade e na geometria – leva-o, provavelmente, a empregar as formas geométricas a partir de sua vivência em terreiros de candomblé. Supomos aqui que este simples exercício possa ser um *Xirê* – ritual do candomblé também conhecido como “gira” (Figura 41). Os adeptos da religião se movimentam de forma circular. Se observarmos o desenho, poderemos imaginar, uma imagem vista de cima, o que chamamos em fotografia de ângulo *plongée* (quando a câmera captura a cena de cima para baixo, tendo o chão como fundo e o espectador mergulha na cena). (Torres, 2020, não paginado)

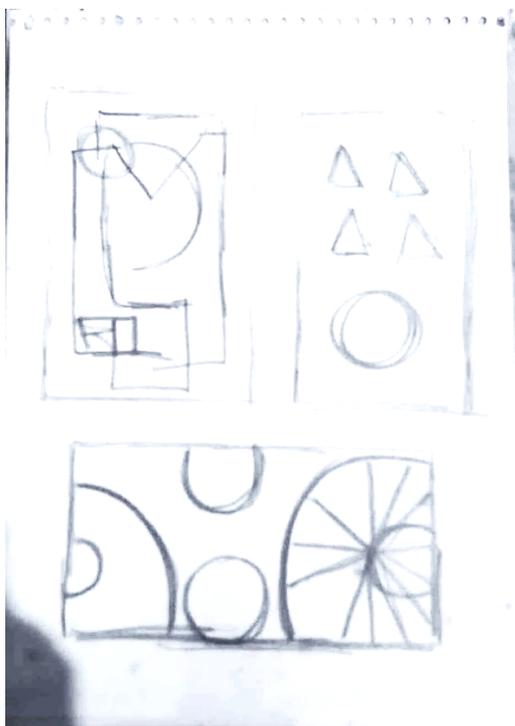
⁴¹ Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caderno 8.

Figura 39. Esboços dos primeiros elementos visuais que se apresentam no conjunto da obra de Rubem Valentim. Há duas reflexões: os signos soltos e emaranhados.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim.

Figura 40. Os elementos geométricos tornam-se evidentes. O artista trabalha mais a questão do elemento no espaço.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim.

Figura 41. Exemplo de Xirê realizado em março de 2023, Salvador, na Pedra de Xangô.



Fonte: Site Acontece BA. Foto: Jefferson Peixoto

De acordo com Wilhelm Worringer (1881-1965), utilizando uma premissa antropológica, a imagem abstrata é um impulso do homem desde a pré-história, quando este, por medo, procurava não mais figurar as coisas do mundo real. Essa negação da imitação advém da hostilidade, do caos, da alienação do homem que também estavam presentes no começo do século XX, quando o historiador da arte alemão cria esta tese. (Öhlschäger, 2015, p.11)

Gonçalves (2021) explica que Worringer tem uma das fundamentações mais interessantes para explicar o fenômeno da abstração nas vanguardas europeias do século XX. O historiador alemão era contemporâneo dos artistas que realizaram experimentações vinculadas a culturas primitivas. A tese de Worringer discorre sobre uma contraposição entre a abstração e o real, ou ainda, entre arte abstrata e arte mimética. (Gonçalves, 2021, p. 2)

Esse apego à imagem mimética é explicado por Worringer a partir da teoria da empatia, criada por Theodor Lipps. A ideia central para se identificar a empatia gerada pela imagem é quando o fruidor percebe que a imagem se torna “[...] um espelho da personalidade do observador” (Gonçalves, 2021). Isto é, quanto mais semelhante ao real, quanto mais representativo, mais capacidade do observador de compreender emocionalmente um objeto. Isso se dá, de acordo com o entendimento de Worringer, porque se diminui a fronteira entre “sentimentos subjetivos e realidades objetivas”. (Gonçalves, 2021, p. 2)

A questão da abstração, no entanto, ocorre quando há um ambiente externo conturbado, com relações atormentadas que surgem a partir dos fenômenos sociais.

Para Worringer, era isso que ocorria com os povos da pré-história, como também com a civilização do começo do século XX. Então, a busca da felicidade, do equilíbrio seria refugiar-se em aparências que nada configurassem uma realidade. Assim, a forma geométrica seria uma ação intermediária para organizar o caos inserido na realidade. (Gonçalves, 2021, p. 2-3)

O estudo de Rosa Gonçalves (2021), sobre o trabalho de Wilhelm Worringer a partir do questionamento sobre a abstração, indica um caminho para observarmos a escolha de Rubem Valentim em criar imagens não figurativas. Como foi descrito neste e no capítulo anterior, o artista baiano revela sua trajetória artística em seus diários como sendo extremamente perturbadora, uma realidade caótica fruto de uma condição social.

3.2 A materialidade do signo

Iniciamos esta parte do capítulo 2 para tratar tanto da análise genética empregada no processo criativo, quanto na obra de arte. Os arquivos do Fundo Rubem Valentim do MASP apontam como pode ter sido a trajetória artística escolhida pelo artista baiano. Selecionamos imagens que remetem ainda ao processo de abstração da imagem, porém já evidenciando a questão dos signos e símbolos retirados das religiões de matriz africana.

Convém aqui pensarmos, antes da análise, sobre os conceitos de signo, objeto, ícone, índice e símbolo. De acordo com Peirce (*apud* Wanner, 2010, p. 38), “[...] signo é aquilo que sob determinado aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém”.

No entendimento de Wanner, o signo é a primeira etapa da representação para se identificar o objeto que tem como finalidade uma significação interpretante. Então, signo, objeto e interpretante são para Peirce essenciais para compreender tudo ao nosso redor. É o que Peirce chama de relação triádica. (Wanner, 2010, p. 38)

Por intermédio de Lúcia Santaella (2004), Wanner (2010) explica que o signo pode cumprir uma função mediadora ao representar um objeto. Isto é possível porque a representação para Peirce é de ordem filosófica. Essa tríade observada por Peirce pode ser subdividida também, como descreve Santaella, porque signo em si carrega consigo três partes que são o quali-signo, o sin-signo e o legi-signo que se referem diretamente à qualidade do signo, à forma singular do signo e à convencionalidade

dada ao signo. Há também a relação do signo com o objeto (tudo que pode ser expresso por um signo) que se subdivide em ícone, índice e símbolo e a relação do signo com o interpretante que se apresenta como “rema” (comentário), “dicente” (existência real do signo) e “argumento” (características de um signo). (Wanner, 2010, p.40-41)

Os signos em si mesmos podem ser 1.1 qualidades; 1.2 fatos; e 1.3 ter natureza de leis ou hábitos. Os signos podem estar conectados com seus objetos em virtude de 2.1 uma similaridade, 2.2 de uma conexão de fato, não cognitiva; e 2.3 em virtude de hábitos (de uso). Finalmente, para seus interpretantes, os signos podem representar seus objetos como: 3.1 sendo qualidades, apresentando-se ao interpretante como mera hipótese ou rema; 3.2 sendo fatos, apresentando-se ao interpretante como dicentes; e 3.3 sendo leis, apresentando-se ao interpretante como argumentos. Dessas nove modalidades, Peirce extraiu as combinatórias possíveis. (Santaella *apud* Wanner, 2010, p. 40)

De acordo com Wanner (2010), compreendemos através da visão de Peirce os signos como ícone (um signo que dispensa a existência do objeto), índice (signo que mantém um vínculo com o objeto) e símbolo (signo que apresenta regras, convenções ou semiconvenções, sendo a possibilidade de concretizar a ideia ligada à palavra). (Wanner, 2010, p. 43)

No entanto, quando se utiliza o estudo de Peirce no campo das artes visuais, Santaella afirma que a pintura abstrata tem como particularidade uma negação semântica.

As cores e as formas da pintura não figurativa são, na perspectiva peirciana, signos autológicos, que não precisam referir-se a mais nada a não ser a si mesmo, à sua própria materialidade e à sua estrutura. (Santaella *apud* Wanner, 2010, p. 120)

Esta breve explanação nos orientará como utilizar a palavra signo no caso do conjunto da obra de Rubem Valentim, admitindo a abstração como processo criativo que pode carregar em si funções importantes de representação e significação, de acordo com Wanner (2010, p. 116)

Como vimos na Figura 40, Valentim apresenta formas geométricas em seus primeiros esboços que devem ter relação com os elementos visuais das religiões de matriz africana. Em estudo sobre a cultura Yorubá-Nagô, Klaas Woortmann (1978) afirma que o símbolo material que representa o mundo seria quadrado. No entanto, Roger Bastide (1898-1974), na década de 1940, pesquisou a questão da religião de

matriz africana na Bahia e considerou que a construção de um terreiro de candomblé não representava o mundo, mas seria uma adequação ao pensamento de arquitetura do branco. O historiador e antropólogo brasileiro contesta Bastide e afirma que:

[...] não se trata de arquitetura, mas de cosmologia; não se trata de construir casas, mas de construir o mundo. A casa-de-culto está muito em acordo com a ideologia ao ser quadrada – ela é o símbolo material do mundo quadrado. Sua estrutura não pode ser compreendida em termos de padrões arquiteturais irrelevantes, mas de padrões simbólicos. (Woortmann, 1978, p. 41)

O número quatro para os Yorubá-Nagô também representa os elementos primordiais da natureza: Terra, Ar, Água e Fogo, como também os quatro pontos cardeais. Esta simbologia deve ter despertado ainda mais em Valentim o desejo de abstrair a forma que fugisse, aparentemente, do conceito de representação da arte ocidental.

O artista intui logo cedo que o caminho a seguir era o da construção, passando a pintar abstrações geométricas em total desacordo com a arte que se praticava ao seu redor, figurativa e folclórica, um arremedo de arte nacional. (Morais, 2022, p.22)

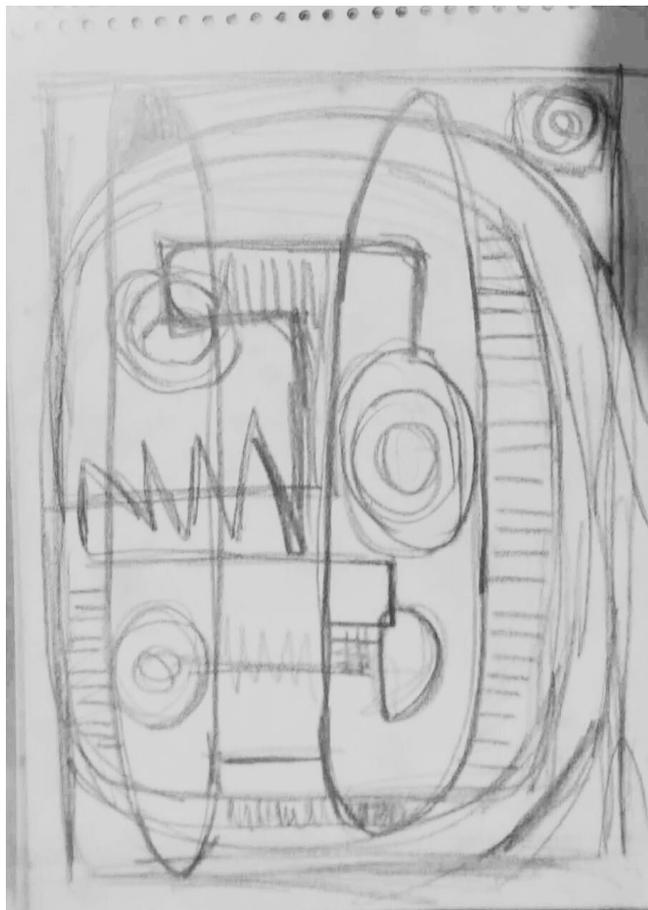
Uma breve descrição por Mestre Didi (1917-2013) nos coloca como compreender a arte africana. Devemos, então, observar como este exemplo pode estar na obra de Rubem Valentim, que se vale da religião de matriz africana, possuidora de um ato ancestral dinâmico:

A arte africana está fundamentalmente associada à religião. Não é estranho, pois, que nos cultos afro-brasileiros se repita essa modalidade. Música, cânticos, danças litúrgicas, os objetos sagrados sejam os que foram parte de altares ou que paramentam os orixás. Contém aspectos artísticos que integram um complexo ritual. O conceito estético é utilitário e dinâmico. O belo não é concebido como um mero prazer estético, mas participa de todo um sistema. Os objetos têm uma finalidade e uma função. Expressam categorias, diferentes qualidades; componentes de um todo, são ativos indutores de ação. Portadores de força mística, estimulam o processo de adoração. O místico e o sagrado se expressam através de um complexo sistema simbólico cujos objetos-emblemas se manifestam esteticamente. (Mestre Didi, não datada, não paginado)

Valentim incluirá em seus signos tanto a finalidade como a função. Também compreenderá que é a arte afro-brasileira que determinará o paradigma das artes visuais no Brasil. Como indica Conduru (2007, p.68), o artista baiano busca uma

reflexão sobre o ideal do modernismo brasileiro no campo artístico. Foi uma procura intensa sobre os valores locais e imagens que identificassem a base da nação brasileira.

Figura 42. Desenho com predomínio de círculos, tendo como detalhe as retas. Grafite sobre papel. Sem data.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim. Caderno 8.

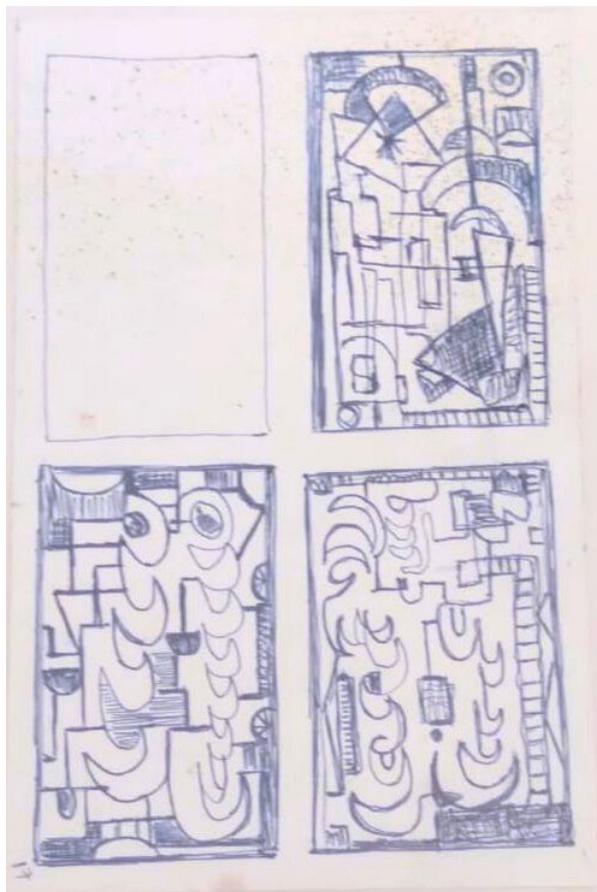
Na Figura 42, um exercício visual, Rubem Valentim, mais uma vez, coloca sobre o papel um emaranhado de traços sobrepostos que se encaixam dentro do retângulo. Os círculos se sobrepõem aos retângulos que parecem funcionar como um alicerce na composição. Se dividirmos a imagem em três partes verticalmente, veremos que a parte da esquerda da Figura 42 tem uma elipse que abriga parte de um quadrado, retas que se encontram, formando um movimento e um círculo que parece funcionar como base. Na parte central, há um vazio preenchido somente por retas ora única, ora unida em forma de pico, ora paralela. Na última parte, as retas se intensificam paralelamente uma após a outra como parte da composição. São finos traços que são unidos por uma elipse. Ainda nesta parte, há uma elipse maior que

abriga duas retas em forma de L ao contrário, uma espiral interligada por uma reta a um círculo. Toda a descrição está protegida por outro grande círculo.

Podemos também analisar esta imagem através do ponto de vista da designer Donis A. Dondis (2003). A linha é um ponto em movimento, uma fonte de energia, inquieta, enriquecedora. Também é um elemento decisivo e largamente utilizado na cultura visual ocidental tanto para apresentar uma forma visível do real, quanto para servir de instrumento de um sistema de notações como a escrita. A linha também descreve a forma, dando-nos imagens básicas como quadrado, círculo e triângulo. Essas formas básicas têm características específicas. Portanto, o quadrado representa a retidão, a honestidade; o triângulo a ação, o conflito; e o círculo, um ato contínuo, ponto equidistante do ponto central. “A partir de combinações e variações infinitas dessas três formas básicas, derivamos todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana”. (Dondis, 2003, p.56-59)

No entanto, como Rubem Valentim se apropria dos signos das religiões de matriz africana, há um outro entendimento na cultura nagô quando nos referimos aos símbolos empregados nos rituais desses cultos no Brasil. A interpretação de um símbolo neste sistema nunca é a mesma. Depende sempre do contexto. A mensagem está em função de outros elementos. Santos (1986, p.23-24) dá como exemplo o *Xaxará*, um conjunto de signos (búzios, contas, ráfia, nervuras de palmeira, cores específicas etc.) que identifica um símbolo, conhecido também como ferramenta do Orixá, no caso aqui, *Obaluaiê*.

Figura 43. Desenho de círculos e retas. Caneta sobre papel. Sem data, não paginado.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim.

Surpreendentemente, a Figura 43 vai nos mostrar mais sistematicamente a intenção de Valentim em suas composições. O artista divide a folha em quatro partes iguais. Na primeira parte, no lado superior esquerdo da imagem, há apenas um contorno feito à caneta. Parece a área a ser trabalhada. Ao lado, uma segunda parte. Desta vez, Valentim acumula os elementos geométricos, dando destaque a três áreas: um semicírculo, um quadrado e um trapézio.

Em sentido anti-horário, na parte inferior direita da imagem, vemos outra composição com características diferentes da primeira. São semicírculos e retas que se unem para formar um conjunto mais coeso, já indicando uma repetição na própria composição, o que não víamos anteriormente. Os elementos visuais que ganham destaque são os semicírculos que entrelaçados lembram arabescos. As retas aparecem nas laterais direita e inferior da imagem. Mas, o que teria o arabesco a ver com o candomblé? Nina Rodrigues compilou no começo do século XX elementos

visuais dos africanos e descendentes de africanos no Brasil, mais particularmente, dos cidadãos que viviam em Salvador. Diz o médico legista que aqui os hauçás praticavam *mandigas* (os *grisgris*, *amuletos vodun*) utilizando versos retirados do Alcorão, provavelmente, manuscritos pelo Alufá (chefe religioso). Uma das imagens coletadas é a porta de entrada de um açougue em Salvador (Figura 44) que combina a escrita do alfabeto romano e, provavelmente, o alfabeto árabe.

Figura 44. Porta de um açougue de Salvador no começo do século XX.



Fonte: livro *Africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues, 2010 [1905], p. 187.

O último desenho da Figura 43 já mostra maior equilíbrio entre reta e semicírculo. Os elementos geométricos se sobrepõem, mas não de maneira acumulativa como nos primeiros esboços. As áreas preenchidas parecem sustentar as grandes “alças” propostas por Valentim. Em uma única página, o artista consegue sistematizar alguns elementos que utilizará de forma muito próxima a estes ainda na década de 1950.

É o caso da *Composição 3* (Figura 45), criada em 1955. Valentim acumula sobre a tela elementos geométricos que criam uma espécie de mapa. De uma forma orgânica, a geometria evidencia a fragmentação do olhar que Valentim tem sobre o seu entorno. Se realmente esta obra expressa uma Salvador não sabemos. Não encontramos registros sobre este tema. No verso da tela, Valentim enfatiza a

localização que foi feita sua obra: rua Newton Prado, nº 7, Salvador. Mesmo sendo um hábito do artista escrever no fundo da obra, observamos que a paleta de cores empregada na composição inicia em sua borda com menos luz e distribui mais luz em alguns pontos. Há uma escuridão ao redor de pontos de luz. Valentim parece “encarcerar” os pontos de luz mais brilhantes.

Outra possibilidade é imaginar que Valentim tenha se valido de histórias mitológicas da cultura Yorubá-Nagô, já que o artista afirma em várias citações que frequentava terreiros de candomblé e que estes lhes deram os elementos basilares para sua obra de arte. Dessa forma, poderíamos fazer uma leitura da *Composição 3* que nos remetesse à criação do mundo na visão dessa cultura⁴².

Figura 45. Rubem Valentim. *Composição 3*, 1955. Óleo sobre tela, 100x73cm. No verso da tela, *Composição 3- Rua Newton Prado nº7, Salvador*.



Fonte: Reprodução da imagem do livro Rubem Valentim: *Sagrada Geometria*, 2022, p. 91

42 De acordo com Woortmann (1978), existem várias lendas sobre o nascimento do mundo na cultura youbá. Uma delas nos conta que não havia espaços separados no começo denominados céu e terra. Foi aí que Olodumaré (Olorun) convocou Oxalá, determinou que criasse a Terra e lhe deu o saco da existência (Àpò-Ìwà). Oxalá, então, consultou o oráculo, Òrúnmilá, que lhe disse que era importante fazer ofertas dando 400 mil correntes, 400 mil búzios/cauris (moluscos predadores que comem outros animais marinhos), uma galinha com pés de cinco dedos, um pombo e um camaleão. Isso fortaleceria Exu que guardava os caminhos e o Oníbodè-Orun. Contudo, Oxalá ignorou a orientação de Orunmilá e seguiu. Exu, magoado com Oxalá, se vingou. Provocou uma sede descomunal em Oxalá obrigando o Orisá a parar e cutucar uma palmeira com um bastão (Opachorô), vertendo um vinho. Oxalá se embriagou e dormiu aos pés da palmeira de dendê (Ogi-Ôpe) e perdeu a chance que Olodumaré lhe dera de criar a Terra. Mas outra divindade chamada Odùduwà observava tudo, viu Oxalá adormecido e pegou o saco da existência. Odùduwà contou o que havia acontecido a Olodumaré e este lhe confiou a criação da Terra. Odùduwà fez das 400 mil correntes apenas uma, tão comprida que conseguiu tocar o mar (Okun) e despejou o conteúdo do saco da existência, deixando cair sobre mar a terra. A galinha, com os pés de cinco dedos, ciscou a terra até espalhar tudo. Depois de ver a terra firme, Odùduwà colocou sobre ela o camaleão para testar sua firmeza. E foi assim que Odùduwà fez a Terra. Coube a Oxalá, como determinou Olodumaré, criar os homens que habitassem esse novo ambiente.

A lenda da criação do mundo na visão yorubá-nagô talvez esteja presente na *Composição 3* de Rubem Valentim. Os tons terrosos, uma geometria desorganizada, acumulativa e uma imagem dentro da tela que pode indicar a utilização da lenda. Em detalhe, no canto inferior esquerdo, consegue-se perceber o perfil, a forma, de uma ave (galinha?), elemento que está presente na lenda nagô (Figura 46).

Figura 46. Detalhe (contorno em branco) parte inferior de *Composição 3*. Uma ave?

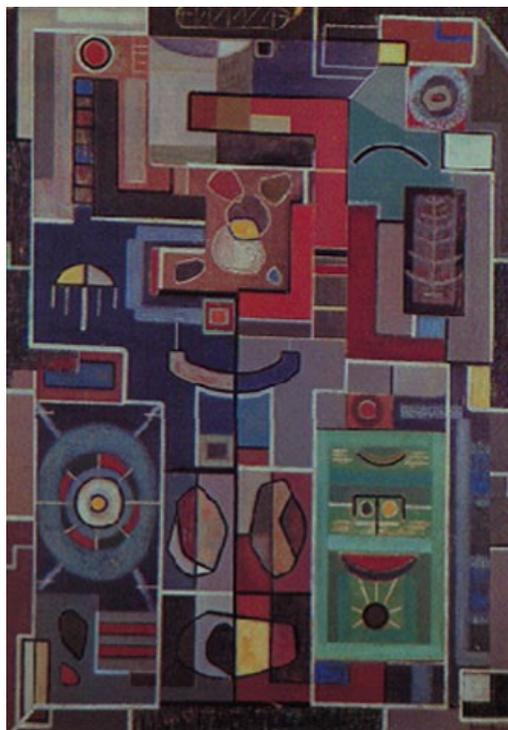


Em *Pintura I* (Figura 47), também criada em 1955, exibe os mesmos elementos existentes em *Composição 3*. Identificada no verso da tela como tendo sido criada no Rio, a obra apresenta os mesmos elementos dos desenhos encontrados no antigo caderno. Contudo, nesta composição, mesmo com excessos de elementos geométricos, a organização visual nos mostra mais pontos de luz, cores mais claras, possibilitando o olhar fruir com mais rapidez por entre os caminhos propostos por Valentim. Aqui também poderíamos propor uma ligação direta com a lenda yorubá da criação do mundo, sem a presença dos animais, mas com a presença do Opachorô de Oxalá e os quadrados (ligação direta com o número mágico proposto pela mitologia Yorubá). (Woortmann, 1978, p. 47)

A pesquisa identificou que a acumulação de elementos geométricos pertence à primeira fase do processo artístico de Rubem Valentim. Seja por causa das suas indagações teóricas, seja porque a abstração, como afirma Worringer (*apud* Gonçalves, 2021), surge a partir do medo, os elementos geométricos acumulados são trabalhados entre os anos de 1949 e 1955. A partir de 1956, vamos observar que Valentim diminui o acúmulo de elementos sobre a tela e os signos que serão

evidenciados em suas obras aparecem de forma sistematizada, simétrica e organizada.

Figura 47. Rubem Valentim. *Pintura I*, 1955. Óleo sobre tela, 100,5x73cm. No verso do quadro, consta a informação “Pintura I Rubem Valentim Rio”.



Fonte: Reprodução da imagem do livro Rubem Valentim: *Sagrada Geometria*, 2022, p.90.

Essa nova solução encontrada por Valentim tem origem em duas telas (Figuras 48 e 49) que são consideradas pelo artista como inacabadas. Também não possuem títulos. São datadas de 1956. O conteúdo de ambas mostra uma fonte seminal do que seria a *Riscadura Brasileira* (nome que Valentim dará ao seu processo artístico, incluindo suas obras figurativas) e uma arquitetura de um pensamento que começa a migrar da ideia ocidental para uma visão de mundo latino. São telas que abarcam traços geométricos com mais evidências retirados dos signos das religiões de matriz africana. A haste de Ossain, o duplo machado de Xangô, as ferramentas de Ogum, Oxum, Exu e outros orixás se tornam presentes na obra de Rubem Valentim.

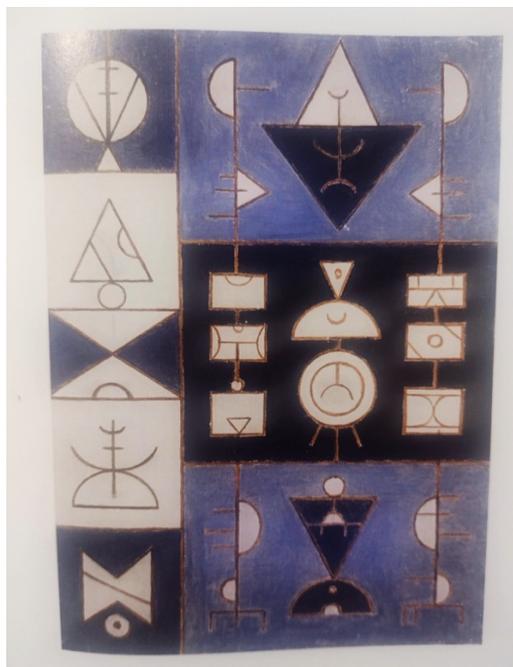
Descoberta da arte negra – dos signos – símbolos do candomblé: Oxê de Xangô, o machado duplo, no mesmo eixo central, recriado por mim e posteriormente transformado em forma fundamental de minha pintura, Xaxará de Omulu, Ibiri de Nanã, Abebê de Oxum, ferros de Ossain e de Ogum, Pachorô de Oxalá, os pegis, com sua organização compositiva, quase geométrica, contas e colares coloridos dos orixás. Na pintura buscava uma linguagem, um estilo para expressar uma

realidade poética, extraordinariamente rica, que me cercava, para torná-la universal, contemporânea. Pacientemente fazia o transpasse de todo esse mundo para o plano estético. (Valentim, 2022, p.22-23)

É importante ressaltar que estas duas telas são estudos do artista. Há a ideia do panteão dos deuses africanos através de símbolos, inspirados nas ferramentas dos orixás que eram vendidas na Feira de Água de Meninos. (Fonteles, 2023, não paginado). Por outro lado, Valentim também dá início a uma linguagem visual, um dicionário próprio com signos autológicos (expressão que define a obra de arte para Santaella (*apud* Wanner, 2010)). Portanto, ao sair de Salvador e migrar para o Rio de Janeiro, então a capital federal, Rubem Valentim já carrega consigo a ideia central do seu processo artístico. Havia já um tema fechado, um conjunto geométrico como elemento visual e uma paleta de cores diferenciada.

De 55 para cá, eu comecei a trabalhar com quadros cheios de símbolos que reconstituíam uma espécie de alfabeto da minha linguagem que mantenho até hoje. Chamo hoje de alfabeto quitônico. A partir daí, começou a minha obra que eu considero realmente “minha obra”⁴³.

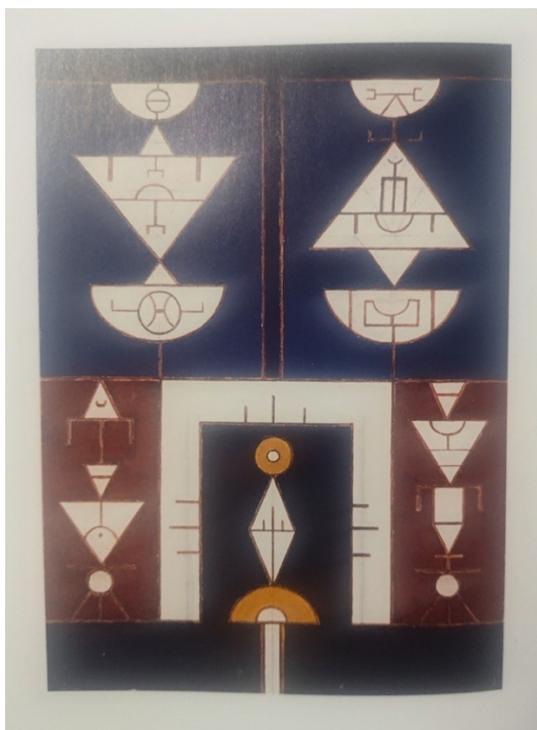
Figura 48. Sem título, 1956. Óleo sobre tela. 70 x 50 cm. Tela inacabada e criada em Salvador.



Fonte: Reprodução “Rubem Valentim: Sagrada Geometria”, 2022, p.92.

43 Valentim, não datado, não paginado. Centro de Pesquisa e Documentação Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caixa 01, Entrevista de Valentim a William Cunha Corvacho Torre (1990) para o trabalho de História Oral/ História da Arte do Prof. José Carlos Sebe (USP).

Figura 49. Sem título, 1956. Óleo sobre tela. 70 x 50 cm. Tela inacabada e criada em Salvador.



Fonte: Reprodução “Rubem Valentim: Sagrada Geometria”, 2022, p. 93.

As telas de 1956 criadas por Rubem Valentim (Figuras 48 e 49) podem ser analisadas a partir do sistema do Ifá (oráculo). Em depoimento, Valentim afirma que antes de ir para o Rio já estava interessado no oráculo africano. (Valentim 2001, 197). Como foi apresentado anteriormente, a cultura Yorubá se baseia numa concepção “quádrupla do mundo”. Este modelo, de acordo com Woortmann pode ser replicado, criando as imagens de uma casa (quatro paredes, um quadrado ou um retângulo) e de um mundo (quatro cantos, um quadrado ou um retângulo). Os quatro cantos dessas imagens correspondem aos pontos cardeais, que, por sua vez, representam as forças que controlam o mundo. Essas forças são para os Yorubá os Orixás e os Odù (destino, resposta) do sistema do Ifá (oráculo). Percebe-se que há uma amplitude da ideia de “força, energia, Orixá” em termos de espaço, pois começa com a representação de uma casa (Ilê Ifé, que os Yorubá conhecem como “casa que se expande”) e se reflete no mundo. Os pontos cardeais, porém, são analisados pelos Yorubá em movimento contrário do estabelecido pela cultura ocidental. O ponto cardinal básico é o Leste (nascente); o Oeste (poente); o Norte é identificado como à direita do Leste; e o Sul é “o quarto canto”, sendo estes dois últimos conhecidos como a esquerda e a direita do mundo. (Woortmann, 1978, p. 43)

Assim como ocorre com o espaço, o tempo também será descrito pela ideia do quádruplo:

Conforme é conhecido, os Yorubá têm uma semana de quatro dias, e quatro de tais semanas constituem um mês. Temos então que $4 \times 4 = 16$, de forma consistente com a estrutura numérica do sistema do Ifá e do modelo cosmológico. Alguns autores, equivocadamente, supuseram que os Yorubá tinham uma semana de cinco dias; na realidade trata-se não de um conjunto de cinco, mas de um conjunto de quatro “mais um”. Este “mais um”, que constitui de certa forma um não-dia, um dia liminal que liga um conjunto de quatro a outro, equivale estruturalmente ao espaço “mais um” do Òrún, ao ponto central do “terreiro” — um “quinto” ponto — que liga os dois planos da existência, e a outros elementos do modelo cosmológico e do sistema de Ifá. (Woortmann, 1978, p. 43)

Essa imagem que seria um lugar intermediário entre os dois mundos, òrun e aiyê, é representado pelo ponto central (um mastro, um altar) existente dentro do terreiro, espaço físico que se encarrega dessa comunicação transcendental. Quando os iniciados professam sua fé, eles circulam esse ponto que vai do Leste para o Oeste. Woortmann (1978) ainda afirma que a concepção do mundo se expressa através da *linguagem do Ifá* (grifo nosso). Esta frase nos faz compreender o porquê de Rubem Valentim utilizar os símbolos (ferramentas) de determinados Orixás para compor sua obra em cada tela. Se observarmos a Figura 48, a lateral esquerda apresenta cinco áreas distintas: 1. círculo branco sobre o fundo azul-escuro com a provável ferramenta de Ossain (cor dourada) e um triângulo (branco); 2. triângulo branco sobre o fundo branco, com arco e triângulo interno, sobre um círculo; 3. Quatro triângulos, sendo que um contém um arco (provavelmente, os triângulos remetem ao machado de Xangô, o Oxé); 4. Um semicírculo com a base para baixo que se liga a um arco voltado para cima, provavelmente, uma ferramenta de Oxóssi. Ambos são sobrepostos por uma haste vertical cuja ponta há um traço e mais um arco, talvez evocando Exu (Èsù). Estes elementos têm linhas douradas sobre o fundo branco; 5. Sobre o fundo azul-escuro, temos uma área semelhante a dois trapézios brancos contornados com dourado e em seu interior há uma diagonal dourada. Abaixo desses trapézios, um círculo branco com contorno dourado com um ponto dourado no meio.

Ao lado dessas quatro criações, Valentim subdivide a tela em mais três partes: 1. sobre o fundo azul, Valentim divide a área em três partes ao criar uma haste com um triângulo branco, de um lado, e um semicírculo branco, do outro. Ao centro, temos dois triângulos (um menor, branco, o maior, azul escuro) que carregam sobre si uma

haste com três arcos e, na terceira parte, a repetição da primeira área; 2. sobre o fundo azul-escuro, também dividida em três partes, sendo a primeira com três retângulos com elementos diferentes dentro de suas áreas (o primeiro com um arco, o segundo com três arcos e duas retas, e o terceiro, um triângulo); a segunda, em posição central, um triângulo, um semicírculo (com um arco) e um círculo (com outro círculo mais uma haste com um arco) e, na terceira área, mais três retângulos (primeiro, com retas na parte interna, formando outros retângulos e um triângulo; segundo, com duas diagonais e um círculo e, terceiro, com duas retas e dois semicírculos em sentidos opostos). Na última área, sobre o fundo azul, temos uma haste com dois semicírculos em sentidos opostos e de tamanhos diferentes; um círculo (branco) unido ao triângulo invertido (na parte interna, temos uma área de trapézio com uma haste e um semicírculo na parte menor do trapézio que avançam com mais dois traços) e a última parte repete primeira, com uma haste com dois semicírculos em sentidos opostos e tamanhos diferentes.

As cores da Figura 48 podem se relacionar também com os elementos simbólicos do candomblé: o branco de Oxalá, o azul-escuro de Ogun, o azul mais claro de Oxóssi, o dourado de Oxum. As divisões propostas na tela remetem sobre o sistema do Ifá porque evocam uma ordem, característica principal desse oráculo. São quatro partes mais uma, se observarmos o lado esquerdo da tela e quatro partes se considerarmos a lateral esquerda como um único conjunto mais três partes.

Já a Figura 49 nos remete à mesma lógica da obra analisada anteriormente. Esta obra é dividida por Valentim em oito áreas perceptíveis através da cor. Observamos que o artista organiza a tela sobrepondo cinco conjuntos de elementos geométricos. A parte superior da tela tem apenas uma barra na cor preta que se estende até a metade da tela, dividindo dois dos conjuntos, o que nos dá uma impressão de fundo. O primeiro retângulo do lado esquerdo (com fundo azul-escuro) inicia com um semicírculo (cujo interior tem um círculo e três retas); na sequência de três triângulos, um está invertido, tendo no seu interior retas e um semicírculo; a última imagem é um semicírculo com retas e círculos no interior. Na figura da direita (cujo fundo também é azul escuro), temos um semicírculo (com retas no interior), retas, um triângulo (com o interior posto de retas e semicírculos, triângulo invertido e semicírculo (com retas e semicírculos no interior)). A outra metade da obra apresenta três outros conjuntos. O primeiro (com o fundo ocre) apresenta um triângulo com um arco em seu interior, retas que se ligam a um triângulo invertido (com uma reta em seu interior), um

outro triângulo invertido (tendo no interior, reta, arco e ponto), uma reta e um círculo ligado a três retas. A parte central é um quadrado com uma borda branca que comporta mais um quadrado azul e nove retas. Sobre o quadrado azul vemos um círculo amarelo e um branco, um losango com retas em seu interior e dois semicírculos, um amarelo e outro branco. A terceira parte mostra dois triângulos de tamanhos diferentes e invertidos (com retas e semicírculos em seu interior), seguidos de um quadrado, um triângulo invertido, três retas, um círculo branco mais três retas. A barra inferior dessa obra é composta por duas partes idênticas pretas, separadas por uma faixa branca. Se evidenciam também as linhas douradas que contornam as figuras geométricas e as próprias linhas que nesta obra funcionam mais como alicerces. As cores azul-escuro e ocre empregadas aqui parecem criar pares, não idênticos, mas semelhantes.

As formas que descrevemos parecem ser retiradas do sistema do Ifá. Como se sabe o Ifá é composto pelo *Opon Ifá* (uma tábua, geralmente de madeira, que pode ser retangular ou redonda), os *ikins* (coquinhos retirados do Dendzeiro) e o pó branco, chamado *Iyerosùn*. Considera-se que o *Opon Ifá* é dividido em quatro partes em forma de círculo: no sentido horário, há a representação da terra, ar, fogo e água. O pó branco é espargido sobre o *Opon Ifá* e depois o *babalawô* (sacerdote que faz a leitura) joga os *ikins* que sobre o pó branco. (D'Osogiyán, 2011, não paginado)

Figura 50. Compreensão do sistema divinatório, Ifá do povo Yorubá.



Fonte: site Alubariká, arte VM.

Figura 51. Uma representação imagética do que seriam as marcas do jogo divinatório do Ifá.



Fonte: site Alubariká, arte VM.

As marcas que ficam no pó branco revelam o *odù* (destino). Existem 16 *odús* principais. Os *odús* geram dezesseis probabilidades e cada uma delas é representada “[...] dentro do tabuleiro binariamente e recebe o nome específico em yorubá seguido da palavra Meji que significa duplo”. (Delfino et al., 2015, p. 95)

De acordo com Delfino (et. al, 2015), este sistema divinatório obedece ao mesmo raciocínio que o sistema binário.

O sistema binário usado na informática tem como a menor unidade de informação o bit que representa o algarismo binário ou uma simples escolha entre 0 e 1 e cada grupo de 8 bits recebe o nome de byte o mesmo é a potência 28 que gerará 256 diferentes combinações ou configurações de informação, indo de 00000000 a 11111111. Nestas 256 opções podemos configurar letras, atribuindo-lhes valores binários por convenção e a mesma coisa acontece no processo de divinação do Ifá onde o Babalawó utiliza o Ifá para adivinhação onde através do oráculo ele consulta 256 Odús provenientes da mesma combinação binária partindo dos 16 Odús principais chamados Olodús que é o dobro de oito ($2 \times 8 = 16$ e $16 \times 16 = 256$). (Delfino et. al, 2015, p. 94)

Os 256 odús correspondem cada um a uma série de lendas, que também são conhecidas como *itã*. Por conta dos traços utilizados na cor dourada por Valentim e na disposição dos elementos geométricos, além do conteúdo oral que pode gerar cada imagem, imaginamos tratar para o artista do sistema do Ifá.

As cores empregadas nestas duas obras ainda podem ser analisadas através do candomblé. Na religião de matriz africana, o Asê, Axé, é uma força que está contida em elementos representativos nos reinos animal, vegetal e mineral. De acordo com Santos (1986), os elementos podem ser agrupados em três categorias:

1. Sangue “vermelho”: menstruação, sangue humano ou de animal (animal); azeite de dendê (epô), pó vermelho extraído do *Pterocarpus Erinaces*, mel (vegetal); cobre, bronze (mineral);
2. Sangue “branco”: esperma, saliva, hálito, secreções, plasma (como o presente no caracol), (animal); seiva, sumo, álcool, bebidas brancas extraídas da palmeira e de alguns vegetais, iyèrosùn, pó esbranquiçado da planta *Eucleptes Franciscana* (vegetal); sais, giz, prata, chumbo (mineral);
3. Sangue “preto”: cinzas de animais; sumo escuro de certos vegetais, ilú (índigo extraído de várias árvores) que é um pó azul escuro chamado wáji (vegetal); carvão, ferro (mineral). (Santos, 1986, p. 41-42)

A tabela proposta por Santos (1986) apresenta cores que são representações da força ancestral. Se analisarmos a Figura 48 a partir dessa tabela, veremos a predominância dos sangues “branco” e “preto”, a presença de Oxalá (branco) e os Orixás que se associam aos matizes de azul, que neste caso é derivado do sangue “preto”. Da mesma maneira, na Figura 49, as cores podem ser analisadas a partir da tabela criada por Santos (1986). Só que nesta imagem vemos os três sangues: vermelho, branco e preto. Em ambas as figuras apresentadas aqui (Figuras 48 e 49), Valentim procura iniciar uma simetria. Quando analisamos os elementos geométricos, observamos que não há gemelaridade entre eles, apenas uma semelhança, tornando cada conjunto único nas telas. As cores parecem propor a simetria que se tornará mais evidente em suas obras a partir da década de 1960.

4 CONSTRUÇÃO E GEOMETRIA

Em dezembro de 1957, Valentim desembarca na capital Federal. O artista já conhecia o Rio de Janeiro e mantinha um círculo de amizades com jornalistas, artistas, cineastas e críticos de arte. Alguns textos seus já tinham sido bem avaliados em redações de alguns jornais cariocas. Um dos seus avaliadores foi Mário Barata (1921-2007), catedrático em História da Arte na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)⁴⁴.

É relatado em suas biografias que Valentim se tornou professor auxiliar de Carlos Cavalcanti, professor adjunto da Escola Nacional de Belas Artes no fim da década de 1950. No arquivo do Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, encontrou-se pedidos de cartas comprobatórias de que havia exercido este cargo com a finalidade de pedir uma aposentadoria no fim da década de 1980. Mesmo não tendo um registro preciso do fato, assim como fazia em Salvador, também trabalhou na redação do Jornal do Brasil logo que chegou ao Rio⁴⁵.

Na bagagem, trouxe a sua ancestralidade e um plano sobre como desenvolveria seu processo artístico em terras fluminenses. Devemos lembrar que, provavelmente, a pesquisa sobre os símbolos da umbanda, religião que Valentim seguirá também, não teve início somente quando se estabeleceu no Rio. Em suas viagens esporádicas que fazia ainda quando morava em Salvador, deve ter despertado a curiosidade de conhecer mais sobre esta religião de matriz Banto na capital federal.

Os povos das regiões do Congo e de Angola (hoje, os países Angola, República do Congo e República Democrática do Congo), que foram escravizados e obrigados a vir para o Brasil, falavam a língua Banto. Estes africanos se concentraram principalmente na região do Rio de Janeiro e aí reorganizaram suas práticas espirituais. Robert F. Thompson (1984) afirma que a tradição *nkisi* trazida por esses povos influenciaram os rituais praticados. Um deles seria a confecção de amuletos ou patuás, um ponto de segurança para quem o possuía. De acordo com Thompson (1984, p.126, tradução livre), um pedaço de pano com cordões apertados e cruzados ao longo de dois eixos, combinados em número de três para um eixo, e de seis para

44 Hoje, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

45 a) Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caixa 28, Correspondências Oficiais, 1987, não paginado. b) DARDASHTI, Abigail Lapin. Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957–1966, In: FRANCO, Ana M.; ALVAREZ, Mariola V., *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. New York: Routledge, 2020, p.86.

outro tinha o poder de atrair o espírito de outra pessoa e acalmá-lo ou ainda proteger a pessoa da presença de maus espíritos.

Assim como os Yorubá, o povo de origem Banto, principalmente do Congo, trouxe também uma simbologia mágica que se refere ao tempo e ao sol: um círculo dividido em quatro partes corresponde às quatro fases dos movimentos do Sol durante um dia. A este cosmograma dá-se o nome de Dikenga. (Thompson, 1984, p. 130, tradução livre)

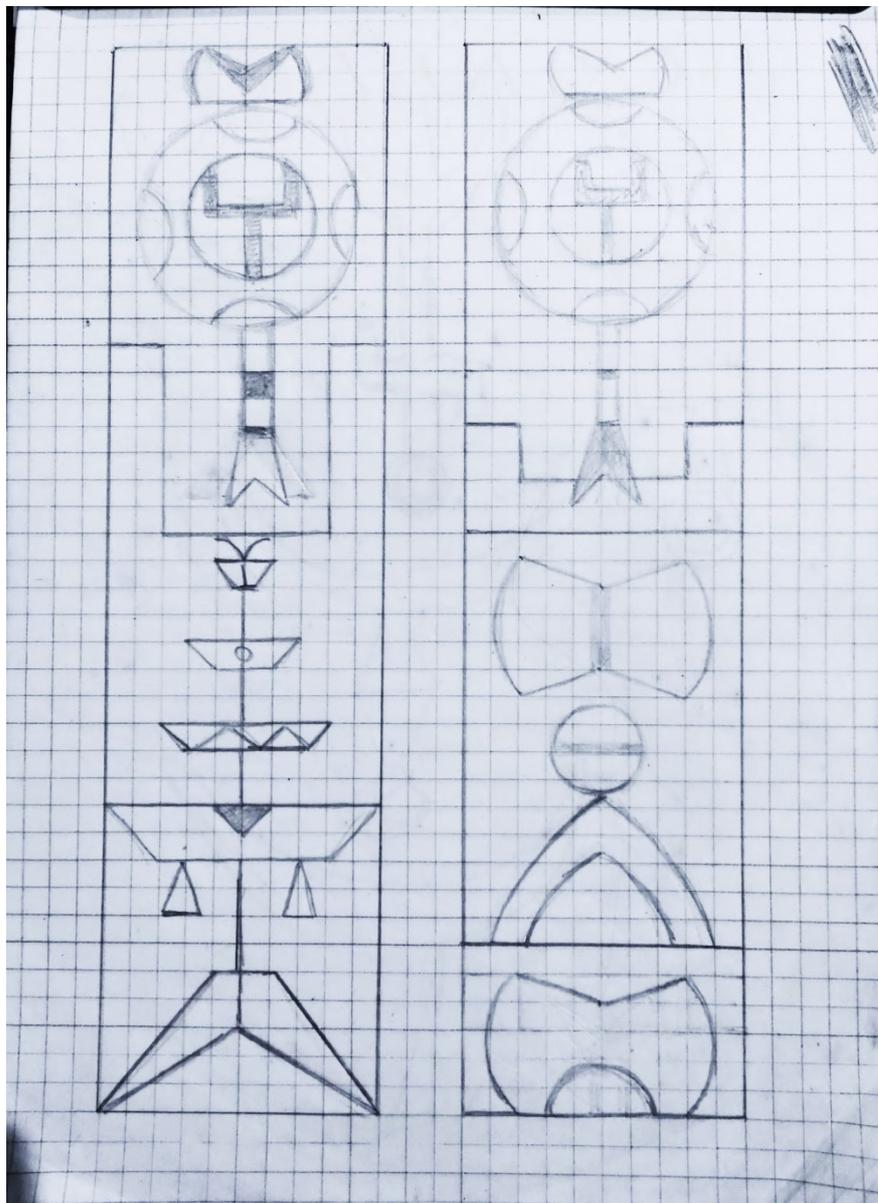
Os cultos começaram a refletir a importância da ancestralidade no Brasil, colocando o elemento nacional como o indígena, o caboclo, o preto velho e a preta velha, representações espirituais. Para Lucena (não datado, não paginado), a Umbanda é uma religião de origem Banto que ocorre na diáspora. As divindades cultuadas são próximas do *nkisi* que carregam consigo uma filosofia Banto, que se crê que viver com qualidade é respeitar os ancestrais que já pisaram na mesma terra e podem orientar a caminhada de um devoto.

No primeiro capítulo, citamos que Rubem Valentim frequentava com mais assiduidade o candomblé de Sabina, na Barra, em Salvador. Este candomblé, como Edison Carneiro afirma, era um candomblé de caboclo, um ritual também próximo da umbanda. (Carneiro, 1978, p. 53)

Esta breve explanação é para colocarmos elementos que apontam para uma contribuição neste trabalho. A pesquisa realizada no acervo Fundo Rubem Valentim no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo apresenta pontos que serão explicados adiante para entender melhor tanto a questão do candomblé, como da umbanda. E ao que parece, ambas aproximações com essas religiões despertam em Rubem uma questão de ordem filosófica, o que o colocará, diversas vezes, como um artista que faz uma arte quase incompreendida.

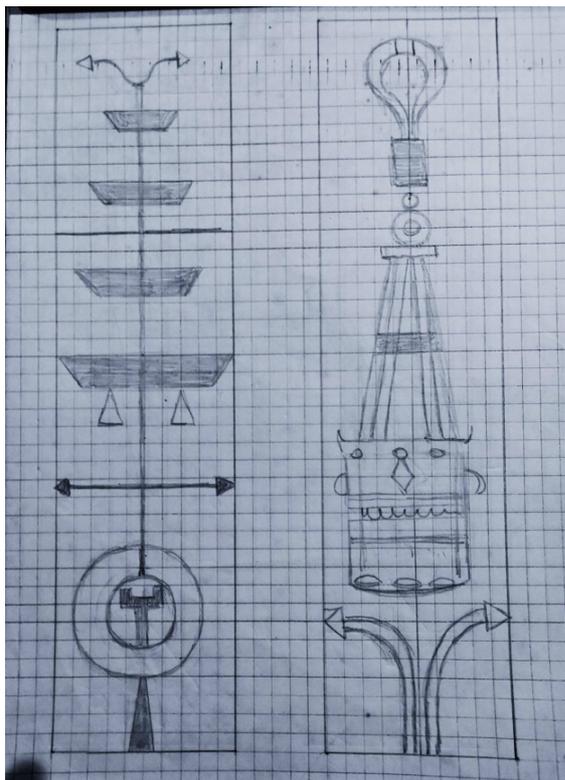
Para tratarmos das questões dos signos inventados por Valentim, colocamos alguns estudos que se encontram no acervo do MASP. São rafis, rascunhos, esboços sem data, mas com uma série de informações que comprovam nesta dissertação a utilização, por exemplo, da expressão “ferramenta de orixá”.

Figura 52. Estudo das ferramentas de orixás, não datado, não paginado. Grafite sobre papel.



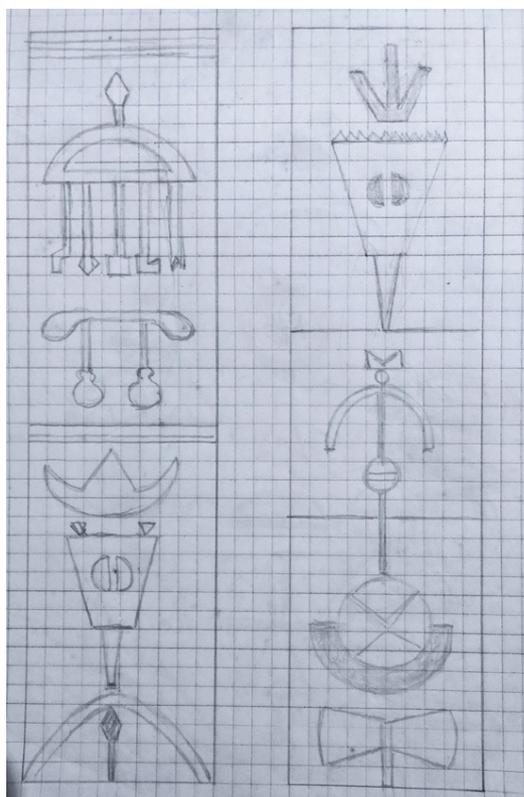
Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim.

Figura 53. Estudo das ferramentas de orixás, não datado, não paginado. Grafite sobre papel.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

Figura 54. Estudo das ferramentas de orixás e elementos da religião de matriz africana, não datado, não paginado. Grafite sobre papel.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

As três imagens (Figuras 52, 53 e 54) foram encontradas no segundo caderno de Rubem Valentim que se encontra no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP. A aplicação da análise genética mostra nas imagens que o artista retirava das ferramentas dos orixás inspiração para compor suas obras, classificadas pela crítica como geométricas. Não sabemos, contudo, se estes desenhos foram criados em Salvador ou no Rio de Janeiro. O que se pode afirmar é que há um estudo sistemático de Rubem Valentim em analisar, por exemplo, o Opachorô (Figuras 52 e 53). Nota-se que em ambos os desenhos Valentim se preocupa com a questão da geometria do objeto e com a verticalização da imagem. Os objetos possuem linhas retas, poucos elementos visuais, mantendo uma ideia do que seria um estudo sobre uma composição. Ainda sobre os Opachorôs, vemos uma preocupação com a base. Apresentam-se distintas. A da Figura 53 ainda tem uma base que parece se conectar com um outro tipo de símbolo (uma reta com duas pontas, que pode ser retirada da umbanda, já que este elemento representa para esta religião o plano material, o campo da matéria). (D´Osogiyán, 2011, não paginado)

Na Figura 52, mais dois detalhes nos chamam a atenção. O primeiro é o abebé de Oxum, cujo cabo termina em forma de rabo de peixe e o segundo é o “desmembramento” da forma do abebé. A imagem do lado inferior direito mostra figuras geométricas separadas de um contexto em que se possa identificar o objeto. Supomos ser uma separação em áreas como um “laço”, o qual também lembra parte de um Oxé de Xangô, um círculo, um arco (Oxóssi?) e um outro “laço” mais pesado, um suporte talvez. Além das imagens, podemos também pensar que Valentim ao compor uma tela poderia reinventar alguns *Itã*, contando-nos uma história da mitologia africana.

A Figura 54 mostra as ferramentas ou assentamentos (pode ser um desenho de observação de assentamentos criados com ferro). A primeira imagem no canto esquerdo superior é uma referência a um assentamento de Ogum. Em seguida, abaixo, vemos uma imagem que lembra o *Ogô* de Exu e, por último, uma coroa ou um chapéu sobre um atabaque e o atabaque sobre um arco invertido com uma seta que pode significar movimento da energia, do axé. Na coluna da direita, vemos uma imagem com três hastes. Este desenho pode se referir à ferramenta de Yansã, cujas três hastes poderiam ser o vento e o cetro que provoca o movimento. Logo depois, vemos um arco com um detalhe na face superior e uma haste com uma esfera na parte inferior, e um outro abebé, totalmente esférico, podendo ambas as ferramentas

pertencerem a Logun Edé, um orixá com poder de feitiçaria. E para finalizar sobre a Figura 54, o duplo machado de Xangô.

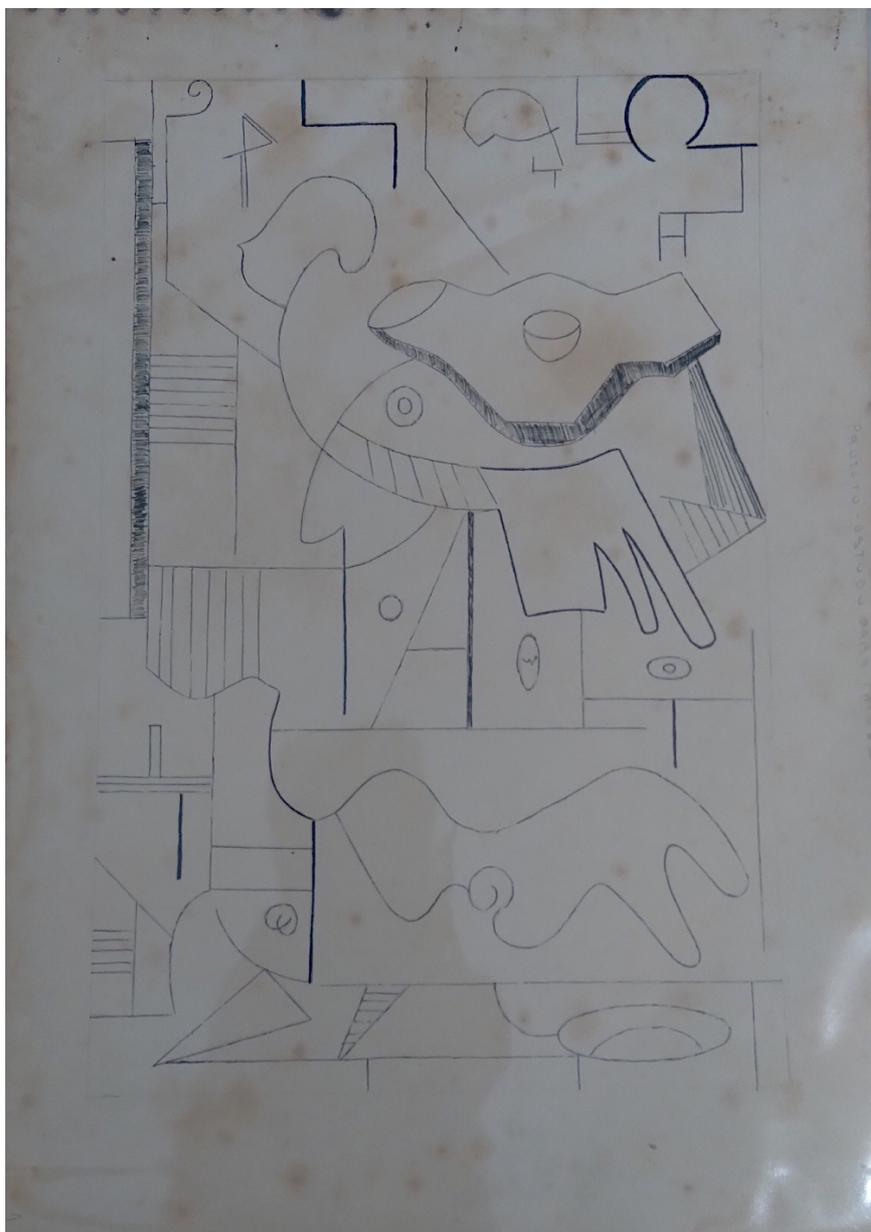
Figura 55. Estudo sobre os signos criados, não datado, não paginado.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

Os símbolos do candomblé e da umbanda foram reinventados por Rubem Valentim à medida que procurava o traço geométrico. Contudo, o artista mantinha a carga simbólica, o conteúdo do que a imagem significava. A Figura 55 expõe as ideias de elementos visuais e o tipo de composição que Valentim fará daqui para frente. Este desenho, assim como os anteriores, não foi datado. Contudo, o princípio da verticalidade e a noção de conjunto de elementos visuais nos propõem que sejam do fim da década de 1950 e início da década de 1960.

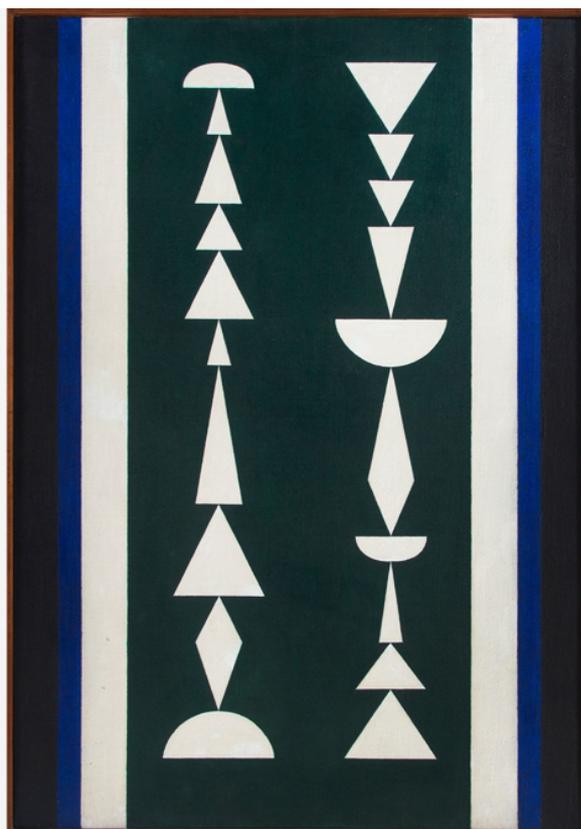
Figura 56. Estudo sobre a pintura *Composição 3* (ver Figura 46).



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

A obra *Composição 1* (Figura 57) parece ser resultado dessa nova organização espacial. A tela foi iniciada em Salvador, em 1957 e Valentim conseguiu finalizá-la em 1959, quando já estava no Rio de Janeiro. Esta obra tem um valor artístico especial: *Composição 1* foi uma das telas de Rubem Valentim exibidas na 31ª Bienal de Veneza de 1962. A última notícia sobre esta pintura é que estava disponível para leilão em 2021.

Figura 57. *Composição 1*, 1959, óleo sobre tela, 70 x 50 cm.



Fonte: Rubem Valentim: *Sagrada Geometria*, 2022, p. 96.

O ano de 1959 marca várias atividades no campo artístico. Valentim participa da mostra “Oito Artistas Contemporâneos”, que inaugura a Galeria Macunaíma da Escola Nacional de Belas de Artes no Rio de Janeiro, ao lado dos artistas Carlos Magano, Abelardo Zaluar, Domênico Lazzarini, Inimá de Paula, Benjamin Silva, Ernani Vasconcelos e Ubi Bava. Também se torna professor-assistente na cadeira de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, cujo titular era Carlos Cavalcanti. Participa da V Bienal de São Paulo, do VII Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro e da mostra “Abstratos Brasileiros” na galeria do Ministério da Educação e Cultura, na capital federal. (Fonteles, 2022, p. 49)

Entre os documentos catalogados pelo Centro de Pesquisa e Documentação do MASP está o contrato entre Rubem Valentim e a Petite Galerie, de Franco Terranova. Valentim ganhava um salário para fazer suas pesquisas no campo artístico, o que deve ter ajudado a incluir no seu repertório visual os signos da umbanda, religião afro-brasileira que utiliza pomba (giz) para desenhar imagens ritualísticas. Em uma mostra naquela galeria, expôs ao lado do cineasta Mário Carneiro, que na época era gravador.

Além do trabalho na galeria e do mundo das exposições, Valentim se dedicava às atividades institucionais para artistas. De acordo com Lapin (2020, p. 86), Rubem Valentim, engajado, também fez parte da Associação Nacional dos Artistas Plásticos e chegou a trabalhar no Jornal do Brasil como redator, atividade que já exercia na Bahia.

O suplemento de cultura do Jornal do Brasil naquela época tinha críticos de arte importantes como Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016). Gullar foi um dos amigos que, ao longo da trajetória artística de Rubem Valentim, observou a arte do artista baiano sob um viés mais distanciado da arte ocidental, sugerindo uma situação particular dentro das artes visuais. Como crítico de arte, inicia juntamente com José Valladares e Wilson Rocha, uma das maiores fortunas críticas da arte brasileira sobre Valentim. Na coluna “Artes Visuais” do Jornal do Brasil, Ferreira tecia comentários que já davam pista da complexidade proposta pelo artista apresentada no 7º Salão Nacional de Arte Moderna de 1958:

Do dito grupo abstrato, ou seja, aqueles pintores que, rompendo com a figuração, continuam a se valer de elementos advindos da linguagem figurativa, destacamos Rubem Valentim (o único trabalho seu exposto demonstra um temperamento pictórico inventivo, de muita vitalidade) [...] (Gullar, 1958, p. 12)

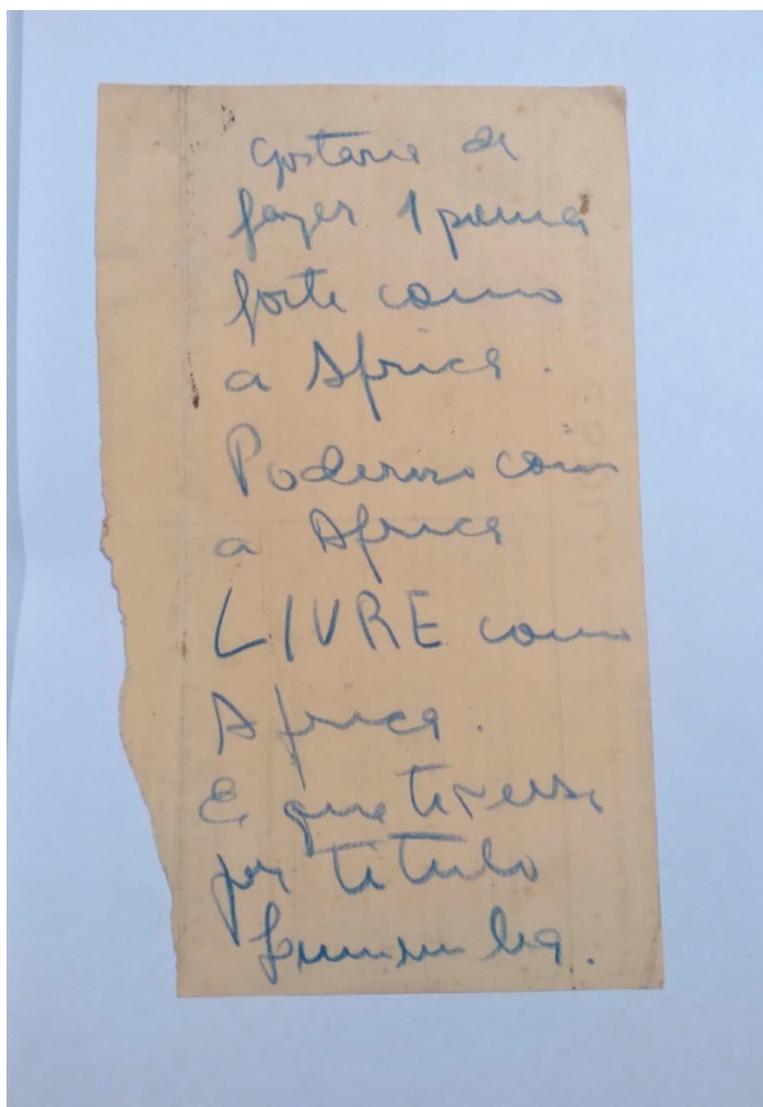
Em 1961, Ferreira Gullar escreve um texto sobre Valentim para a exposição do artista no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Chama a atenção do crítico não a forma, mas a cor. Não a forma, mas o signo.

E inconfundível é a pintura de Rubem Valentim, não tanto pelas formas que usa e sim pela significação que consegue imprimir a elas. Formas geométricas, já as vimos demais, vazias em muitos casos. Mas ninguém dirá que, nos quadros que aqui se expõem, elas são insignificantes. O que as torna inconfundíveis é o eco indecifrável, esse silencioso eco que rola de uma forma para outra no ritmo de ângulos e das curvas, que brota dos azuis fechados, grita nos brancos, dissolve-se nas terras, e permanece vibrando em todos os pontos do quadro ao mesmo tempo. Não tentamos aqui a explicação desse fenômeno que, sem explicação, é facilmente contestável. Quer chamemos de ritmo, de eco, de vitalidade, concordamos no fim que ele gera um significado, que esses quadros dizem alguma coisa, não pertencem ao campo meramente decorativo. Suas formas são signos, esse pintor escreve numa linguagem essencial, cujo sentido se dá diretamente e concretamente a nós. (Gullar, 2022, [1961], p. 205)

Durante a pesquisa no acervo do MASP, encontramos um pequeno pedaço de papel, rasgado e amarelado pelo tempo. A letra de Rubem Valentim revela uma

sensibilidade de ordem textual (Figura 58). A princípio, a última palavra do texto não tinha sido compreendida⁴⁶. Mas os caminhos de uma pesquisa são reveladores e ao procurar outros elementos para a dissertação nos deparamos com um artigo de Julián Sánchez González (2019) sobre a análise das obras de Rubem Valentim do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Mais do que obras, o artigo inclui a imagem de uma folha de um dos cadernos de desenho de Rubem Valentim, datado de 1961 (Figura 59). (González, 2019, não paginado)

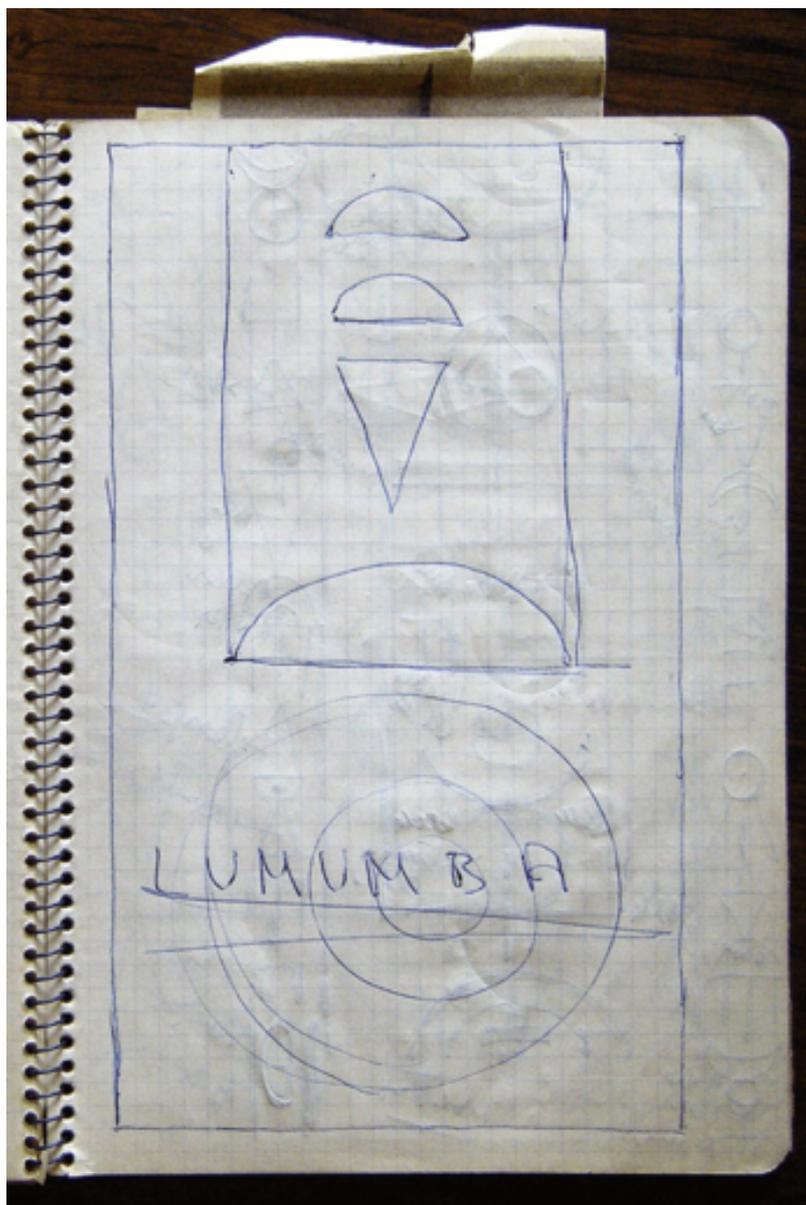
Figura 58. Poema para Patrice Lumumba, ano provável da escrita 1961



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

⁴⁶ Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Pasta 12. Transcrição do material referente à Figura 58: "Gostaria de fazer 1 poema forte como a África, Poderoso como a África, Livre como a África e que tivesse por título LUMUMBA". Provável autoria: Rubem Valentim.

Figura 59. Esboço no diário pessoal, 1960-1961. Direitos de Rubem e Lúcia Valentim, São Paulo.
Foto: Laurent Sozzani.



Fonte: site do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), 2019.

A união das informações visuais do artigo e do pequeno pedaço de papel guardado há mais de meio século mostram as intenções de Valentim: pensar sobre questões que atingem a sua ancestralidade. A última palavra do pequeno papel era LUMUMBA, descoberta através do artigo. A palavra em questão trata do sobrenome do ativista político e escritor congolês Patrice Lumumba (1925-1961), morto cruelmente em janeiro de 1961 na República Democrática do Congo.

Por vezes, durante a pesquisa no acervo do MASP, encontramos nos diários datilografados de Rubem Valentim pensamentos sobre a questão do racismo nos Estados Unidos, do racismo vivido em Salvador, os sofrimentos alheios e os seus ao

perceber a mão do Estado numa manobra de estratificação e estrangulamento social. Essa análise crítica sobre as diferenças sociais dentro do sistema capitalista começa a ser elemento para sua obra de arte. A descoberta sobre a atenção dedicada por Rubem Valentim a Patrice Lumumba nos coloca a pista que sua arte conta uma história.

Como afirma Gullar o que Valentim imprime em sua arte é o significado, um texto visual com conteúdo que se relaciona com a questão da ancestralidade. (Gullar, 2022, p. 205) Esta ideia pode ser defendida quando analisamos um pequeno pedaço de papel, uma folha de um caderno de artista e uma obra de arte. Em 1961, Valentim dedica uma obra a Ferreira Gullar, unindo talvez a compreensão do crítico aos fatos que se tornavam imagens para Valentim.

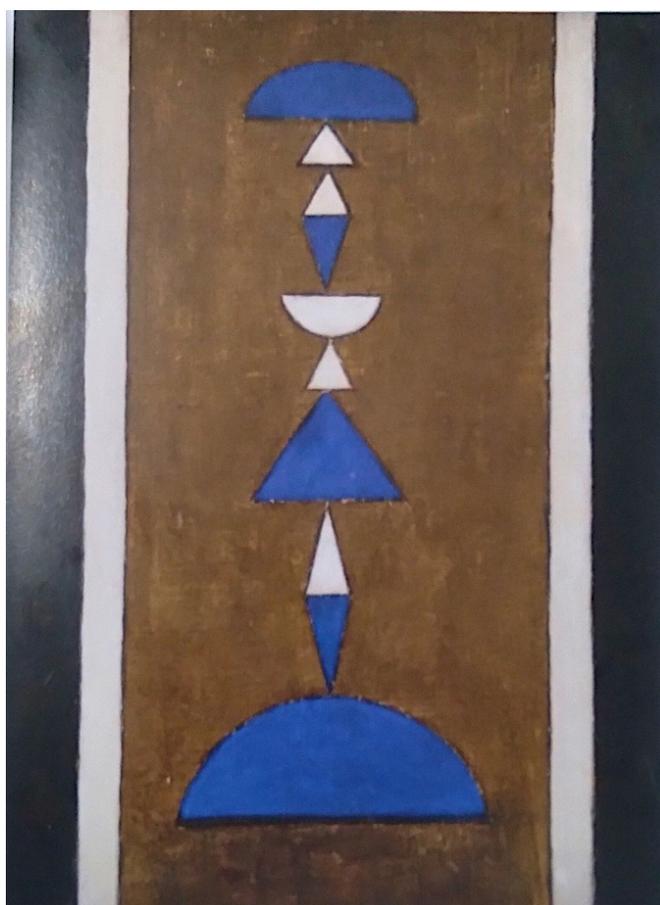
Este caminho escolhido pela pesquisa faz parte da crítica genética. Ao analisarmos a obra *Sem título*, de 1961, com uma inscrição em seu verso “para Gullar” acompanhada de vários desenhos, observa-se que as figuras geométricas adotadas na obra são as mesmas do desenho que está no caderno do acervo do MoMA. Seria então esta tela (Figura 58) uma homenagem a Lumumba? Sobre o material analisado por González (2019), o pesquisador afirma que Rubem Valentim trabalhou conscientemente a estética, a política e a raça, criando assim, “[...] um *ethos* semiótico e artístico transatlântico”. Isto seria o que Kobena Mercer (*apud* González, 2019) indica como sendo zonas de contato afro-modernas “cosmopolita”. Ou seja, desta forma poderíamos entender que é um modelo transcultural que trata da arte moderna após a diáspora negra. Ao voltarmos para a história, compreendemos que após o período de opressão e negação de liberdade, as civilizações tratadas e denominadas no artigo de Sul Global, tentam negociar a posição do nacionalismo anticolonial e a institucionalização do modelo ocidental de arte. (González, 2019, não paginado)

Esse conteúdo nos remete diretamente ao poema, um afeto visual, guardado por Rubem Valentim sem que se possa afirmar que a autoria seja do próprio artista. Deixamos aqui a dúvida porque imaginamos que tal pedaço de papel pode ter sido uma troca de mensagens entre Ferreira Gullar e Rubem. O que não invalida sua sensibilidade em guardar um registro significativo para o campo das artes visuais. A parte que não se mostra, mas impregna a obra.

A obra de 1961 (Figura 60), se observada através da história de Patrice Lumumba, ganha significados que podem contribuir para a análise de González. As faixas preta e branca unidas e duplicadas protegem ou margeiam um conteúdo que

se compõe de fundo de cor terrosa e, sobre este, semicírculos e triângulos que variam nas cores branco e azul. Se dividirmos os signos empregados por Valentim em grupo, teremos: um meio círculo voltado para baixo (azul), um losango (azul e branco), triângulo (azul com vértice para cima), um triângulo menor (branco com vértice para cima) agregado a um semicírculo (branco, voltado para cima), outro losango (azul e branco), um triângulo branco e um semicírculo azul. Essa descrição nos remete à bandeira da República Livre do Congo, que tinha sete estrelas e o fundo era azul.

Figura 60. Sem título, 1961, óleo sobre tela, 70 x 50 cm.



Fonte: Rubem Valentim: Sagrada Geometria, 2022, p. 115.

Outra leitura possível é através das cores e formas dentro de uma visão yorubá-nagê. A energia empregada através do preto sugere a presença de Exu nas margens da tela, indicando a ideia de transformação. O branco de Oxalá é o reconhecimento de Lumumba como seu filho que pisou no terreno de Nanã (lugar entre o mundo dos vivos e dos mortos). Os elementos geométricos podem representar a energia de Ogum e Oxalá na vida de Lumumba, lembrando que Ogum figura como a energia que ensinou a humanidade a reconhecer o potencial do ferro, material importante para a

construção e a guerra. O branco nas figuras geométricas pode ser o Axé de Oxalá que evoca o equilíbrio, a paz e o ar que também sopra nas almas, funfun. (Santos, 1986, p. 75-76)

Do ponto de vista da forma, os semicírculos poderiam representar os búzios e os contornos das imagens triangulares, a resposta do Ifá. Na umbanda, um triângulo com o vértice para cima indica força espiritual, um losango, a força dos quatro elementos da natureza e o semicírculo, o movimento entre os mundos material e espiritual. Já o triângulo e o semicírculo representam juntos ou próximos um símbolo de invocação das forças ocultas. (Pinto, não datado, p. 181)

Para confirmar nossa análise, há no catálogo “Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas” partes de alguns cadernos do artista baiano. Não foi possível acessar os cadernos de esboços e desenhos de Rubem das décadas de 1960, 1970 e 1980; deste modo, optamos por reproduzir a parte editada no catálogo de 2018, cujos autores são Adriano Pedrosa e Fernando Oliva.

A Figura 61 é o complemento da imagem escolhida por González (2019) para escrever sobre as questões do *ethos* transatlântico. Na edição do pesquisador não tivemos acesso ao conteúdo que estava na página oposta à palavra “Lumumba” e às imagens geométricas. Na Figura 63 (que é um detalhe da Figura 61), podemos observar mais atentamente que a obra que supomos ser uma referência direta a Patrice Lumumba se aproxima desse postulado, pois a página da esquerda (Figura 61) mostra um estudo de cores sobre as diversas formas que Valentim criava. As cores estudadas sobre as formas são as mesmas que encontramos na obra dedicada a Gullar.

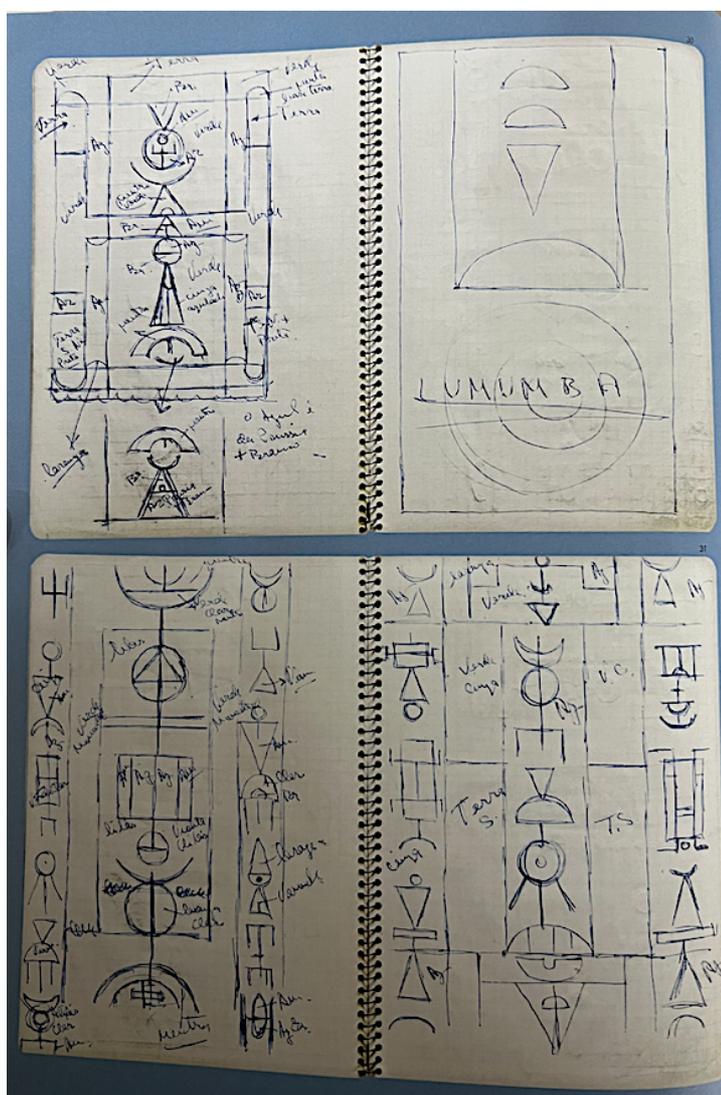
Já a Figura 62 mostra com mais evidência que o tema sobre o ativista político congolês era o foco do artista. As quatro páginas, que supomos ser uma sequência de pensamento, nos mostra uma dinâmica que Valentim cria na página da esquerda (superior) em que há uma figura geométrica encarcerada e um vazio. Na página direita superior), Valentim promove o encontro entre palavra e imagem e escreve: “signos poema-pintura, palavras mais importantes do momento”. (Valentim, [1960], não paginado)

Na região central dessa página, há um conjunto de imagens com as mesmas formas encontradas na obra de 1961, dedicada a Gullar. Os signos estão centralizados no meio da página e são ladeados por oito quadrados que se intercalam entre signo e nome. Os nomes que aparecem são: Cuba, Lumumba e Marx.

Ainda vemos na figura 62, a página da esquerda (inferior) as palavras ganham força: “Cuba-Lumumba, Angola Livre, Marx-Lenin” (Valentim, [1960]). Em um jogo, coloca a palavra “encampação” desmembrando suas sílabas, resultando “em - campo - ação”. Ao lado desse jogo, outra mensagem: “Gagarin: poema pintura azul”. Abaixo, repete a ideia de “em-campo-ação”, agora, já delimitando uma área com poucos elementos geométricos. Valentim, então descreve o porquê do poema pintura (o texto inicia na página da esquerda e continua na página da direita, lado inferior):

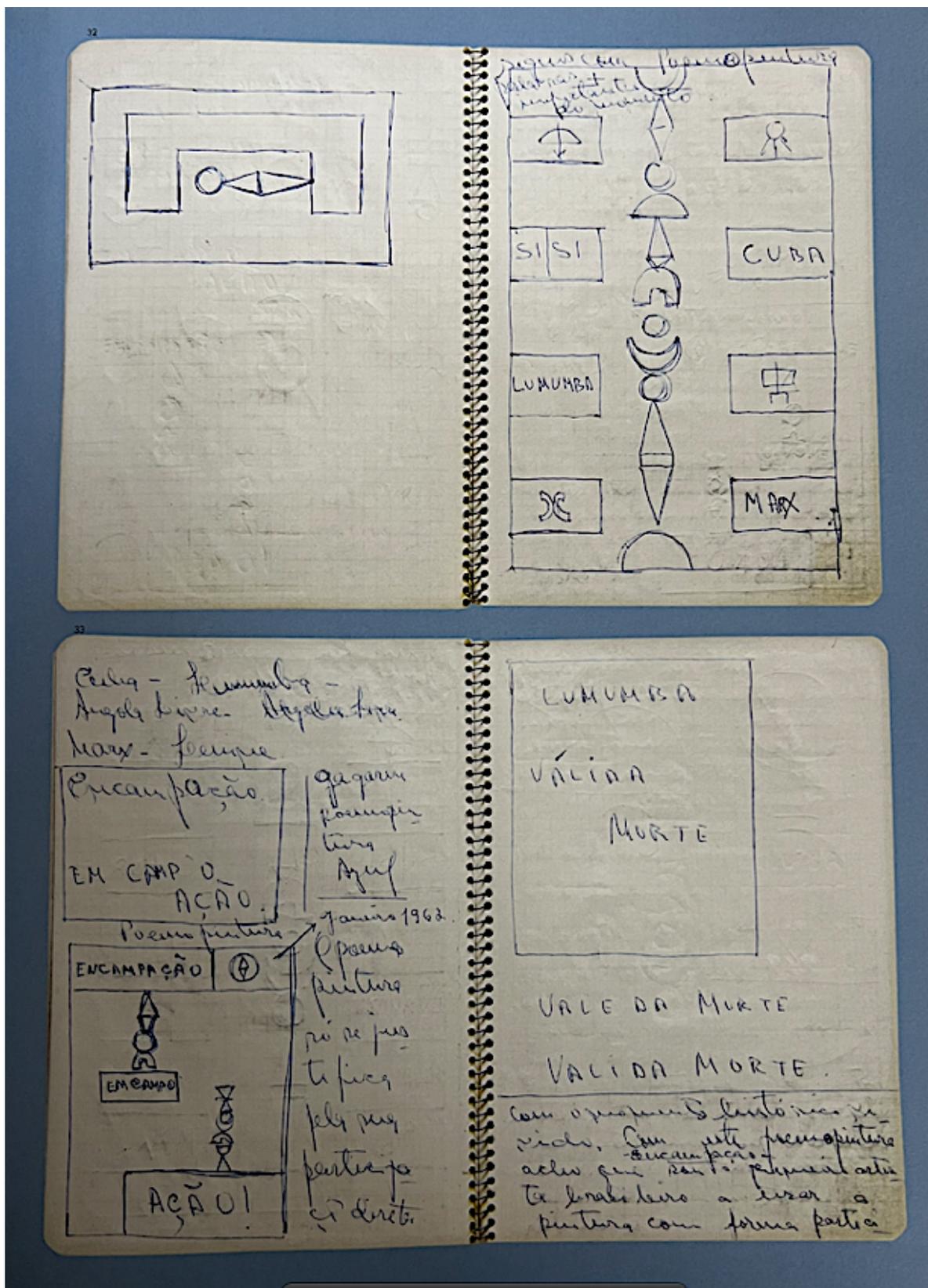
Janeiro de 1962 –O poema pintura se justifica pela sua participação direta com o momento histórico vivido. Com este poema pintura acho que posso ser o primeiro artista brasileiro a usar a pintura como forma participativa. (Valentim, [1960])

Figura 61. Cadernos de desenhos, década de 1960.



Fonte: Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas, 2018, p. não paginado

Figura 62. A sequência apresentada do pensamento de Rubem Valentim sobre Lumumba.



Contudo, no ano seguinte, parte a bordo de um cruzeiro para a Europa. A provável mudança pode ter sido a bolsa de estudo para o mestrado na Bath Academy of Art, em Londres, concedida pelo governo brasileiro à sua companheira, Lucia Valentim.

Na coluna Artes, do Diário Carioca, Antonio Bento, crítico de arte, noticia o percurso de Valentim pela Europa. Após passar por Portugal, o destino foi Londres. Uma carta de Valentim é publicada na coluna e conta sobre a impressão da arte que circulava na capital do Reino Unido⁴⁷.

A novidade aqui é a Pop Art. [...] Usa-se tudo. O velho, o vulgar, o comercial, o polêmico, o humilde, o extravagante, o frívolo, até a história em quadrinhos, então, cola-se, solda-se, amarra-se, pendura-se e se faz uma obra de arte...Tudo é aceito: carro amarrado, lixo colado, travesseiro pendurado, bicho empalhado, pedaços de móveis [...] tudo ajuntado e pregado. (Valentim, 1964, p. 7)

Para Abigail Lapin, em seu artigo *Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957-1966*, defende que a experiência de Valentim no candomblé da Bahia era “oblíqua”. Também afirma que seu interesse pela arte popular se deve pelo contato visual da exposição que Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves criaram em 1959 em São Paulo, intitulada “Bahia no Ibirapuera”.

A pesquisadora ainda afirma que foi somente após vivenciar a arte africana em instituições europeias que Valentim desenvolveu com fluidez uma linguagem simbólica completa e coesa alusiva às divindades yorubás e também ao candomblé. Além de Valladares, a crítica respondeu de forma diferente à auto associação de Valentim com a cultura popular; alguns a abraçaram, enquanto outros leram seu trabalho formalmente, contrastando, portanto, essa conexão. (Lapin, 2022, p. 88)

Convém retornarmos no tempo. Em várias declarações dadas pelo próprio artista, a Bahia era sua fonte de inspiração. Em suas anotações, as folhas soltas que aqui chamamos de diário datilografado que se encontram no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, há uma preocupação com as questões do candomblé, como também com a cultura popular. Como já foi explanado, os *ex-votos* foram fontes de estudo para Rubem Valentim antes mesmo de Lina Bo Bardi chegar à Bahia. Por meio da pesquisa de campo, podemos afirmar que fez suas experimentações entre 1947 e 1951, inspirado principalmente por Cézanne, Chagall e pelo cubismo. E como

⁴⁷ Coluna Artes, escrita por Antonio Bento, Diário Carioca, 10 de abril de 1964, página 07.

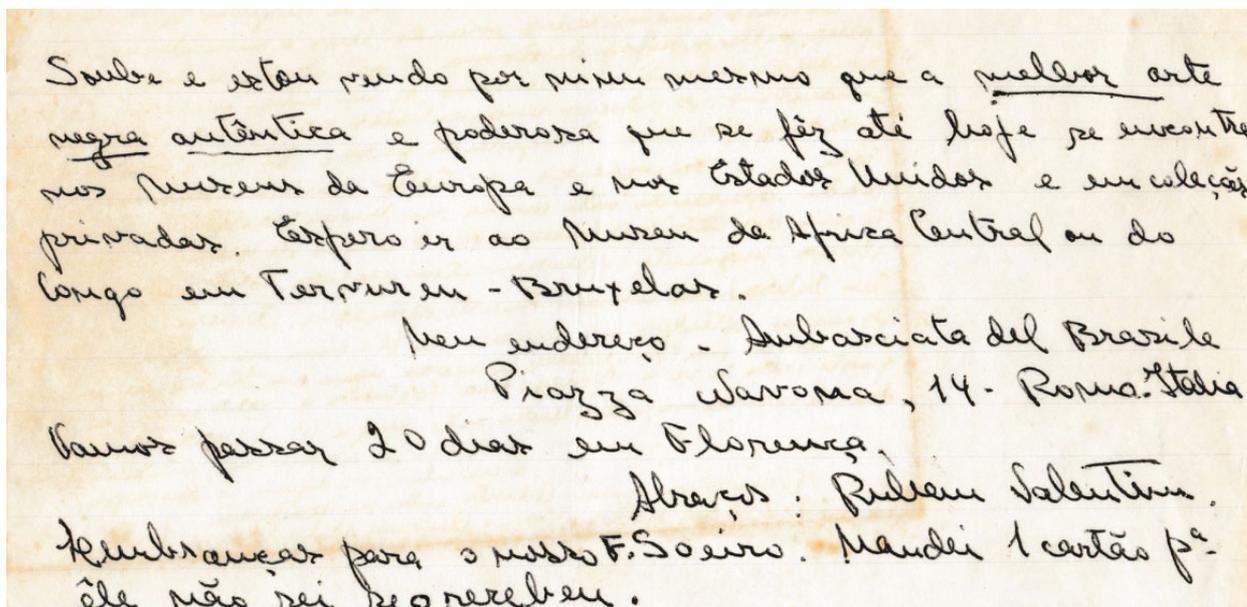
Valentim afirma, o propósito era unir o erudito e o popular. Esta é sua ideia central. Parte dos ex-votos para chegar aos signos.

Intuindo meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento, e depois de ter feito algumas composições já bastante disciplinadas com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos [...] um tipo de fala, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de interesse como artista. (Valentim, 2022, p. 31)

Quanto à ideia de Valentim ter desenvolvido seu processo artístico a partir da visita ao Museu Britânico e visto a coleção africana, parece pouco provável. Rubem Valentim vivenciou uma cultura de matriz africana desde o nascimento. A linguagem de signos que desenvolveu é fruto não somente de observação, mas da vivência. Salvador foi seu laboratório e é dessa cidade que o artista retira sua síntese visual. Em um postal enviado a um amigo no Brasil, Valentim declara que:

Soube e estou vendo por mim mesmo que a melhor arte negra autêntica e poderosa que se fez até hoje se encontra nos museus da Europa e dos Estados Unidos e em coleções privadas. Espero ir ao Museu da África Central ou do Congo em Tervuren, Bruxelas⁴⁸. (Valentim, não datado, não paginado)

Figura 64. Postal de Rubem sobre a arte africana.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem.

Na carta publicada no Diário Carioca, Valentim também se refere a tal visita. E explica:

Demorei-me aqui em Londres porque descobri a importância do “Museu Britânico”. Lá se encontra a mais valiosa das coleções de Arte Negra do mundo de particular interesse para mim. Toda vez que revejo a arte negra principalmente a arte do povo Jomba com uma bela escultura de Xangô, sinto a Bahia negra e popular dentro d'alma. Sou fiel às minhas origens. Tenho incluído cadernos com ideias e anotações, a minha ansiedade é fazer tudo isso. (Valentim, 1964, p. 7)

Tanto o cartão postal (Figura 64), quanto o trecho publicado da carta no Diário Carioca, nos leva a crer que Valentim ironiza o fato de a arte negra (sublinhada no cartão e em caixa alta na publicação) estar em instituições europeias ou estadunidense. Se analisarmos a frase “descobri a importância do 'Museu Britânico’”, com o Museu Britânico entre aspas, podemos intuir que da instituição, o mais importante era a arte negra, saqueada e mostrada como troféu. Talvez esta fosse a ideia. Não precisava ser explícito já que sua arte está ligada à religião de matriz africana. Se seu interesse era realmente a arte africana em museus da Europa, por que permaneceu tão pouco tempo em Londres e foi para Roma?

No catálogo da mostra “Rubem Valentim”, de 2011, realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia, há uma imagem de um dos cadernos que procuramos e que pode nos dar estas respostas. Como se sabe Rubem Valentim saiu da Bahia com seu processo artístico formado. Não somente as telas inacabadas, como também seus cadernos migraram com ele para o Rio de Janeiro. Da mesma forma, ocorreu quando foi para a Europa. As ideias expostas em seus cadernos parecem problematizar, agora, a questão do espaço real. Talvez a intenção de Valentim seja colocar no espaço real o que propõe na bidimensionalidade.

A fase de seu processo artístico no Rio mostra que o artista procurou a síntese para utilizar no espaço bidimensional. Ao contrário do que ocorreu em Salvador, período da acumulação e desmembramento do real sobre a tela, Valentim procura agora tencionar o pensamento entre a simplicidade visual e a forma geométrica acumulativa. Na Figura 65, o esboço reflete a acumulação e a simetria ao mesmo tempo. O estudo pode ser analisado em cinco partes ou três. Se optarmos por cinco divisões, contaremos com uma área marrom e cinco objetos; uma área amarela, sobreposta, com mais cinco objetos; uma área azul com quatro objetos; uma área

marrom com três objetos, sendo que um deles podemos considerar uma área já que tem o fundo amarelo e um objeto. Mesmo não utilizando o recurso da perspectiva, Valentim manipula o espaço bidimensional favorecendo a visão do fundo e dos objetos. A disposição dos objetos nos remete a uma organização meticulosa e acumulativa. A figura reaparece na soma de signos. Ao olharmos com atenção, cada objeto é a soma de signos elencados por Valentim em muitas de suas obras anteriores a 1964.

Figura 65. Esboço colorido com lápis de cor, 1964. Acervo Celso Albano.



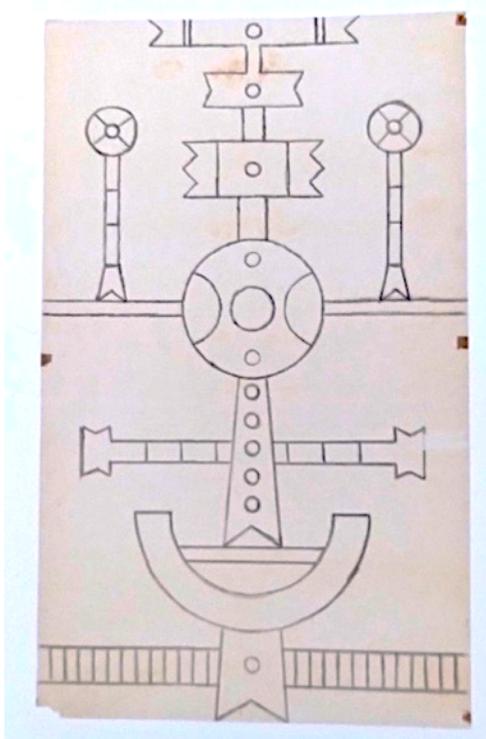
Fonte: catálogo virtual da Exposição Rubem Valentim, 2011, Museu de Arte Moderna da Bahia, não paginado.

Ou seja, permanece a questão ancestral como base de seu entendimento para organizar os elementos. Poderíamos falar aqui em uma autêntica preservação da ancestralidade? De acordo com Santos (1986), a presença do duplo machado de Xangô, por exemplo, não é simplesmente um símbolo da justiça, mas um símbolo que

recria no povo Nagô a ideia de ancestralidade. Xangô é rei de Oió, um reino mítico que preza a descendência Yorubá. A justiça é o princípio desse Orixá. (Prandi; Vallado, 2010, p. 141-161)

Na Figura 66, vemos o caminho da simplificação. Menos acumulativo que o espaço imaginado na Figura 65, Valentim organiza as figuras geométricas compondo já um processo hierático. As linhas principais ou guias, imaginárias, se interligam e formam uma cruz que equilibra o conjunto. Há a sobreposição das imagens que nos mostra, novamente, a criação de objetos criados a partir de signos (círculos, triângulos, retângulos etc.).

Figura 66. Desenho da década de 1960. Processo artístico de Roma.



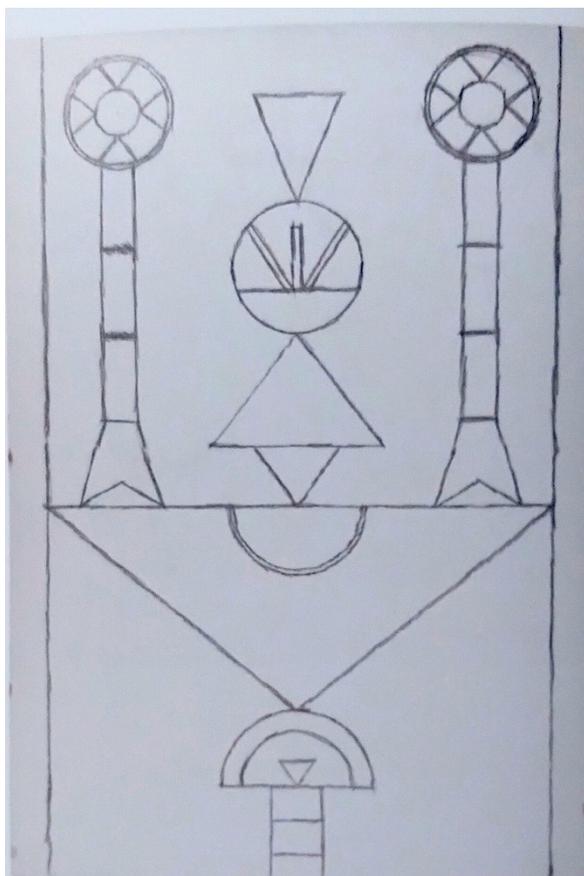
Fonte: Rubem Valentim Sagrada Geometria, 2022, p. 106

A economia em utilizar elementos na bidimensionalidade foi sistematicamente perseguida por Valentim, o que resulta, por vezes, na evidente simetria proposta pelo artista. Na figura 67, observa-se que a duplicidade de imagem aparece com mais evidência. Essa duplicidade está ligada à forma do pensamento Yorubá no que tange a concepção de mundos. Santos (1986) explica:

[...] o òrun era uma concepção abstrata e, portanto, não é concebido como localizado em nenhuma das partes do mundo real. O òrun é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos

deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no òrun; no òrun habitam, pois, todas as sortes de entidades sobrenaturais [...]. Ou, ao contrário, tudo o que existe no òrun tem sua ou suas representações no àiyé. (Santos, 1986, p. 54)

Figura 67. Esboço da década de 1960. Fase de Roma.



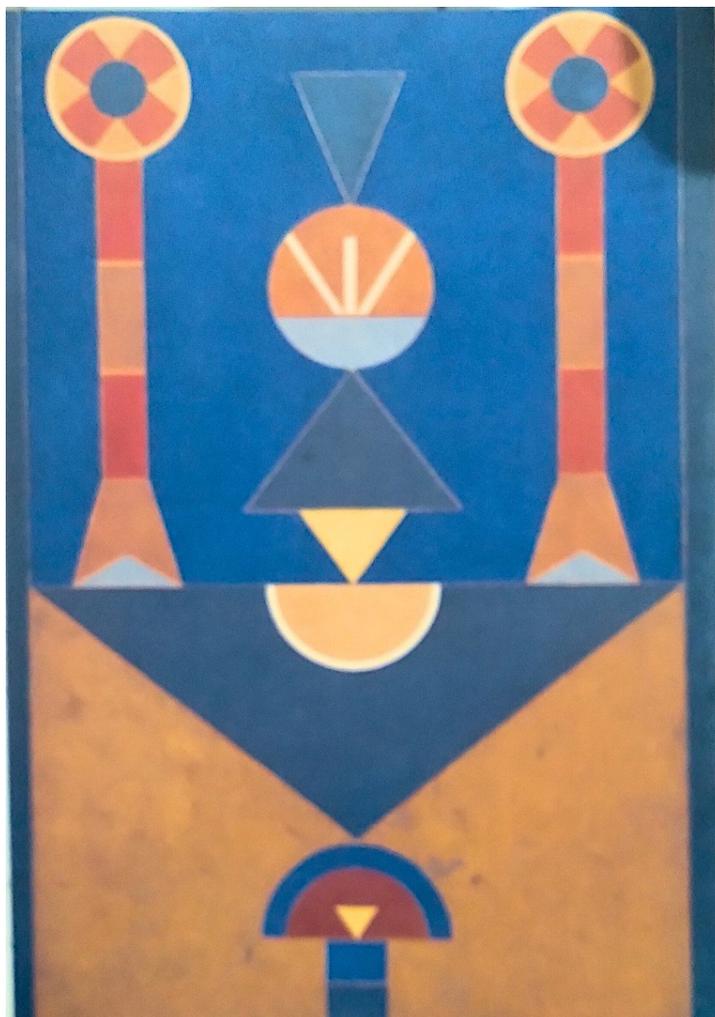
Fonte: Rubem Valentim: *Sagrada Geometria*, 2022, p. 106.

Portanto, Valentim prossegue seu processo artístico, de acordo com esta análise, intercambiando as religiões de matriz africana e a arte. Ao contrário do que se possa imaginar, não foi em Roma que Valentim descobriu a sua síntese visual. Uma hipótese da descoberta em Roma seria mais uma intercambiação entre a imagem ocidental e uma imagem criada através das religiões de matriz africana.

Como Gombrich revela, a Itália desde o século XV se fascinou pela arte não somente porque contava história sobre o sagrado, mas para refletir um mundo real. Uma dessas reflexões refere-se aos altares que são criados a partir do século XVII, como os de Francesco Borromini (1599-1667) e Carlo Rainaldi (1611-1691) no interior da Igreja de Santa Inês, na praça Navona, em Roma, criados em 1653. Ou o pequeno altar de Bernini (1598-1680), *O êxtase de Santa Teresa*, criado entre 1645 e 1652

para a capela Cornaro, dentro da igreja *Santa Maria della Vittoria*, também na praça Navona, em Roma. (Gombrich, 2012, p. 247, 437-439)

Figura 68. Rubem Valentim. Sem título, 1964, óleo sobre tela, 40 x 30 cm. Como podemos observar, Valentim não trabalhou somente com têmpera no período em que morou em Roma.



Fonte: Reprodução da imagem do livro Rubem Valentim: *Sagrada Geometria*, 2022, p.131.

É muito provável que Valentim tenha compreendido que poderia existir uma relação visual entre os altares ocidentais e os tradicionais pejis do candomblé. O peji é o lugar para zelar os orixás. Esta provável relação estabelecida por Valentim entre os altares e pejis parece que se distancia do que era proposto por intelectuais que estudaram a Bahia. Na ideia de Roger Bastide (1898-1974), não há uma equivalência entre altar (espaço presente no cristianismo e no catolicismo) e peji. O antropólogo dá como exemplo a inserção do caboclo no candomblé “[...] os espíritos dos caboclos não são adorados nos mesmos lugares que os orixás” e conclui “[...] há uma

justaposição dos dois cultos mais que absorção de um pelo outro”. (Bastide apud Leal, 2023, não paginado)

Na Figura 68, criada em 1964, vemos que Valentim pode ter inventado o seu altar de acordo com o pensamento Yorubá-Nagô. Sabe-se que em 1960 é a primeira vez que o tema *peji* é utilizado nas artes plásticas. É Hélio de Oliveira, um sacerdote-herdeiro do Terreiro do Ogunjá e artista formado na Escola de Belas Artes da Bahia, que faz uma mostra individual em Salvador e apresenta 50 xilogravuras, sendo um dos temas os altares do candomblé. (Pereira, 2010, p. 2-25). Portanto, este artista pode ter influenciado Valentim a pensar nessa nova composição.

Ao utilizarmos a crítica genética, observamos que no livro “Rubem Valentim: Construções Afro-atlânticas” (2018), no caderno 5 que data de 1964, há uma página com algumas reflexões interessantes que dão indícios de que Rubem tratava as próprias imagens como poder de culto, evocando a figura como se fosse um altar ou um peji. Na Figura 69, vemos três folhas fotografadas e editadas para a publicação do MASP. Na segunda imagem (Figura 70), em detalhe, observamos que existe um recado para Ruben Martins (1929-1968), artista e designer. Acima de uma imagem que se tornará uma obra, Valentim escreve: “Não se preocupe você fará sua obra. Estou com você Xará R.M.” (Valentim, 1964, não paginado). Talvez, naquele período, Ruben Martins já soubesse de sua doença, pois em 1968 faleceria de câncer linfático⁴⁹.

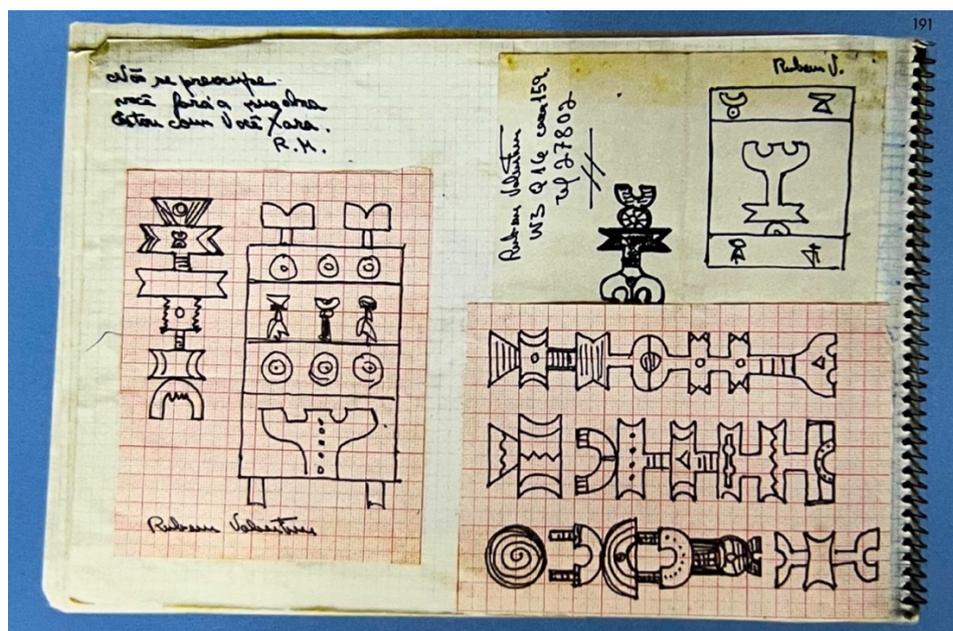
Figura 69. Caderno de desenho, período em que Valentim morou em Roma.



Fonte: Reprodução da imagem do livro Rubem Valentim: Construções afro-atlânticas, 2018, não paginado.

49 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caixa 01, William Cunha Corvacho Torre entrevista Rubem Valentim, 1990, não paginado.

Figura 70. Detalhe da Figura 69: palavras para um amigo em um altar imaginário.



Fonte da Imagem: Rubem Valentim: Construções Afro-atlânticas, 2018, não paginado.

Valentim nunca escondeu sua ligação com as questões da religião e tampouco suas crenças unindo-as à sua arte. A presença no bidimensional do fundo e das figuras geométricas, sem a aplicação da perspectiva linear remetem à questão da tridimensionalidade. Valentim já pensava em criar objetos escultóricos. Seu trabalho em Roma não se resumiu às obras bidimensionais que já carregam a ideia dos altares. Na Figura 71, Valentim anota em um canto da página: “[...] altar da sorte (rifa da sorte) - São João Bahia. Caixa com poemas enrolados em canudinhos (côr). As pessoas retiram, abrem e leem o poema sorte. Todos assinados por mim”. (Valentim, 1965-67, não paginado)

Ainda na mesma página um dado importante para o processo artístico de Valentim: a ideia do objeto que pode ser manuseado. Em outro momento, o artista planeja a possibilidade mecânica para as suas esculturas. “Todas as esculturas giram em espiral, filetes de esculturas.” (Valentim, 1965-67, não paginado)

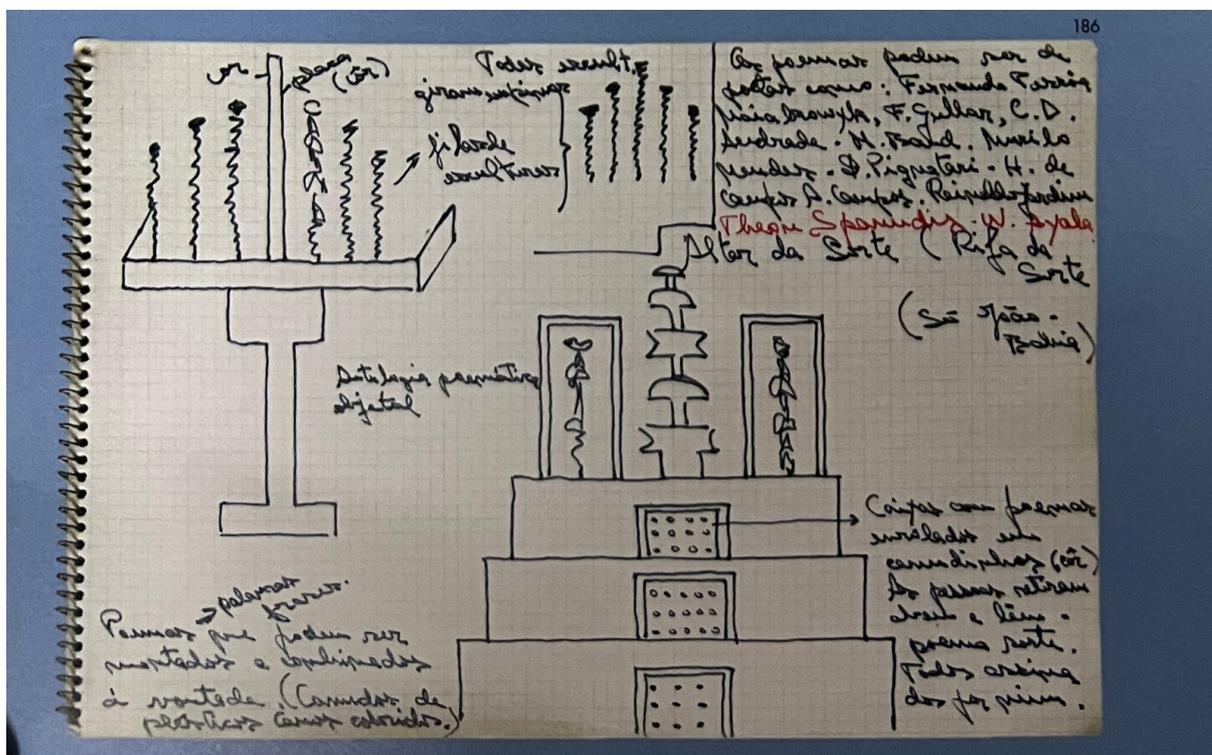
Continua com base nas palavras e afirma que poemas são feitos de poetas, aludindo que o substrato da obra seja o próprio artista. Sutilmente, coloca os nomes de Fernando Pessoa, Maia (Vasconcelos Maia?), Ferreira Gullar, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Reinaldo Jardim, Theon Spanudis, Walmir Ayala. A maioria conviveu com Rubem, falou sobre sua obra.

Se analisarmos o movimento no processo de criação de Valentim vamos perceber que as obras criadas no Rio de Janeiro, os signos, provocam um dinamismo

sobre os fundos. O mesmo não ocorre com as obras criadas em Roma. Na ideia do peji/altar observamos a forma estática proposta na composição. Basta vermos a Figura 68 que mostra o repouso concentrado nas figuras centrais, composta por triângulo e círculo, e nas figuras laterais (trapézio, retângulo e círculo), rigorosamente idênticas.

Podemos ainda afirmar que existem três fatores que permeiam as reflexões de Rubem Valentim na Europa. O primeiro é a convicção de que a arte negra, a arte africana, era a base fundamental para as artes visuais e não somente para ele. Por isso, o destaque para os museus ingleses. O segundo fator se origina em Roma, ocasião em que ele procura a consagração através da crítica, mas percebe o quanto as imagens poderiam ainda se transformar em suas sínteses visuais. Por último, a forma no espaço, a valorização da escultura, o totem, período em que projeta em seus cadernos as primeiras imagens de objetos escultóricos que criará ainda na década de 1970, desejando que sua obra esteja no espaço público, como irá declarar em seu “Manifesto Ainda que Tardio – Depoimentos redundantes, oportunos e necessários”. (Valentim, 2022, p.79-82)

Figura 71. Caderno de desenho e projetos.



Fonte: Rubem Valentim: Construção Afro-atlânticas, 2018, não paginado.

Sua ida para Roma teve dois propósitos: refletir sobre seu processo criativo (a busca pela tridimensionalidade) e o reconhecimento internacional. Em Roma, sem perder tempo, procurou os periódicos e os críticos de arte. Um deles foi Giulio Carlo Argan (1909-1992), historiador, teórico e crítico de arte.

Na Itália, Valentim consegue se inserir rapidamente no circuito da arte após criar cerca de 45 pinturas somente durante o ano de 1965, além de vários cadernos de esboços e estudos que são projetos sobre futuras esculturas e obras ambientais. É convidado a participar da mostra *Alternative Atuali 2: Rassegna internazionale di pittura scultura gráfica*, na província de Áquila, cuja curadoria foi do crítico de arte Enrico Crispolti. No catálogo, dois textos embasaram o entendimento sobre a obra de Rubem Valentim. Um do poeta surrealista Murilo Mendes e outro de Crispolti que defendeu que as imagens produzidas pelo artista eram de ordem emocional, criadas empiricamente, resultando no signo e no objeto (Raimondi; Rangel, 2022, p. 9). Em 18 de maio de 1965, Valentim organiza uma mostra individual na Galeria de Arte da Casa do Brasil e entra em contato com Giulio Carlo Argan

[...] convidando-o para sua exposição na Embaixada do Brasil, Palazzo Doria Pamphili, junto à Piazza Navona. Quando abriu a mostra, Valentim aguardava a visita de especialistas e da imprensa, buscando conhecer as leituras críticas sobre sua produção. Na exposição, entre os convidados, um olhar atento observava cada pintura. Ao receber os visitantes, Rubem e Lúcia notaram o interesse do convidado, e se aproximaram para cumprimentar o historiador Giulio Carlo Argan, crítico de arte e professor na Universidade de Roma. (Fazzolari, 2022, p.48)

A partir do reconhecimento internacional da crítica italiana por parte de Enrico Crispolti e Giulio Carlo Argan, Valentim começará a formar uma das maiores fortunas críticas sobre um artista brasileiro. Argan fundamentará ao perceber que a obra do artista trabalha o tema de sua ancestralidade utilizando a geometria, mantendo “[...] difíceis equivalências entre signos e fundo” (Argan, 1966, p. 207) indicando que a obra de Valentim propõe “[...] experiências pictóricas modernas e ocidentais” (Argan, 1966, p. 207). E alerta:

O seu apelo à simbologia mágica não é, portanto, o apelo à floresta, é, talvez, a recordação inconsciente de uma grande e luminosa civilização negra anterior às conquistas ocidentais. Por isso, a configuração de suas imagens é também mais claramente heráldica e emblemática do que simbólico-mágica. Nestes signos está a recordação de um grande espaço civilizado de antigas cidades, impérios destruídos. (Argan, 1966, p. 207)

Uma dessas obras que combina ancestralidade e arte ocidental se tornaria parte do acervo da Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, por intermédio da crítica e diretora da instituição, Palma Bucarelli. (Fazzolari, 2022, p. 52)

Sua estada no exterior não se resumiu apenas a Roma. Além de outros países europeus, Valentim seguiu para o Senegal. Mediante articulação de Clarival do Prado Valladares, via Ministério das Relações Exteriores, três brasileiros participam do I Festival Mundial de Artes Negras, em Dacar. Valentim, assim como Agnaldo Manoel dos Santos (homenagem póstuma) e Heitor dos Prazeres tornam-se os representantes oficiais do Brasil nesse encontro importante para o sistema da arte mundial. (Fazzolari, 2022, p. 52)

4.2 Objetos escultóricos

Lúcia Alencastro termina seus estudos em Londres sob orientação do crítico e teórico de arte Herbert Read (1893-1968), e encerra também a temporada na Europa para Valentim. Lúcia teria que voltar para assumir um cargo público, uma espécie de contrapartida pela bolsa que recebeu do Ministério da Educação, “[...] criar o projeto Prodiarte e implementar, de forma pioneira a arte na educação nas escolas brasileiras”. (Fonteles, 2022, p. 43).

O retorno ao Brasil tem a primeira parada em Salvador. Em setembro de 1966, Valentim participa da I Bienal da Bahia e recebe o Prêmio Especial do júri, formado por Clarival do Prado Valladares, Mario Schenberg e Riolan Coutinho. De acordo com Fonteles (2022), é concedido pela curadoria do evento uma sala especial para abrigar 30 pinturas, sendo que 21 eram da fase de Roma – telas que tinham sido criadas tanto à base de tinta a óleo, quanto têmpera. É agraciado com “[...] o prêmio especial por sua contribuição à pintura brasileira”. (Fonteles, 2022, p. 50)

Nesse período surge também um convite para Valentim ocupar cargo de professor no Instituto de Arte na Universidade de Brasília (UnB), uma atividade voltada à formação de jovens. Era um desafio, pois havia a ditadura militar instaurada no país e as universidades sofriam com a truculência do Estado. Em depoimento a Torre (1990), o artista relata que seu propósito foi manter a resistência através da arte ao aceitar o cargo. Era contra a “debandada” de professores dos meios acadêmicos. Ajudou muitos estudantes a fugirem da perseguição ostensiva da polícia na época.

“Vi meus amigos morrerem. Na véspera da minha cirurgia para retirada de cálculos renais, soube que Mário Alves fora massacrado. Foi meu período de dissabores”⁵⁰.

Figura 72. Rubem Valentim na I Bienal da Bahia, 1966.



Fonte: Site www.opapeldaarte.com.br. Disponível em <http://opapeldaarte.com.br/Artistas/Rubem%20Valentim?pa=8>, Acesso em 31 ago 2024.

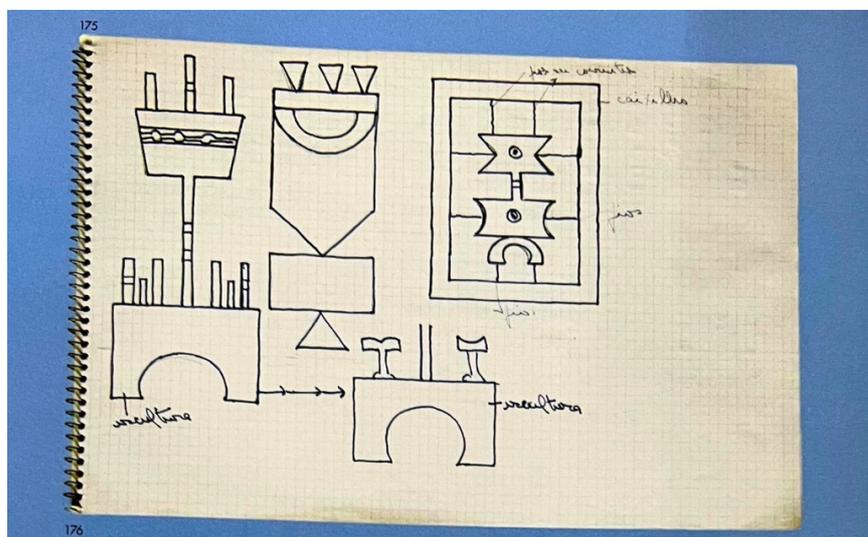
O resultado do seu processo artístico em Brasília é apontado por críticos e pesquisadores em artes visuais como um dos mais importantes de Rubem Valentim. Com uma trajetória promissora, o artista começa a revelar a sua afinidade espiritual e seu pensamento universal em sua arte ao criar objetos tridimensionais. “Rubem Valentim foi construído muito antes de Brasília, para ser o mestre do planalto. Merece espaço, todo o espaço e recurso para perfilhar esta geração mental de formas que se auscultam em reciprocidade e adequação”. (Ayala, 1973, p. 44)

As manifestações artísticas de Valentim rompem com a bidimensionalidade e passam para o espaço. O período de Brasília inicia com os relevos. Porém, seus estudos realizados em Roma mostram que Rubem pensava simultaneamente nas

50 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caixa 01, William Cunha Corvacho Torre entrevista Rubem Valentim, 1990, não paginado.

formas ambientais. Ou seja, ao criar o relevo, pensava também no modo escultórico (figura 73).

Figura 73. Caderno de estudos, período de Roma, 1965.



Fonte: Rubem Valentim: Construções Afro-atlânticas, 2018, não paginado.

A fase dos relevos ganha novo impacto na paleta cromática. O Valentim da década de 1950 procurava justaposição, sobreposição, acúmulo quando pensava em cor. Na década de 1960, seu trabalho com a cor ganha refinamento. Os elementos são distintos e se intercalam em movimento e repouso graças à luz, como já observamos. Já os relevos do fim dos anos 1960 são econômicos, ganham, por vezes, apenas duas cores.

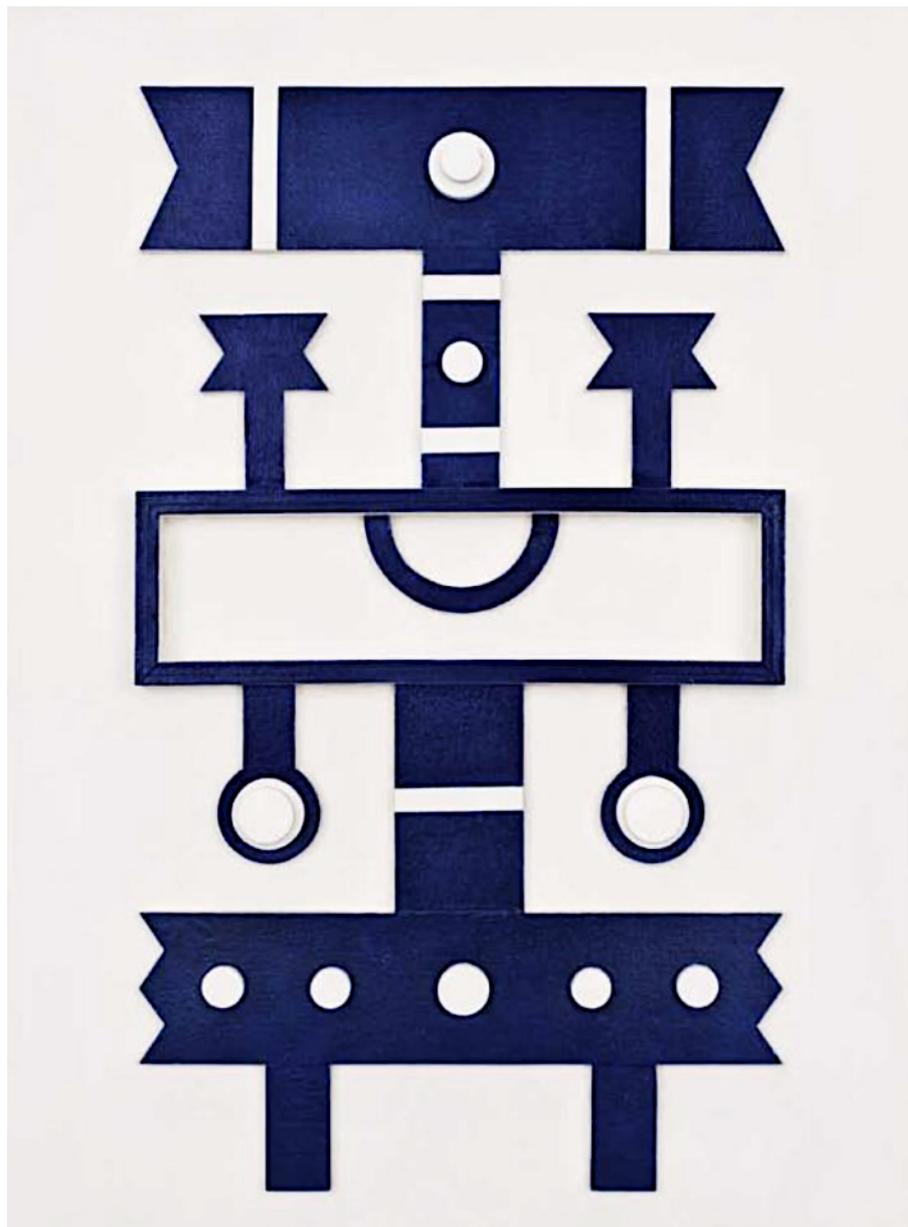
A Figura 74 mostra exatamente a síntese entre cor e forma proposta por Valentim. O azul é o signo sobre o fundo branco. Com relação à paleta de cores Conduru adverte:

A cor não é naturalista, não corresponde aos códigos cromáticos da umbanda, nem aos das diversas nações do candomblé (kêtu, jeje, angola, mina, tambor do Recife, batuque). A paleta é livre; poderíamos arriscar que é afro-brasileira porque, assim como a pintura de Abdias Nascimento, também remete a certas paletas africanas com seus choques intensos, gritantes e rebaixados. (Conduru, 2013, p. 55)

Contudo, como já foi apontado através do estudo de Juana Elbein Santos (1986), a paleta de cor no candomblé é uma dinâmica também da energia que se identifica como Axé, Asè. É transmutável e corresponde aos elementos da natureza. Ao escolher o branco, Rubem Valentim evoca a presença dos elementos que representam Oxalá. Também retira do preto o azul que origina esta cor, porque assim

é visto o movimento da energia no candomblé. E se Valentim pensava em seus signos como uma ponte para representar o candomblé, parece correto compreender que a paleta de cor utilizada pelo artista baiano seja também entendida aqui como signo. Para além da cor, *Pintura 3*, de 1967 reflete a hieraticidade na obra de Valentim. Sobre os signos, Roberto Pontual descreve:

Figura 74. *Pintura 3*, 1967, relevo tinta acrílica s/madeira, 102 x 75 cm. Coleção Raphael Serruya.

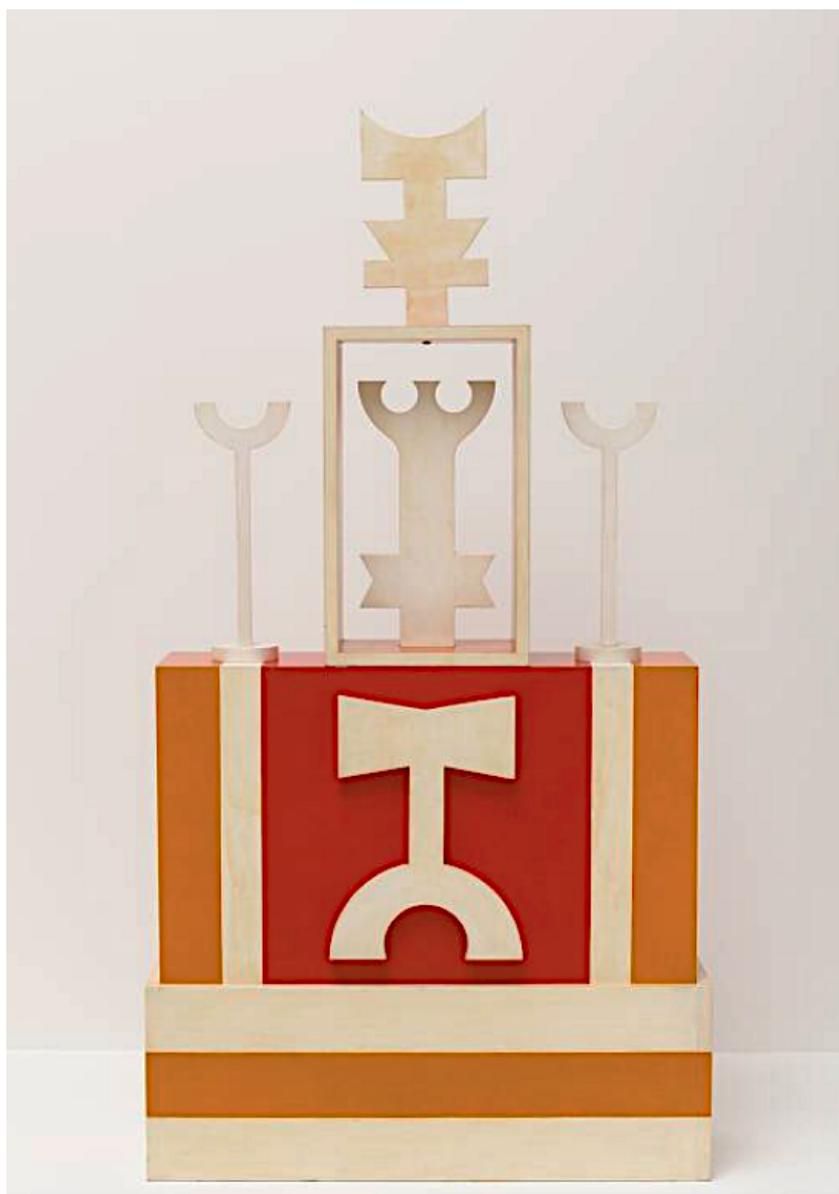


Fonte: Catálogo Rubem Valentim, Museu de Arte Moderna da Bahia, 2011.

Individualizando-os sobre o espaço neutro e simplificando também o seu registro cromático, em chapadas puras, vibrantes, sem meios tons, Valentim os agrupa então como uma linguagem, abstrata, universalizada na problemática contemporânea da composição pictórica, armado inclusive dessa vontade tão atual de superação do

plano pelo espaço, já que seus trabalhos vieram pouco a pouco se transferindo da tela para os relevos em madeira pintada e destes para os objetos emblemáticos policrômicos de agora. Contudo, o que importa salientar em todo o desdobramento de sua obra é a nova heráldica que ela consubstancia, traduzindo em termos de hoje, um substrato de comportamento arcaico para sempre ligado à nossa herança e vivência cultural. Há uma evidência semântica em cada trabalho de Rubem Valentim. (Pontual, 2001, [1973], p. 43)

Figura 75. *Objeto Emblemático 9*, 1969, acrílica s/madeira, 160 x 85 x 25 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: Rubem Valentim: *Sagrada Geometria*, 2022, p. 147.

Essa evolução visual proposta por Valentim através dos símbolos do candomblé e dos riscos da umbanda resultará em objetos tridimensionais como a

Figura 75. Ao que parece, o artista transfere para o espaço real a representação decodificada dos signos que estavam nas telas.

Em Rubem Valentim, esta reavaliação de símbolos populares já teve uma cor italiana (seu período de prêmio de viagem pela Europa); já se realizou em relevo; vindo dos altares e congás regionais, já foi uma versão tridimensional e nova do mesmo altar; já chegou a ser arca, mural, complemento arquitetônico. Ou seja: elevou-se num ritmo de transfiguração estrutural, ligando a sugestão mais primitiva ao mais requintado produto de uma civilização tecnológica. Poucos artistas brasileiros, hoje, consumaram tal façanha, que é, em última análise, a ambição maior de um processo de cultura. (Ayala, 1973, p. 44)

Na Figura 75, *Objeto Emblemático 9*, Valentim utiliza três cores: branco, vermelho e laranja. O objeto escultórico é dividido em três partes: a base quadrada abriga um signo-relevo, cujo fundo é vermelho, ladeado por branco e laranja. Na segunda parte superior, temos três objetos escultóricos, um central que está dentro de um retângulo, e dois laterais, todos brancos. Por último, acoplado ao retângulo, vemos o signo branco isolado. A composição é simétrica, rígida, o que pode nos levar a imaginar tratar, de acordo com Woortman, da noção dos dois mundos elaborados pela concepção Yorubá-Nagô, o òrun e o aiyè. Há também no elemento visual uma alusão a um altar, o que nos faz retornar ao candomblé e lembrar de um peji. As cores utilizadas por Valentim podem remeter aos orixás Oxalá (branco), Oxum (ouro/laranja) e Xangô (vermelho).

Além de partir para o campo escultórico, criando relevos, oratórios e altares, os chamados *pejis*, Valentim projetará sua visão artística na arquitetura, um sonho antigo que já alimentava quando ainda estava em Salvador. Em 1972, Valentim cria signos para a fachada do prédio do edifício-sede da Novacap em Brasília, hoje a Secretaria de Fazenda do Distrito Federal. (Fonteles, 2022, p.44)

O médio relevo, aparente, em mármore e metal, ocupa a fachada frontal e lateral do prédio. Há um comunicado ao diretor da Novacap, Kleber Campos, que Valentim propõe, além do painel que já estava em construção, mais um elemento para integrar à arquitetura: a calçada com pedras portuguesas na cor preta para ressaltar o espelho d'água que ficaria no mesmo espaço⁵¹.

51 Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, Caixa 14, Arquitetura, não datado, não paginado

Figura 76. Rubem Valentim. Arte integrada à arquitetura, Brasília, 1972.



Fonte: Site Arte Fora do Museu, não datado, não paginado.

4.3 Manifesto

Apesar de ter uma das maiores fortunas críticas, Rubem Valentim por mais de 20 anos foi avaliado a partir das regras do sistema da arte ocidental. Abstrato, concreto, construtivo, palavras que utilizadas pelos críticos não dão a dimensão exata da complexidade proposta pelo artista baiano.

Próprio de uma época, Mário Pedrosa (1967, p.38) denominará Valentim como “[...] o primeiro artista abstrato da Bahia”, enquanto Clarival do Prado Valladares (1975, p. 49) compara a obra de Valentim ao construtivismo de Torres Garcia (1874-1949), às cores de Auguste Herbin (1882-1960) e recorre à expressão “abstração formal” para falar da primeira fase de Valentim. “Apesar de ligada à abstração, a arte de Rubem Valentim está inserida, com singular autenticidade...”, refletia ainda na década de 1970 o crítico Antonio Bento (1975, p. 51).

Por mais entrevistas que tenha acumulado ao longo da sua carreira, o artista ainda era mantido dentro de uma visão da arte ocidental, sem considerarem a descrição e o conteúdo indicados pelo próprio artista. Como explica Fonteles (2022), Rubem Valentim, a partir da década de 1960, no Rio, elabora um projeto estético original que foi admirado por concretos e neoconcretos.

Por isso também, a crítica e historiadora Aracy Amaral incluiu Valentim na histórica mostra Projeto Construtivo Brasileiro na Arte – 1950/1962, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna

do Rio de Janeiro em 1977 e Frederico Morais na *Mostra América Latina: Geometria Sensível MAM/Rio*. (Fonteles, 2022, p. 34)

A ordenação de Torres-Garcia, que procurava arrumar o caos, foi comparada à obsessão de Valentim em organizar por meio de uma "fé estética" (Fonteles, 2022, p. 34), o que nos faz retornar à exposição de Woortmann (1978, p. 16), quando diz que o sistema do Ifá se refere a uma ordem para o universo. Esta fé, de acordo com Bené Fonteles, está mais distante do projeto construtivo de Alfredo Volpi e que era abraçada por concretos e neoconcretos. "Valentim, assim como Volpi passaram ao largo dessa discussão estética e conceitual expostas em manifestos e mostras [...]" (Fonteles, 2022, p. 34)

Nunca fui concreto. Tomei conhecimento do concretismo através de amizades pessoais com alguns de seus integrantes. Mas logo percebi, pelo menos entre os paulistas, que o objetivo final de seu trabalho eram os jogos óticos, e isto não me interessava. Meu problema sempre foi conteudístico a impregnação mística, a tomada de consciência de nossos valores culturais, do nosso povo, do sentir brasileiro. (Valentim, 2022, p. 35)

Em 1976, decide escrever sobre sua própria arte. Cria um documento conceitual. Engenhoso e articulado, soube manter a expectativa do público e ironizar a própria história do Brasil e da arte. O texto "Rubem Valentim: Manifesto ainda que tardio – depoimentos redundantes, oportunos e necessários" é um compêndio editado pelo próprio artista desde suas primeiras ideias criadas na Bahia.

O manifesto é lido pela primeira vez em público, durante um ciclo de debates promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo sobre o X Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Valentim, junto com Nelson Leiner, Henrique Amaral e Maria Leontina, era um dos debatedores. Ao se apresentar disse ao público que leria um documento de sua autoria que sintetizava seu pensamento sobre a sua arte e o Brasil. (Fazzolari, 2022, p. 77)

Dividido em catorze excertos, Valentim tenta qualificar sua obra, dando pistas do que seria o seu projeto estético. Inicia afirmando que sua linguagem plástica é "visual-signográfica", o que nos remete às definições de Peirce explicadas por Lúcia Santaella (*apud* Wanner, 2010), sobre o signo na arte abstrata, entendendo abstrata não como vanguarda, mas como expressão, como um signo "autológico".

Valentim segue e aponta sua arte como universal, "mas de caráter brasileiro" com fluxo para o intercâmbio cultural, mantendo assim um vínculo com a arte

ocidental. Porém, neste segundo trecho alerta que é “[...] contra o colonialismo cultural sistemático e o servilismo ou subserviência incondicional aos padrões moldes, vindos de fora”. (Valentim, 1976, p. 28)

Ao interpretarmos o título do documento deixado por Valentim, observamos que o artista olha para o passado, para Oswald de Andrade e sua antropofagia. Oswald propunha beber ainda em fontes europeias (*Tupi or not Tupi that is the question*) até se encontrar a criatividade genuinamente brasileira. Na frase “a nossa independência ainda não foi proclamada”, no Manifesto Antropófago de 1928, Oswald nos deixa pistas de um caminho ainda a ser trilhado pelas artes visuais. Valentim decide beber de outra fonte: a Bahia.

Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas minhas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se fez no mundo – a contemporaneidade; criando meus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. (Valentim, 1976, p. 79)

O texto ainda mostra o lado (sempre) angustiado de Valentim com relação ao tempo para fazer tudo o que imaginava: “[...] fiz do fazer a minha salvação” (Valentim, 1976, p. 80) sem deixar de ver o tempo. “Tudo isso o que foi dito acima é meu pensamento há cerca de 20 anos”. (Valentim, 1976 p. 80)

Valentim com o seu manifesto também reflete sobre a poética, base fundamental para o seu fazer artístico. Para o artista, o problema da obra de arte é não se afastar do intelectualismo estéril. Por isso propõe uma iconologia (um estudo descritivo do que representam as imagens e qual é o seu valor estético) do próprio Brasil através das bases de duas etnias importantes: afro e ameríndia. Em um segundo momento, coloca seguido a essas duas expressões, as palavras nordestino-brasileiro. Em um golpe sutil, retira o europeu. Argumenta que o problema está no equívoco de artistas habilidosos que propagam o brasileiro, uma Bahia, como folclore. Para Rubem, aqui há um esvaziamento do poder do discurso “[...] as famigeradas ‘estilizações’ provincianas e o fácil pitoresco que levam a um subkitsch tropicalizado e ao enfeitismo subdesenvolvido”. (Valentim, 1976, p. 80)

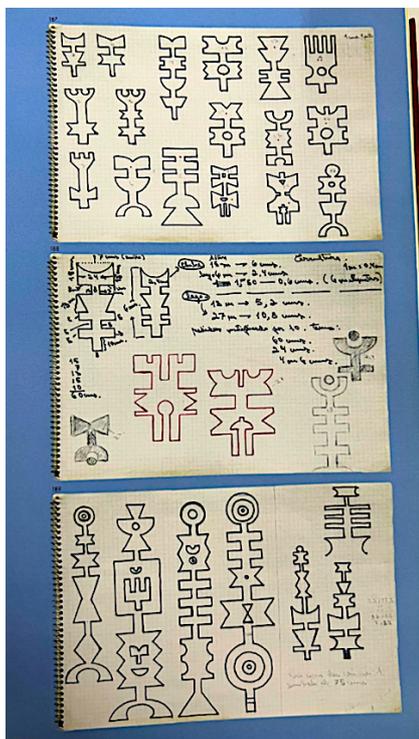
Um dos pontos mais importantes do “Manifesto Ainda que Tardio” é seu recado direto e objetivo sobre o que ele ainda precisava fazer no campo da arte: trabalhar no

4.4 Templo de Oxalá

Sem dúvida o período de Roma foi o mais profícuo para Rubem Valentim. Não se trata das cobiçadas obras criadas em terras italianas, mas sim de seu planejamento visual que abarca quase três décadas. As imagens coletadas para esta etapa da pesquisa tiveram duas fontes: o catálogo “Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas” e os sites do MoMA e da Almeida & Dale Galeria. Mesmo não podendo manusear e escolher cada página, o material que apresentamos aqui nos faz compor um perfil do artista e uma de suas obras: a instalação Templo de Oxalá.

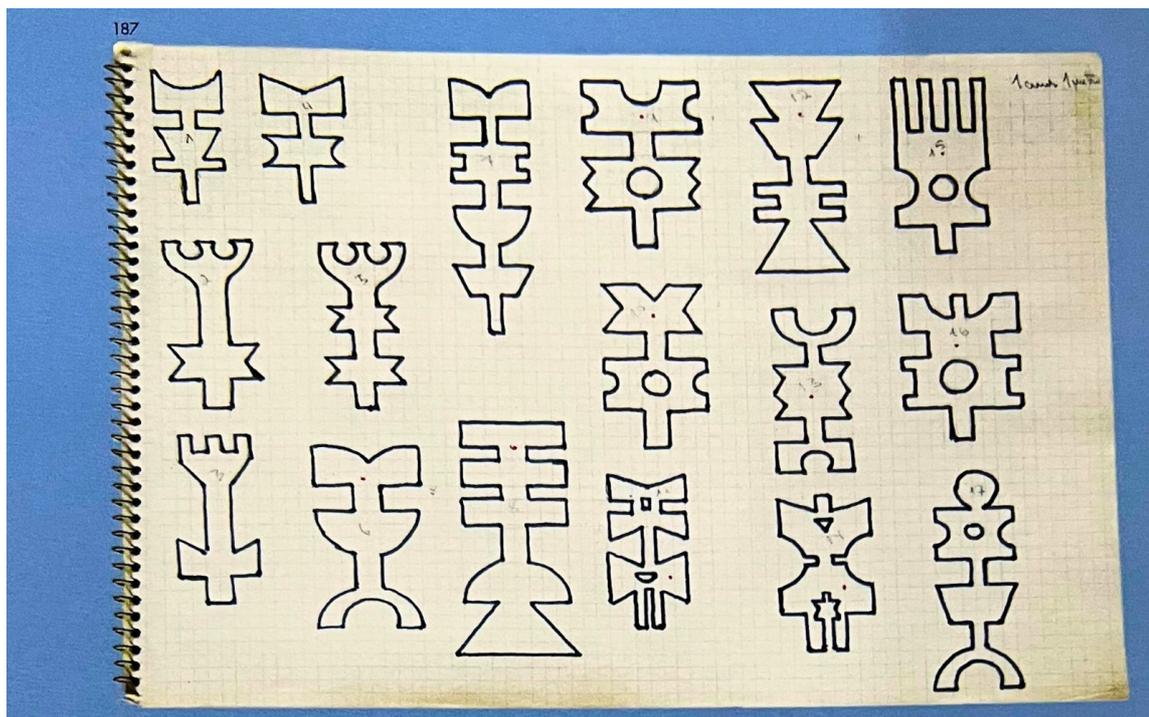
A ideia inicial desta instalação pelo conjunto do que foi coletado teve início por volta de 1965. Nos cadernos de Rubem Valentim referentes a esse período, podemos observar que já há um estudo das formas dos objetos escultóricos. São imagens que indicam as bases, os possíveis encaixes, suas combinações, tamanho, peso, altura. Já não era mais o altar, o oratório, o relevo, mas o corpo-escultura, individualizado, cortado a partir do quadrado. Na Figura 78, percebe-se que Rubem planeja o conjunto, porque as imagens seguem uma após a outra, indicando uma reflexão do número de corpos que estariam juntos (Figuras 79 e 80).

Figura 78. Caderno de desenho de Rubem Valentim, 1965.



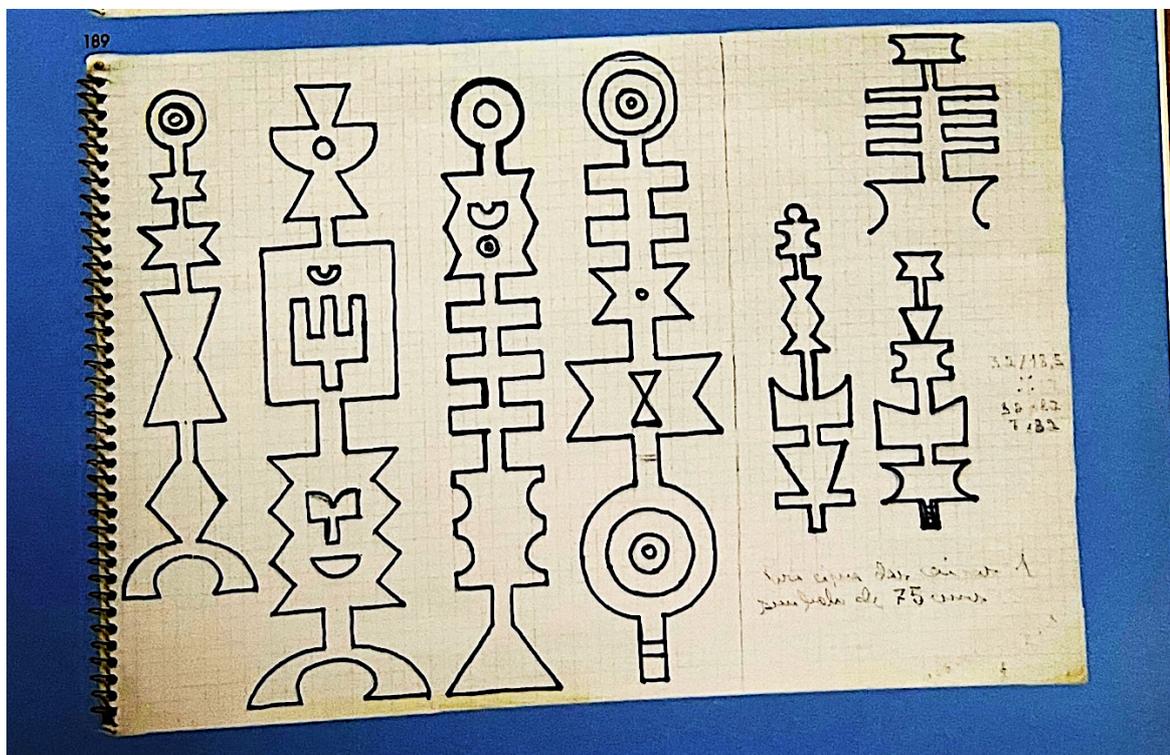
Fonte: Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas, 2018, não paginado.

Figura 79. Detalhe da Figura 78.



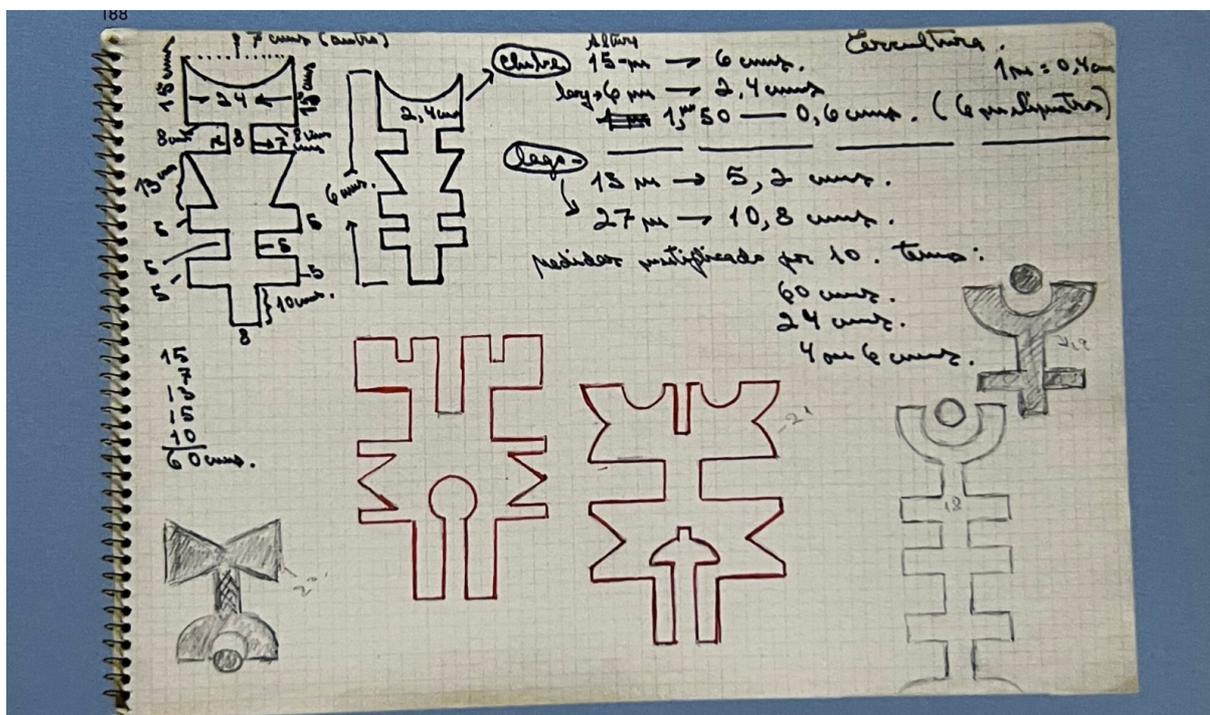
Fonte: Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas.

Figura 80. Detalhe da Figura 78.



Fonte: Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas.

Figura 81. Detalhe da Figura 78.



Fonte: Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas.

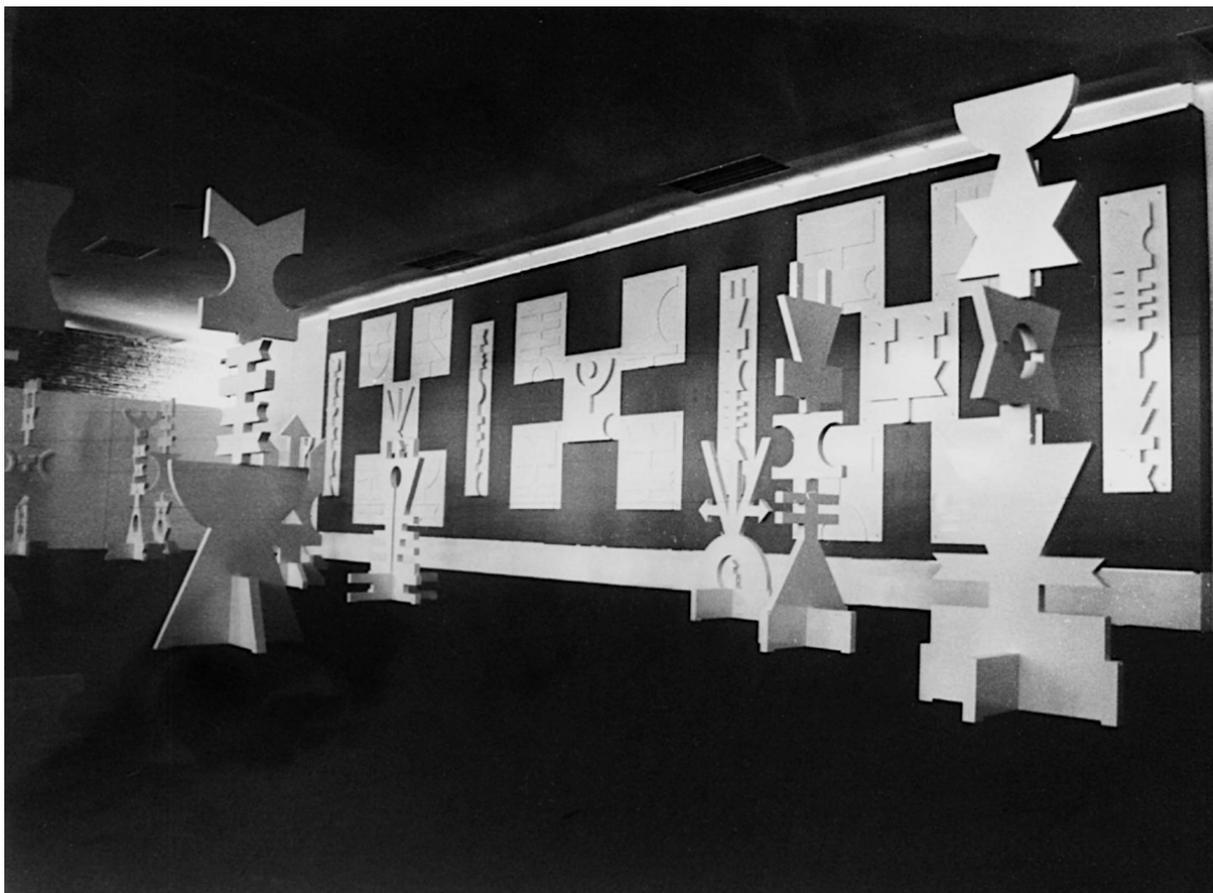
As imagens seminais de Templo de Oxalá mostram a obsessão de Rubem Valentim em projetar as formas simetricamente rígidas, admitindo para cada desenho uma duplicidade idêntica. Provavelmente, as esculturas e o relevo que compõem a instalação foram criados em etapas, o que a pesquisa não conseguiu apurar. Contudo, pela lógica, estimando a precisão geométrica exigida por Valentim, imaginamos que o período de criação tenha sido entre 1970 e 1977. Em abril de 1974, Rubem Valentim encaminha para o Ministério de Relações Exteriores um documento detalhando o trabalho plástico a ser realizado na sala do Itamaraty. De acordo com a descrição seria um painel de 3 metros de altura por 13,40 metros de largura, com “relevos-símbolos” sobre madeira compensada. Ainda na descrição de Valentim, as cores utilizadas seriam: branco para o fundo, azul, vermelho e ocre para os símbolos⁵².

Em entrevista para esta pesquisa, Bené Fonteles (2023) explicou que este painel também fazia parte da instalação Templo de Oxalá, porque Valentim havia ganhado um prêmio do Itamaraty, o que o obrigava a instalar o relevo conforme contrato. Porém, a Bienal de São Paulo ocorreu em 1977, quando o artista baiano

⁵² Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caixa 02, 1974, não paginado.

expõe a instalação com vinte objetos-escultóricos e um painel com catorze relevos brancos sobre o fundo azul, ou seja, completa (Figura 81). Somente depois, com a ajuda do Embaixador Vladimir Murtinho, o painel que se encontra na sala do Itamaraty foi definitivamente instalado. "Aí, Valentim decidiu pintar tudo de branco" (Figura 82). (Fonteles, 2023)

Figura 82. Instalação Templo de Oxalá, XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977.



Fonte: Blog do Gutemberg (blogdogutemberg.blogspot.com).

O crítico de arte Theon Spanudis relata em um texto-documento depositado no Fundo Rubem Valentim que a comissão julgadora da XIV Bienal de São Paulo foi extremamente injusta com Valentim. De acordo com o crítico, houve uma manipulação para que Frans Krajcberg fosse premiado. Parte dos críticos de arte, semanas antes do resultado, publicava matérias enaltecendo o artista polonês em um número exageradamente maior do que o normal. "A lição de Sir Herbert Read, junto com seus

colegas francês e italiano, deu à crítica brasileira em 1953 – com a premiação de Alfredo Volpi – e não foi ainda aprendida por alguns dos críticos brasileiros”⁵³.

Da mesma forma que tece severos comentários, Spanudis lembra que a instalação também foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na mostra Arte Agora II - Visão da Terra.

Em ambas, ele apresentou somente relevos e esculturas de madeira pintadas. Na primeira, no MAM do Rio de Janeiro, mais feliz por causa do maior espaço que ele dispunha, começou o colorido branco prevalecer, embora combinado com outras cores básicas, como precursor da segunda exposição na atual XIV Bienal de São Paulo⁵⁴

Nessa Bienal de São Paulo, Spanudis descreve como Valentim incorporou à instalação os elementos do candomblé. Sob o chão verde, uma referência a Oxóssi, vinte esculturas brancas, representação de Oxalá, se somavam a um painel com relevos-brancos sobre o fundo azul, lembrando Yemanjá. Na opinião do crítico, Valentim uniu os símbolos religiosos do continente africano e dos ameríndios, sendo estes datados do período do “profuso geometrismo pré-colombiano”⁵⁵.

Não se trata de pura transposição e exploração - desta simbologia – mas de uma verdadeira criação, em inúmeras variações, destes elementos básicos, nascidos do seu inconsciente coletivo de mestiçagem racial, e impostos na mente dele e na arte dele, com uma força obsessiva, um imperativo absolutista⁵⁶.

Um ano após a XIV Bienal de São Paulo, o episódio é lembrado sutilmente no texto de Frederico Morais “Construção branca: silêncio”. Da mesma forma que Spanudis, Morais propõe que a obra “Templo de Oxalá” faz referência à paz na cosmogonia africana que seria o oposto do vivido naquele período pelo artista. Morais completa:

Contra arrivismos e conluíus, contra o vale-tudo oportunista de pseudo vanguardas encomendadas, como a que vemos aplaudidas no tumulto das bienais, Valentim propõe sua coerência e sua luta. Contra os que

53 Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caixa 01, texto de Theon Spanudis, 1977, não paginado.

54 Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caixa 01, texto de Theon Spanudis, 1977, não paginado.

55 Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caixa 01, texto de Theon Spanudis, 1977, não paginado.

56 Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caixa 01, texto de Theon Spanudis, 1977, não paginado.

tudo querem, Valentim se propõe a doar. Oferece ordem, clarezas, claras construções. (Morais, 1978, p. 224)

A linha lógica do texto também mostra que “Templo de Oxalá” é uma união de construção, relativo ao construtivismo nas artes, e à religiosidade. Cita que artistas como Mondrian, Malevitch, Herbin, Torres-Garcia, Barnett Newman também recorriam a “[...] um halo metafísico ou aura religiosa”. (Morais, 1978, p. 225). O crítico propõe que o branco utilizado por Valentim é resultado de um pensamento construtivista já utilizado por Malevitch. Porém, propõe que o branco utilizado por Malevitch representa também “[...] a manifestação de Deus na Terra”. (Morais, 1978, p. 225)

Ao recordar que Valentim se autodenominava um “teólogo não verbal”, coloca a questão também da linguagem visual como um vocabulário próprio, refletindo talvez sobre o que seria para Valentim a expressão “linguagem-visual-signográfica”. Compara ainda a oposição fundo-superfície, mecânica e estática, ao ponto de mutabilidade pertinente à vida. Reconhecemos o repouso porque sabemos que existe movimento. (Morais, 1978, p. 225)

O movimento para Moraes é garantido na obra “Templo de Oxalá” pela assimetria proposta por Valentim ao colocar os objetos escultóricos sobre o verde das folhas. Cria também o artista uma interligação dinâmica ao propor visualmente o branco sobre o branco, “plano sobre plano, signo sobre signo”. Cada objeto escultórico criado por Valentim representa um conjunto de signos, tendo o artista ainda construído estas partes com possibilidades de se moverem, como um quebra-cabeça, permitindo diversas combinações o que nos remete à uma linguagem visual capaz de produzir significados diferentes. (Morais, 1978, p. 225)

Uma outra forma de analisar a instalação “Templo de Oxalá” é pensar não somente em símbolos, mas em práticas litúrgicas do candomblé. Numa visão antropológica, a festa no Candomblé é tanto uma apresentação de uma hierarquia, ao determinar quem faz o quê, como também um ato de socialização, a ponto de o ato sagrado se confundir com a festa. Um dos momentos mais importantes da festa é o *xirê*, quando os Orixás descem à terra para celebrar e interligarem o *òrun* e o *aiyê*, como um canal de energia. (Silva, 2010, p. 105-107)

Já citamos que o *xirê* pode ter estimulado os estudos geométricos de Rubem Valentim ainda na década de 1950. Uma hipótese é que a instalação “Templo de Oxalá” pode ser comparada a um *xirê*. Nesta análise mais próxima visualmente de um templo, de um terreiro, podemos imaginar que Valentim propõe o piso com folhas

porque é assim que se procede nas festas do candomblé. Os objetos escultóricos, então, passariam a representar vinte divindades que vestidas com o branco de Oxalá vem à terra para comemorar com a humanidade a criação dos homens. Lembremos que na lenda da criação já mencionada neste trabalho, Olodumaré determina que Oxalá crie os homens. O painel com relevos brancos sobre o fundo azul talvez fosse para Valentim a representação do Órun. Essa dinâmica explicada por Moraes através dos elementos visuais também pode ser a forma estética que Valentim percebia a transmutação do Axé, energia vital para os Yorubá-Nagô.

Esta interpretação sobre a instalação “Templo de Oxalá” é compactuada com a ideia do curador, artista visual, museólogo e amigo de Rubem Valentim, Emanuel Araújo. No texto “Formas brancas do altar de Oxalá”, de 1997, Araújo afirma que arte e religião sempre estiveram unidas para desafiar o sobrenatural. Cita, logo no início do texto, a lenda do saco da existência ou da criação do mundo e segue indicando a intenção de Rubem Valentim em construir através desses signos uma obra internacionalmente reconhecida por seu sentido estético consciente. (Araújo, 1997, p. 237)

O Valentim baiano, mestiço, esotérico, tem dentro de si a consciência plena da magia secreta das suas construções escultóricas e do largo sentido de suas pinturas. Sua obra exerce esse espírito de volta aos tempos pretéritos dos africanos ou dos afro-baianos, o que vem a dar no mesmo, pois é na Bahia que a África se reinventa na luta contra as forças hostis. (Araújo, 1997, p. 237)

Figura 83. Parte da obra “Templo de Oxalá”. Painel do Itamaraty, Brasília. 1974-1977.



Fonte: Redes Sociais do Ministério das Relações Exteriores, Foto de Ana Oliveira, 2013. Disponível em <https://web.facebook.com/photo?fbid=713864575313496&set=a.372501792783111>. Acesso em 09 nov. 2023.

Figura 84. Em homenagem aos 100 anos de nascimento de Rubem Valentim, o retorno de “Templo de Oxalá” no Museu Nacional em Brasília, 2022.



Fonte: site Museu Nacional.

4.5 Obra pública: construção da fé

Rubem Valentim, desde seu manifesto em 1976, revelava o desejo de que seus objetos escultóricos ganhassem o espaço público, integrando sua arte de maneira monumental na paisagem das cidades. Coloca-se aqui o plural porque documentos do Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim, mostram que a ideia dessa construção era algo intencional que antecede ao manifesto.

Na Figura 85, vemos um registro da década de 1970 de um objeto escultórico de Valentim exposto sobre uma das áreas de Brasília, provavelmente, perto de uma rotatória, lugar de passagem de carros. Na segunda imagem (Figura 86), vemos o próprio artista mostrando um de seus signos e o segredo dos seus encaixes. Esta imagem também mostra uma obra em espaço urbano. Como estas existem outras dezenas de imagens que se encontram no acervo do MASP.

Em 1977, chegou a posar com seus objetos/esculturas, - concebidas entre o fim da década de 1960 e o começo dos anos 1970 – em pleno Cerrado para demonstrar como as queria em diálogo com a ampliação do espaço cerratense com sua vegetação rarefeita, mas muito muito bela e expressiva. (Fonteles, 2022, p. 45)

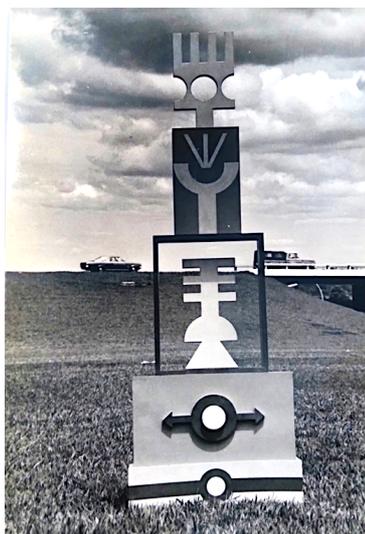
Ao que parece, o ensaio fotográfico de Rubem Valentim não permaneceria restrito ao Cerrado. Em 1977, a museóloga Radha Abramo convida Rubem Valentim

a participar do projeto “O Espaço da Sé como Suporte Plástico”. A ideia era remodelar com obras de arte um espaço público próximo do Metrô, região central de São Paulo. Na época, o secretário municipal de cultura, Sábado Magaldi, determinou a criação de uma comissão para tratar dos critérios para selecionar os artistas. Maria Eugênia Franco e Radha Abramo faziam parte dessa comissão que propôs cinco critérios para artistas criarem suas obras: que fosse um tema atual, tivesse durabilidade, qualidade tecnológica, harmonia e que fosse monumental. O reconhecimento da trajetória artística de Valentim foi decisivo para selecioná-lo como um escultor em espaço público. (Fazzolari, 2022, p. 80-81)

Em fevereiro de 1979, Valentim redige um documento sem destinatário, propondo a criação do *Monumento Brasília*. “Próximo à referência E-4 no eixo leste-oeste com ponto de raio de 20 m a oeste da via de ligação SW/NH”, uma plataforma entre os setores hoteleiros sul e norte⁵⁷.

No mesmo documento, Valentim descreve como será a obra. A base do monumento seria um losango, sobre um espelho d’água de 10 metros de diâmetro. Esta obra teria 11,80 metros de altura para “ter ampla visibilidade sem interferir com quaisquer edificações, ou sofrer interferências”⁵⁸.

Figura 85. Um dos objetos emblemáticos criados por Valentim na década de 1970.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim.

57 Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caixa 02, documentos elaborados por Rubem Valentim sobre monumento em Brasília, 1979, não paginado.

58 Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, Fundo Rubem Valentim, Caixa 02, documentos elaborados por Rubem Valentim sobre monumento em Brasília, 1979, não paginado.

Figura 86. Rubem Valentim segura um de seus signos e mostra o encaixe feito através de parafuso, na base do signo.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação o MASP, Fundo Rubem Valentim.

Do papel para a realidade, o que se efetivou no ano de 1979 foi a obra Marco Sincrético da Cultura Afro-Brasileira. Rubem Valentim conquista o espaço urbano na maior cidade da América Latina. Assina um contrato com a Companhia do Metropolitano de São Paulo (Metrô) em julho de 1978 para construir uma obra de concreto armado com 8,5 metros de altura na Praça Clóvis Bevilacqua, nº 5. A ideia do artista foi colocada em prática pela empresa de engenharia Cenpla que forneceu todos os equipamentos necessários para a construção da obra, como serras, vibradores, furadeiras e ferramentas leves. O monumento foi montado por mais de 10 homens, perto do espelho d'água na Praça da Sé⁵⁹.

Com mais de oito metros de altura, o monumento rivaliza com a Catedral da Sé. Simetricamente perfeita, a obra com os signos de Valentim ganha destaque não somente por trazer a religião de matriz africana para o espaço urbano, mas pela reflexão estética que podemos fazer.

59 Anexo 25 – Documento da Prefeitura de São Paulo, Secretaria de Cultura, Departamento do Patrimônio Histórico. Este material é um pequeno dossiê da obra Marco Sincrético da Cultura Afro-Brasileira que passou a ser intitulado “Emblema de São Paulo”. Este anexo contém 9 páginas.

A problemática do espaço público em relação à distribuição simbólica e seus desdobramentos remonta às abordagens que levam em consideração os pontos de vista social e geográfico. Como reflete Serpa (2004), a discussão deve se iniciar com a noção de cidadania e a ação política do conceito geográfico que é a acessibilidade. Para Serpa (2004), a acessibilidade está ligada essencialmente à prática de alteridade, evidenciando a demarcação dos territórios urbanos, além de contrapor a dimensão simbólica e o espaço físico, público e urbano.

Em outras palavras, Serpa (2004) nos remete a raciocinar sobre a acessibilidade como uma ação abstrata. E aí podemos entender que a acessibilidade dá ao cidadão a possibilidade de fruir o que se encontra no espaço público, suas diferenças aparentes. No entanto, Cortés (2008) adverte que a ocupação espacial da cidade, do espaço urbano não é mais um reflexo exato da realidade social, mas sim de uma estrutura criada por interesses e setores sociais dominantes que estabelecem relação de poder e podem determinar a acessibilidade de um transeunte. Como Cortés (2008, p. 28) afirma: “A configuração das estruturas urbanas é, portanto, a expressão espacial de uma dominação institucionalizada”.

Figura 87. Um guindaste ergue um monumento afro-brasileiro diante da catedral da Sé.



Fonte: Pesquisa Fundo Rubem Valentim, 2023.

Valentim tinha noção do que era inserir no espaço urbano uma obra que remetia à questão da identidade e do potencial grau de provocação, com a concessão

do Estado. Quando indagado pela pesquisadora Maria Olímpia Vassão (1979) se os seus signos reorganizariam ou não o espaço urbano, Valentim responde:

É uma dialética. Uma dialética para contestar, porque é muito bom contestar quando os padrões começam a ficar estabelecidos e ficam acadêmicos, então, precisa ver a contestação dos jovens, dos mais sensíveis. Isto eu venho fazendo, então, eu fiz esse manifesto que eu deixo aqui a vocês, não vou ler. Mas é um manifesto de caráter nacionalista, compreendeu? É uma consciência de nacionalidade, porque o povo só se impõe em termos de cultura quando tem consciência nacional. E consciência política. (Valentim, 1979, informação oral)

Tratar da transformação do espaço público é também entender os significados da arte urbana. Resumidamente, o que se observa é que a dimensão artística participa como agente efetivo da construção do espaço público. Existe uma troca entre a arte e o urbano, um compartilhar do modo de fazer a obra, pois é durante a produção, da escolha do local ao tema a ser revelado, o que a arte apresenta como resultado é uma construção inventiva. Como assinala Pallamin (2000, p.19): “Os significados da arte urbana desdobram-se nos múltiplos papéis por ela exercidos, cujos valores são tecidos na relação com o público, nos seus modos de apropriação coletiva”.

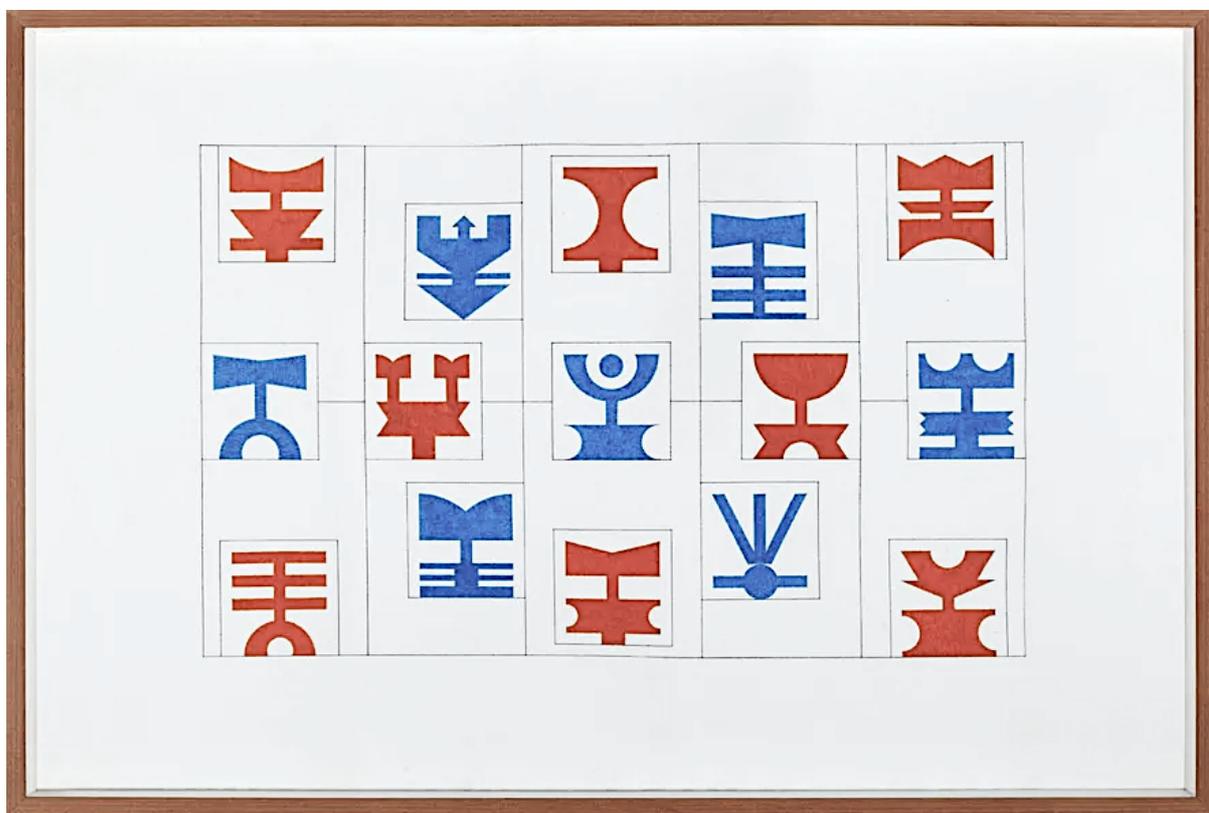
O que Pallamin (2000) nos alerta é que a arte também faz parte de uma essência do trabalho social e que os significados da arte urbana e sua efetivação no domínio público são constituídos em meio a espaços mediados de contradições, interdições e conflitos. Ao que parece, o Marco Sincrético engloba as relações expostas e percebemos em Valentim um agente político importante para antever o diálogo identitário que se mantém até hoje.

4.6 A linguagem

Ao longo do seu processo artístico, Rubem Valentim intuiu que ao se apropriar de símbolos, mitos e rituais próprios das religiões de matrizes africanas, o resultado seria uma linguagem visual. A síntese de imagens se torna, então, um alfabeto que ele cria em Salvador em 1956. São as telas dadas como inacabadas que darão suporte poético para o artista criar combinações de formas e cores. De acordo com Fonteles (2022, p. 29), na década de 1970 Valentim define quinze signos e os nomeia de *logotipos poéticos da cultura afro-brasileira*. Cada logotipo poético seria uma peça

que poderia se combinar a outra resultando em um relevo, por exemplo. Ao conjunto desses logotipos, Valentim chama de *Alfabeto Kitônico* (energia do centro da terra).

Figura 88. Alfabeto Kitônico, 1977, acrílica s/ papel. 60 x 80 cm.

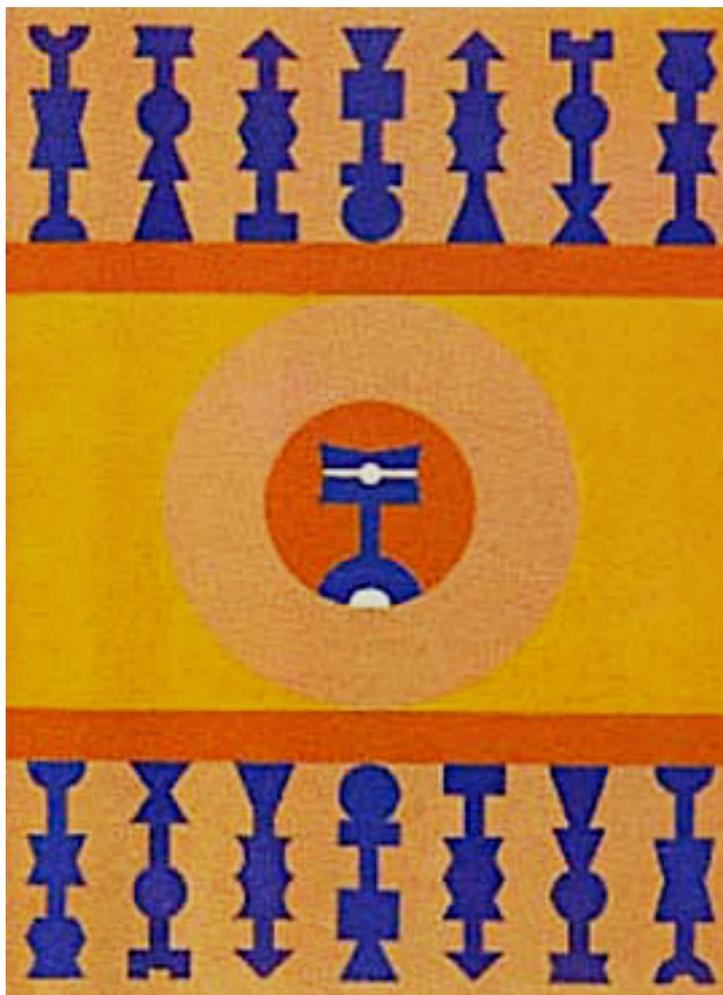


Fonte Rubem Valentim: *Sagrada Geometria*, 2022 p. 30.

Bené Fonteles explica que a ideia do estudo *Alfabeto Kitônico* (Figura 88) é representar um *Xirê*, uma dança divina. Ao centro da pintura, temos um signo composto por uma base e um semicírculo com um círculo flutuante, na cor azul. Este seria Oxalá acompanhado de catorze divindades. Para Fonteles (2023), a fonte seminal da poética com este tipo de síntese se dá em Roma, com a obra *Composição Bahia 1* (Figura 89). É a partir dessa obra que surgirão os relevos-emblemas, os objetos escultóricos e todas as propostas poéticas a partir da década de 1970.

Aí essa coisa das ferramentas fica bem emblemática, fica num simbolismo...Começa a ter síntese. Sai de uma coisa assim mais quase barroca da fase de Roma e das têmperas e passa a ser essencial. Com esse trabalho, aí ele vai entrar numa nova onda do trabalho dele e fica muito claro que essas coisas das ferramentas do candomblé são uma coisa importantíssima³⁰. (Fonteles, 2023, não paginado)

Figura 89. Composição Bahia 1, 1966, óleo s/ tela, 100 x 73 cm. Última obra criada em Roma.



Fonte: Rubem Valentim: Sagrada Geometria, 2022, p. 138.

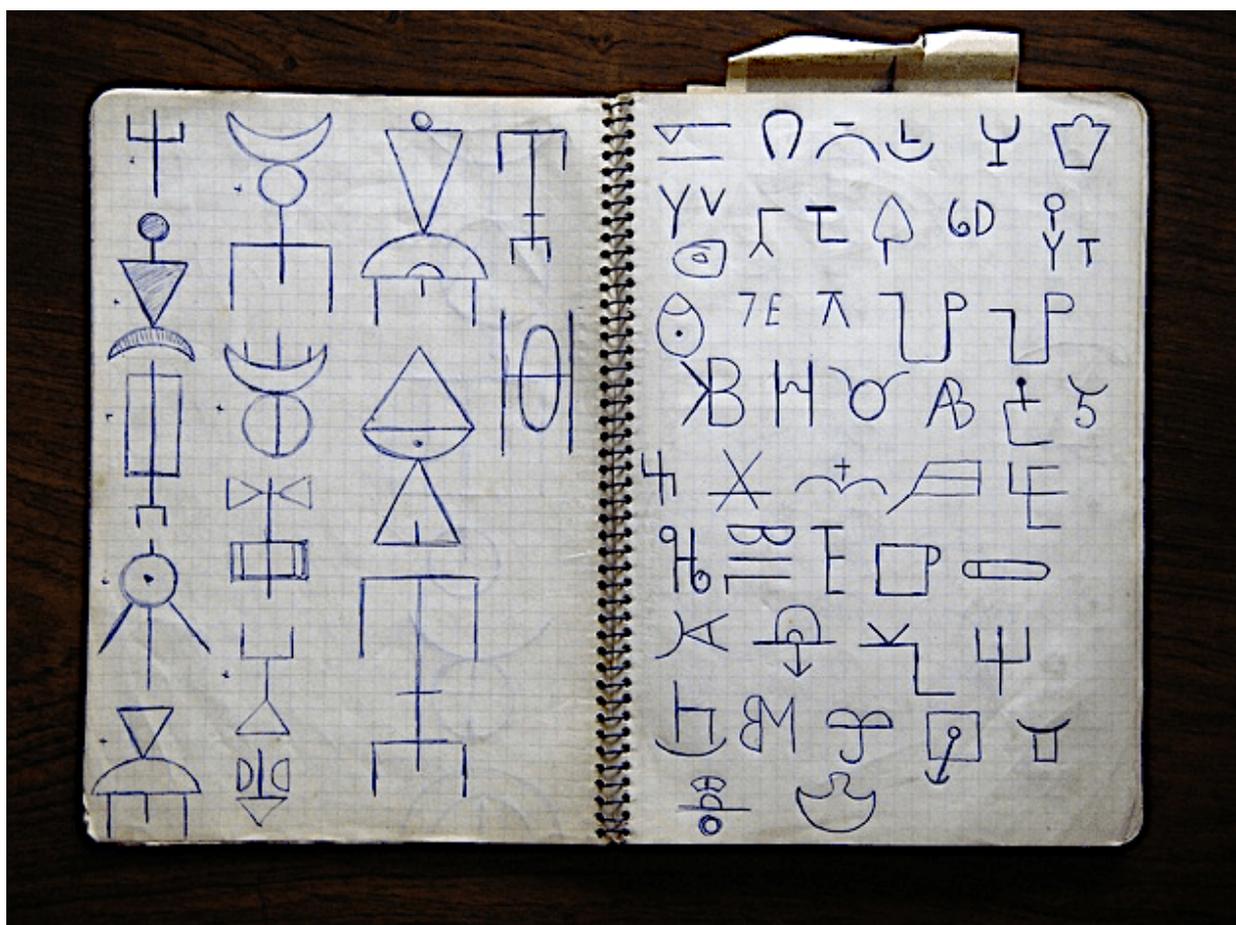
Na década de 1980, Valentim começa a unir outros elementos mitológicos de civilizações distintas ao significado de sua poética.

Para compreender, além da força mística herdada do candomblé, é necessário saber que Valentim lia ardorosamente muitos livros da filosofia e da mística oriental, como os épicos espirituais hinduístas, Ramayana, Upanishads, que contém Bhagavad Gita, Mahabharata, espécie de novo testamento de que deus Krishna instrui e se revela sábio, potente, divino a seu discípulo Arjuna, o guerreiro parta, o disciplinado buscador da verdade. (Fonteles, 2022, p. 40)

Em pesquisa no Museu de Arte Moderna de Nova York, González (2019) retira do caderno de 1964 elementos que mostram a preocupação de Rubem Valentim em criar um alfabeto. Na Figura 90, Valentim já seleciona formas simples, símbolos que se transformam em signos para suas obras de arte. Na página do caderno do lado esquerdo, vemos a síntese visual utilizada por Valentim em diversas obras e do lado

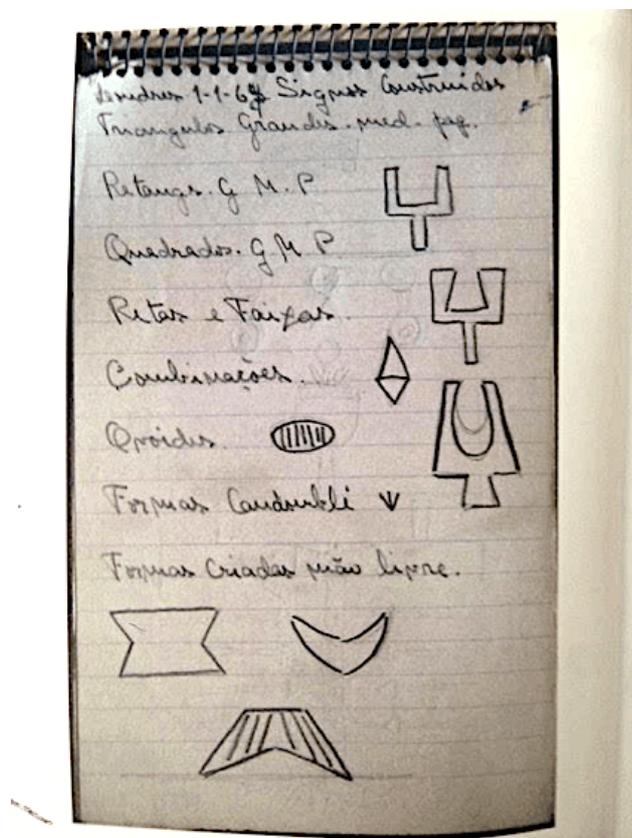
direito uma análise feita pelo artista do alfabeto grego. Esta seria a problematização da sua obra de arte. Transformar o ocidente em uma expressão cultural brasileira. González (2019, não paginado) aponta que este estudo do artista baiano se trata do hibridismo, um conceito de Canclini que mostra a interação entre a cultura de uma elite e a cultura do povo originário. No caso de Valentim, seria uma interação entre a arte afro-baiana e a cultura ocidental.

Figura 90. Caderno de signos e alfabeto grego, 1964.



Fonte: Site do MoMA.

Figura 91. Formas criadas por Valentim, 1964.



Fonte site do MoMA.

Em outra página analisada por González (2019), Valentim expõe seus estudos a partir da geometria e das imagens do candomblé. Na página (Figura 91), lemos: “Londres, 1.1.64, Signos construídos triângulos grandes, med., peq.; retângulos g.,m.,p., quadrados g.,m.,p., combinações, ovoides, formas do candomblé, formas criadas mão livre”. (Valentim, 1964, não paginado).

Concordamos com González: a cada caderno analisado, até aqui, o que encontramos é um processo criativo metódico, um domínio de uma língua visual que agrega o sagrado (candomblé e umbanda) e a base do pensamento ocidental. No entanto, o alfabeto grego talvez seja para Valentim uma inspiração importante para refletir sobre a figura geométrica. Este alfabeto foi inspirado em algumas cerâmicas da arte geométrica do século VIII a.C. Portanto, o alfabeto grego é um mecanismo gráfico que provoca a análise abstrata do objeto que está sendo visto. (Peixoto, 2013, p. 2)

Outra questão importante é sobre a geometria e a arte. Souza (2015) ao explicar sobre os motivos figurados do repertório iconográfico geométrico grego de

900 a.C. a 700 a.C, argumenta que essa iconografia tem uma narrativa capaz de representar um evento.

“A Arte Geométrica” como “Arte Representacional”, reduzida ao “minimal schema”, a recorrência e utilização de motivos geométricos semelhantes ou mesmo idênticos tornam-se representações mentais essenciais das formas naturais, passíveis de adaptações e variações socioculturais. (Souza, 2015, p. 67)

Souza vê na arte geométrica uma maneira de representar o real. Esta forma exprime a essência de elementos que estão na natureza e na própria cultura humana. Essa essência Gombrich (*apud* Souza, 2015) chama de *minimal schema* e se constituem de “formas geométricas básicas, estilizadas, simétricas e sistematizadas que denotam os aspectos universais da realidade”. (Souza, 2015, p. 67-68)

Valentim desenvolve um “esquema mínimo” - signos construídos - para compor sua obra. Essa linguagem visual traz uma cultura Yorubá-Nagô-Banto que se liga aos valores míticos profundos e resgata uma geometria a partir de um pensamento milenar. O artista em seu manifesto traz a palavra “iconologia”, para designar sua interpretação poética “afro-ameríndia-nordestina”. (Valentim, 2001, [1976], p.80)

A poética de Valentim também busca a presença da hieraticidade. Sabe-se que o termo se refere ao sagrado. Muitos lembram somente do termo entre egípcios e gregos, mas para os muçulmanos, a máxima dimensão hierática é a presença sagrada da língua árabe. É a língua, o alfabeto, a caligrafia que não representa uma letra somente, mas um signo que se faz em imagem. O valor do signo se encontra já na Arábia pré-islâmica. (Hanania, não datado, não paginado).

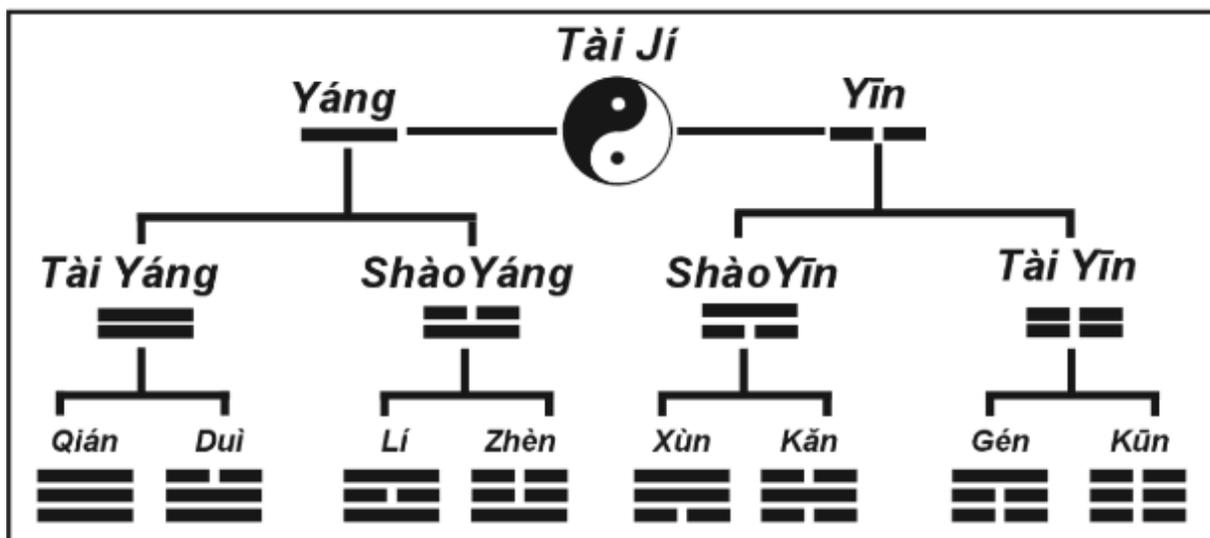
Exercendo as funções iconográfica e ornamental, a Caligrafia busca - pelo ritmo e pela cadência; pelo sentido e pela forma hierática - conferir ao ambiente sagrado do muçulmano uma dimensão imponente de inteligência e beleza, adequada ao encontro com Deus. Ritmo e cadência obtidos pela repetição das letras, das palavras, das frases, pela repetição que é o arabesco, muitas vezes associado à caligrafia. (Hanania, não datado, não paginado)

Trazemos esta explanação da Profa. Doutora Aida Hanania porque nos parece pertinente ao universo de Rubem Valentim. É também durante a década de 1970 que surgirá seu alfabeto kitônico, ou seja, seus signos com funções iconográficas as quais conferem à obra de Valentim a forma hierática.

A sacralidade pode ser vista no conjunto de suas obras ao interpretarmos suas pinturas, relevos e esculturas. Ainda com a cabeça no popular, desconstruindo os signos eruditos ocidentais, Rubem Valentim coloca o altar na bidimensionalidade e o oratório (peça popular), o peji, em seus relevos e objetos escultóricos.

Na década de 1980, Valentim trará outro tipo de iconografia para suas obras: o I Ching. Assim como o Ifá, o I Ching é um sistema divinatório. A ideia central do I Ching parte da existência da polaridade (zero ou um), um sistema binário. A representação do yin (valor zero) é dois traços, do Yang (valor um), um único traço. Dessas duas imagens são geradas quatro representações gráficas consideradas puras. Depois, colocou-se uma terceira linha nas quatro representações gráficas puras, ora yin ora yang, criando assim oito trigramas. Depois esses oito trigramas foram combinados, originando os hexagramas (Figura 92). (Cherg; Souza, 2015, p. 22-23)

Figura 92. Representações gráficas do sistema divinatório I Ching.



Fonte: I Ching – O Tratado das Mutações, 2015.

Figura 93. Sem Título, 1987. Serigrafia, 100 x 70 cm. Acervo MAM-BA.



Fonte: Catálogo Rubem Valentim, Museu de Moderna da Bahia, 2011, p. 14.

A Figura 93 exemplifica bem a ideia de Rubem Valentim na utilização dos hexagramas do I Ching. A serigrafia *Sem Título*, de 1987 tem cinco cores em tons terrosos. A imagem principal funde uma visão oriental com afro-baianidade. Para Valentim, estes diálogos eram possíveis.

Os hexagramas com suas linhas divisas ou indivisas, se misturam com os símbolos dos “oxé” de Xangô, Oxóssi, os abebés de Oxum e o “paxorô” de Oxalá, carregando em seu cetro de poder os seres criados. Há em sua obra, um sincretismo universal recriando símbolos totêmicos como em suas esculturas e seus objetos de muita energia e poder que vão além do discurso estético da arte. (Fonteles, 2022, p. 38)

etc”. Em outro trecho, a memória de infância, talvez referência cromática, deixam grafar sobre o papel as palavras “arraia, pipa, pandorgas”. Depois, volta à sua criação e revela: “alfabeto - inscrições misteriosas e antigas, civilizações de rituais secreto”⁶¹.

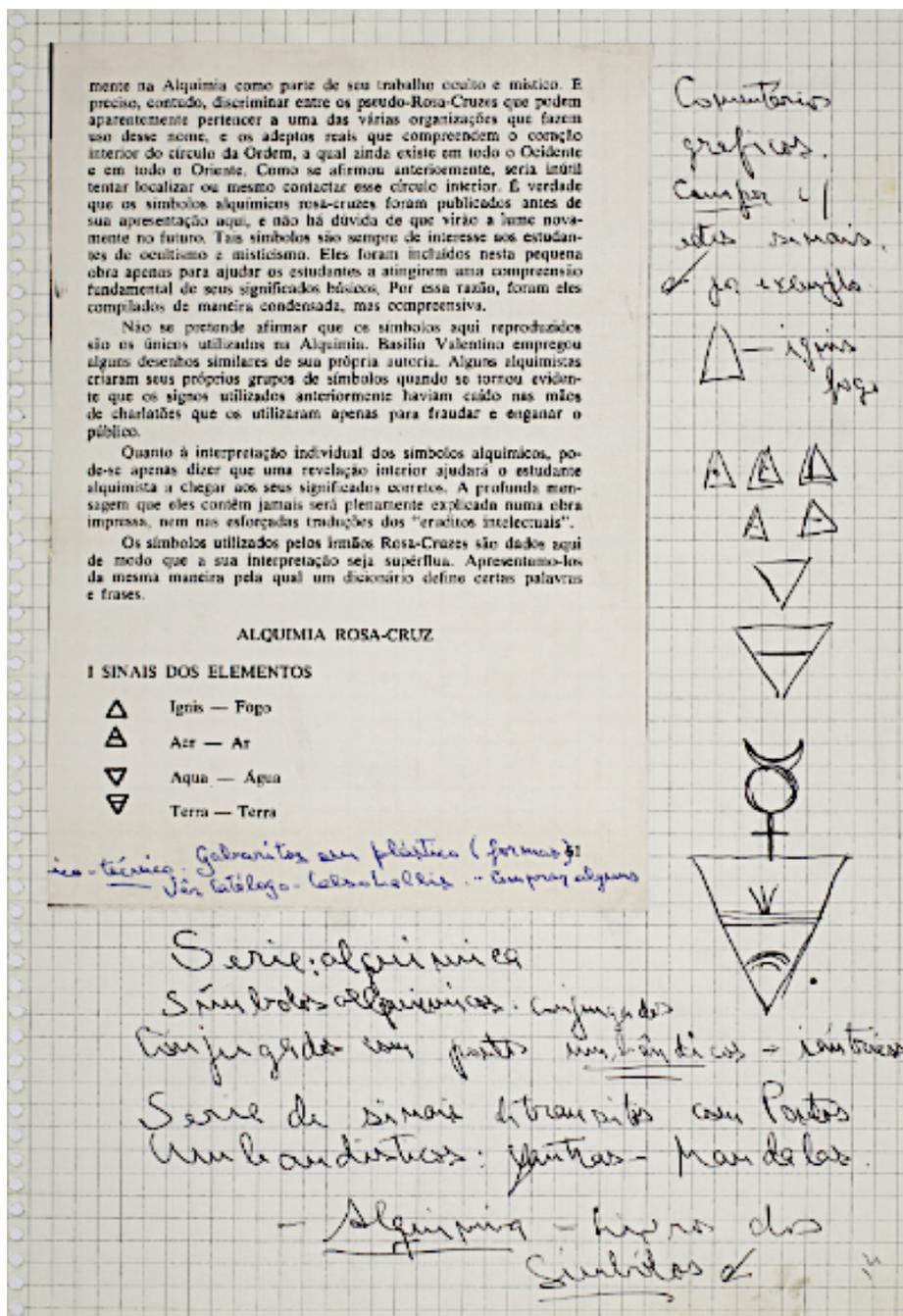
Não surpreende que entre seus escritos surja em português neologismos e frases de ordem como “inscrever em círculos mandálicos”, organizando o caos criativo. Chama atenção a expressão “Marcas logotipos poéticos” que acompanham outros tipos de nomenclaturas dadas por Valentim: os “objetos emblemáticos”, os “emblemáticos”. O crítico de arte Jordan Chimet escreve que a experiência de Valentim nesse período é arrebatadora:

Ele terá os símbolos arcaicos em conta de seres vivos. As figuras renunciam a sua impassibilidade de máscaras orientais, para se submeterem às leis da vida – de nova vida. Na presença do artista, por estranha cissiparidade que contaminará a sua geometria perfeita - haverão de se multiplicar; as formas se reúnem, se entreolham, talvez se confrontem, mas, em todo o caso, respeitam-se e preparam seus desfiles para outros ritos desconhecidos. Sua imobilidade individual não exclui a pulsação do ritmo coletivo que lhe possibilita reviver. (Chimet, 2022, [1986], p. 228-229)

O crítico romeno parece compreender que a união das várias propostas místicas no mesmo espaço ou objeto seria como Valentim percebia sua expressão sobre o coletivo. Valentim sugere uma ágora dentro da própria obra. Para isso, incluirá também a ordem esotérica Rosa-Cruz (Figura 95). A ideia de Valentim era ampliar seu campo de conhecimento sobre a fé, a ligação com uma essência divina. Esta página do caderno de 1986 mostra um folheto explicativo sobre os símbolos da ordem Rosa-Cruz. Abaixo, Valentim coloca uma ideia central “série alquímica”. De acordo com Valentim, seriam símbolos alquímicos conjugados com pontos umbandísticos, esotéricos⁶².

61 Análise da Figura 94. Frases do caderno de desenho de Rubem Valentim, 1986, site da galeria Almeida & Dale.
62 Análise da Figura 95. Caderno de desenho de Rubem Valentim, 1986, site da galeria Almeida & Dale.

Figura 95. A união dos símbolos da alquimia Rosa-Cruz.



Fonte: site da Galeria Almeida & Dale.

Fonteles (2022, p. 25) cita que Valentim primava pelo “rigor e vigor” em seu projeto estético lançado em 1976. Apontado por diversos críticos de arte como um artista coerente, Valentim coloca em prática um projeto antigo e audacioso: o poemapintura idealizado pelo artista em 1962 (Figura 63). Na década de 1990, apresenta máxima potencialidade entre arte e política. Mais direto pela visualidade da palavra, mais inventivo por trazer elementos de origem indígena e mediante uso de uma paleta

de cores diretamente com referência ameríndia, Valentim cria a obra “Tupan x Mamon” que fará parte da mostra intitulada “Armadilhas indígenas”, com curadoria de Bené Fonteles. Em 1990, a exposição esteve em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, ocorrendo paralelamente ao III Fórum Internacional sobre a Amazônia e teve uma parceria com a Universidade de Brasília (UnB). (Acha, 2023, não paginado)

Na obra “Tupan x Mamon”, acrílica sobre aglomerado, Valentim trabalha com o quadrado, o círculo e quatro setas. Duas são extensões do círculo maior, azul, e as duas menores, madeiras da Reserva biológica do Guaporé, coladas sobre o círculo amarelo (Figura 96). A ideia da obra reflete a invasão de madeireiros na região Território Tupi Guaporé (Rondônia, divisa com a Bolívia) que acontece desde 1986. Esse pedaço de terra é formado por corredores interligados ao corredor ecológico binacional Itenez, Mamoré e Guaporé.

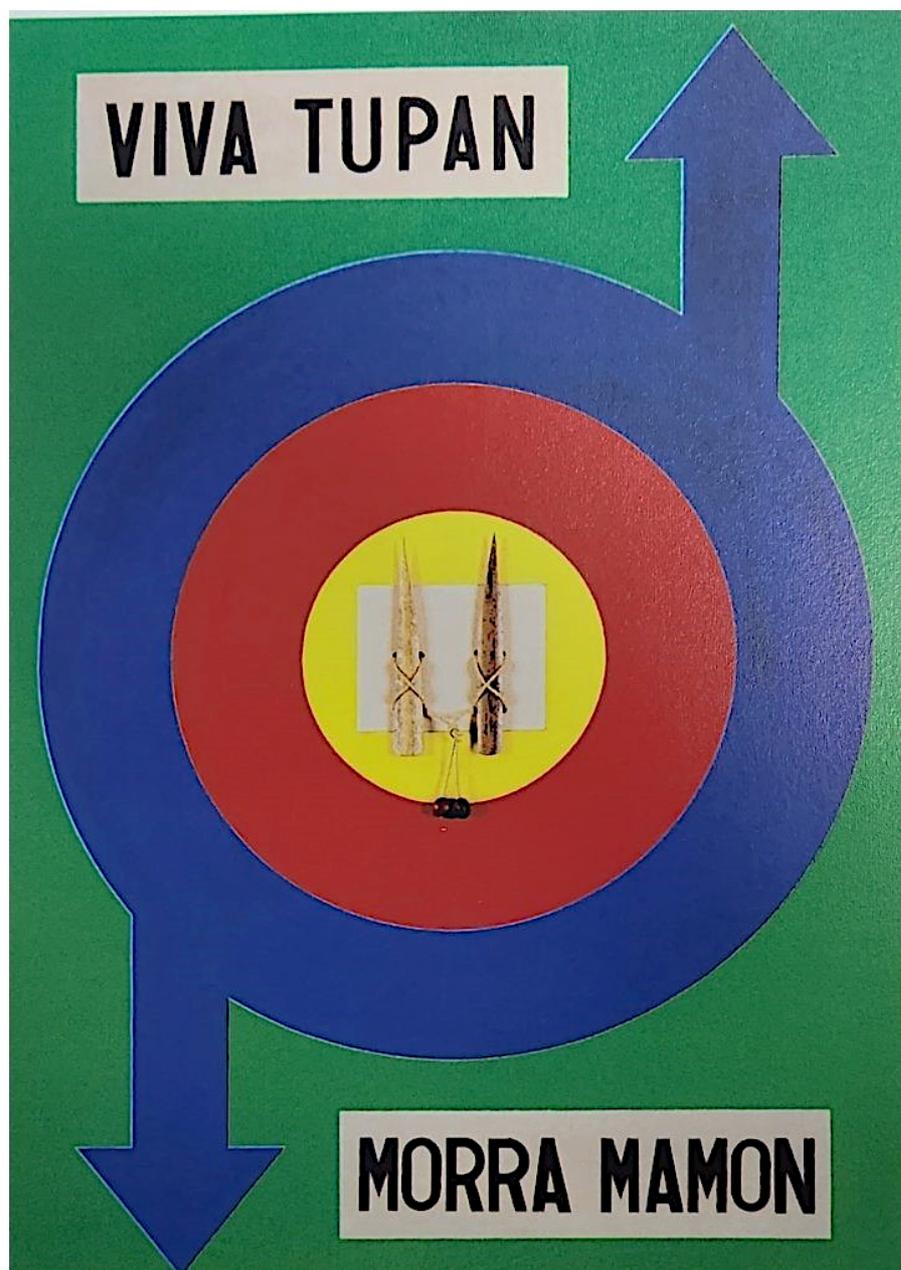
O trabalho “Tupan x Mamon” representa a poética do poema-pintura. A frase “Viva Tupan, morra Mamon” expõe a luta da etnia de povos indígenas contra a violenta exploração através do sistema capitalista. Ao explicar sua frase-poema, Valentim afirma:

Tupã é o deus da natureza, dos ecologistas, dos indígenas, da harmonia e da beleza. Mamon é o deus da iniquidade, da avareza, da ambição, é o deus dos madeireiros e dos garimpeiros. (VALENTIM, 1990, p. 184)

As cores remetem à bandeira brasileira também. O verde incorpora a ideia de nossa vegetação, o azul o fluxo das águas e o próprio território Guaporé. Entre o azul de nossos rios e o amarelo de nossa riqueza há o sangue dos oprimidos. Os dois pequenos objetos escultóricos produzidos em madeira da região de Rondônia ganham formas de setas e são colados sobre um quadrado branco. O detalhe está no entrelaçamento feito com fibra natural que se encerra em duas sementes redondas em suas pontas. E vindo do universo de Valentim podemos supor também tratar-se dessas setas com as sementes redondas do Ogô de Exu, o Orixá da transformação, do movimento. Estas reflexões são retiradas do próprio manifesto do artista:

A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva. É uma imensa fonte- tão grande quanto o Brasil – devemos nela beber com lucidez e grande amor. [...] O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um design (RISCADURA BRASILEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha pelo menos – em termos da ordem do sensível. (Valentim, 2001, [1976], p. 29)

Figura 96. Tupan x Mamon, 1990, acrílica sobre aglomerado e colagem, 70 x 50 cm. Acervo Museu de Arte de Brasília.



Fonte: Rubem Valentim: Artista da luz, 2001, p. 185.

5 PENSAMENTOS CONECTIVOS

Como vimos até aqui, o tema do sagrado foi o foco de todo o processo artístico de Rubem Valentim. Para revisitar as obras do artista baiano elegemos alguns teóricos que podem dialogar com as reflexões propostas pelo próprio artista, o qual mostrou certo caráter enigmático tanto em sua trajetória, quanto em seu fazer artístico. Mesmo Valentim tendo escrito um manifesto sobre sua estética, não sistematizou em artigos ou em uma autobiografia o compêndio de sua obra, legando para críticos de arte e catálogos de exposições uma reflexão parcial do complexo pensamento sobre as questões de sua arte. Escrever sobre Rubem Valentim, soteropolitano, jornalista, artista e esotérico, é entrar no mundo imagético ligado à cultura popular do Nordeste, ao candomblé e a várias outras religiões. No afã de transcender a estética criada a partir de uma visão ocidental, Valentim descobriu na geometria uma aliada para expressar seu universo cultural de uma Bahia mais que plural. “Leio na obra madura de Rubem as falas místicas do Egito, dos iantras da Índia, das antigas signografia do Oriente, das expressões misteriosas dos povos que aqui viveram muito antes de chegar Colombo”; declara Lúcia Valentim sobre a obra de seu companheiro de vida e aventuras artísticas. (Fonteles, Barja, 2001, p. 16)

Esta reflexão de Lúcia Valentim condiz com o acervo deixado pelo artista que, ao longo de 40 anos, parece ter reinventado ou confrontado a visão ocidental ao levar para a tela, para os objetos escultóricos e até a monumentos, um sistema de identificação visual brasileiro a partir da herança africana. Essa heráldica reinventada é observada por Fonteles (2001, p. 23) quando este aponta como uma das características do pensamento de Valentim a “[...] consciência de um Brasil com negritude ferida pela escravidão, da senzala à favela [...]”.

Sem dúvida, esta frase nos dá a dimensão social com que o artista baiano estava inserido na capital da Bahia ou até mesmo no Rio de Janeiro, local que escolheu morar ainda na década de 1950. Pobre, mestiço, aprendiz do pintor de parede Artur Come-Só, Rubem Valentim se apropria e mistura os credos que permeiam a cidade de Salvador: seja nas procissões, nas festas profanas, nos sentidos dos *ex-votos*, ou nas festas dos terreiros das nações Yorubá-Nagô, ou na cidade fluminense sobre a influência da cultura Banto, em terreiros de umbanda, ou ainda nos “[...] brinquedos populares ou na cerâmica utilitária vinda da alma úmida do Recôncavo Baiano”. (Fonteles, 2001, p. 23-25)

Neste sentido, percebe-se que a arte de Rubem Valentim descreve e sela uma nova condição dentro da arte brasileira ao conduzir o olhar do fruidor para uma cultura de matriz africana não somente do ponto de vista da religião, como também das observações do cotidiano das cidades. Também se torna evidente seu apreço pela busca do sagrado, articulando signos, fazendo emblemas à procura do espaço físico. “Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo”. (Valentim, 2001, p. 30)

Contudo, cabe aqui refletirmos como este pensamento estético de Rubem Valentim pode ser observado diante de saberes distintos como o da antropologia, da crítica de arte, da estética e da história da arte, entre outros referenciais teóricos que podem oferecer uma melhor compreensão sobre a arte brasileira e sua complexidade quando nos referimos à arte afro-brasileira.

5.1 História, Arte, Brasil e África

A complexa relação estabelecida entre arte, Brasil e África torna-se um campo de múltipla análise dentro do pensamento histórico. Há uma dimensão entre dois territórios a ser analisada onde “[...] diferentes elementos, sujeitos, pontos de vista e modos de pensar se articulam. O que demanda o confronto, a conciliação de teorias, métodos, estruturas discursivas”, como bem pontua Roberto Conduru (2014, p. 47).

Conduru vai além desta temática: nos faz refletir como analisar a história da arte na contemporaneidade, já que vários elementos se interceptam para um pensamento mais apurado, cabendo ao pesquisador compreender a dimensão dos objetos, circuitos de exposições, instituições, tradições culturais e outros assuntos que permeiam essa articulação entre arte, Brasil e África. (Conduru, 2014, p. 48)

Não se pode desvencilhar o olhar da questão da globalização da história da arte que hoje responde a pautas como o multiculturalismo, a política de inclusão e o questionamento do eurocentrismo da história da arte tradicional. Conduru (2014, p. 49) alerta ainda que essa mesma globalização também serve para que as instituições “[...] do sistema artístico ocidental, sobretudo os grandes museus enciclopédicos” revejam e produzam textos interpretativos que figurem dentro da história da arte dando sentido aos seus acervos.

Assim, o objeto de estudo da pesquisa “Uma ponte para o sagrado: a análise da imagem não-figurativa na obra de Rubem Valentim entre as décadas de 1960-1980” requer estudar a questão dentro da história da arte brasileira e como, ao longo da segunda metade do século XX, o artista baiano foi analisado a partir do conceito (recente) da arte afro-brasileira. Roberto Conduru (2007, p. 9-11), na obra “Arte afro-brasileira”, faz uma análise desse título e conduz o leitor a pensar na cultura como processo contínuo, capaz de resultar em dinâmicas históricas. Para Conduru, esta expressão não diz respeito a um estilo ou movimento artístico, mas são problematizações estéticas que surgem a partir de uma reflexão profunda entre nosso passado e o presente.

Conduru reflete, através de um método analítico comparativo, como formular novas abordagens para a arte a partir da concepção ocidental, contudo, tendo como elementos de análises contextos socioculturais.

Algo semelhante ao trabalho de Rubem Valentim, quem, a partir dos símbolos do candomblé e da umbanda em conjugação aos princípios e formas do construtivismo e da incorporação de outros sistemas simbólicos religiosos, procurou configurar uma simbologia de cunho universal. (Conduru, 2014, p. 51)

No entanto, ao abordar a obra de Valentim através da história da arte europeia, apresenta o problema que motivou esta dissertação: em qual vanguarda da história da arte moderna se enquadra Rubem Valentim? Em qual vertente, podemos determinar o conjunto da obra deste artista? Onde se encaixa Rubem Valentim na história da arte?

O texto de Dilson Midlej (2005) “Nem concreto, nem abstrato” dá condições de compreender melhor esta indagação. Sua análise remonta os textos de críticos de arte já elencados nos capítulos anteriores desta dissertação. Citamos Mário Pedrosa, Antonio Bento, Frederico Moraes como exemplos de textos teóricos que tentaram enquadrar numa visão da arte ocidental a obra de Rubem Valentim. Midlej cita críticos que também conviveram com o artista. (Midlej, 2005, p. 6)

Não temos outro texto dentro da arte brasileira que exponha a questão como o de Midlej (2005); por isso, justifica-se o fato de ter motivado tal problema para a pesquisa. Sua reflexão foca na desconstrução das afirmações, ao longo de quatro décadas, de críticos brasileiros. Ao analisar a arte abstrata, Midlej recorre a Fusco (1988). O historiador italiano explica que, no cubismo, a intenção era manter um

vínculo com a representação do objeto, não abandonando um referente externo. (Fusco *apud* Midlej, 2005, p. 7-8)

Parece-nos que essa explicação elucida a inadequação em considerarmos Valentim um artista abstrato, visto sua obra ser constituída de signos ligados aos referentes afro-brasileiros, dentre os mais de uma centena identificados por Frederico Morais [...]. (Midlej, 2005, p. 8)

Midlej (2005) identifica na obra de Rubem Valentim elementos do universo do concretismo como a geometrização e cores chapadas, tendo uma organização espacial e elementos plásticos desse movimento,

[...] mas a utilização livre de cores e aspecto místico-religioso imbuído nos signos desse artista, distanciam-no da poética concreta. Ou Rubem Valentim seria um caso particular de produção artística que não se vincularia às rotulações conceituais da abstração e da corrente concreta ou estaria mais para uma versão pessoal e particularizada da postura defendida pelos neoconcretos, mais sensível e flexível ao uso da cor e que “repõe o problema da expressão” na produção artística. (Midlej, 2005, p. 8)

5.2 O texto sobre a arte

Contudo, os textos de críticos de arte também são importantes para a construção tanto do pensamento histórico, como também do pensamento estético de artistas. Com Rubem Valentim, não é diferente.

Ao longo de 40 anos, o artista acumulou diversos textos sobre sua trajetória no mundo das artes. Essa coleção tem início em Salvador, ainda na década de 1950, com os críticos Wilson Rocha e José Valladares. Em 1955, Valladares, então colunista do Diário de Notícias, na capital baiana, reúne em um pequeno livreto com seus artigos, tendo como finalidade a leitura por outros intelectuais no Brasil. Em um dos trechos dessa pequena publicação, Valladares aborda a questão dos artistas nordestinos na III Bienal Internacional de São Paulo.

Limitar-me-ei a informar que os dois bahianos presentes, Rubem Valentim e Genaro de Carvalho, ambos fazem boa figura. Seus trabalhos que lá estão ainda não atingiram o nível artesanal de muitos outros expositores, mas se distinguem, no entanto, pela nota pessoal, pois nenhum dos dois está ligado a nenhuma das escolas de arte moderna do sul do país. Valentim pinta como Valentim e Genaro como Genaro, pelo menos dentro do panorama da pintura brasileira. E o mesmo se poderia dizer do pernambucano Aloísio Magalhães. (Valladares, 1955, p. 13)

Valladares (1955) aqui acentua as diferenças entre a arte moderna do Sul e Nordeste do Brasil. Essas poucas palavras dirigidas a Valentim iniciam uma visão da pintura brasileira naquele momento que carecia de palavras que pudessem explicar o que ocorria com os artistas plásticos no Nordeste. Sutil, Valladares faz uma abordagem sobre Valentim que, de certa forma, permanece atual. Um Valentim singular, individual, mesmo que em início de carreira.

A crítica no Rio de Janeiro também terá cuidado ao tecer observações sobre a obra de Valentim. O primeiro a escrever sobre o artista baiano no Rio de Janeiro foi Ferreira Gullar que já indicava que a sua obra não pertencia ao mundo decorativo. “Suas formas são signos, esse pintor escreve numa linguagem essencial, cujo sentido se dá diretamente e concretamente”. (Gullar, 1961, p. 35)

Mesmo com entrevistas a diversos jornais tanto em Salvador como no Rio, a crítica mais experiente do Brasil não se manifestaria com tanta vontade até 1966, quando Valentim migra para a Europa, em busca, principalmente, do reconhecimento internacional. Será o crítico, historiador e teórico da arte moderna Giulio Carlo Argan que escreverá um texto fundamental. Daí, houve um interesse crescente de críticos de arte brasileiros sobre a obra de Rubem Valentim. A interpretação de Argan sobre a pintura de Valentim é cuidadosa. No texto percebemos que podem existir desdobramentos. E por mais que ele utilize a expressão “experiência concreta”, o crítico italiano garante não se tratar somente da simplificação da forma.

A pintura de Rubem Valentim já se afirma hoje como um dado novo no quadro da arte brasileira contemporânea. Novo não no sentido de descoberta de técnicas insuspeitadas, mas como expressão cultural legítima e viva. É uma pintura cuja fala é “velha” pelas conotações populares e jovem pela vitalidade que bebe naquelas fontes. Em escritos anteriores sobre este pintor, acentuamos como uma de suas principais características a maneira franca e direta de resolver seus temas, o que revela, nele, uma honestidade fundamental, uma objetividade que não aceita improvisações. Soma-se a isso uma herança de experiência concreta que, em Valentim, não se restringiu, como na maioria dos casos, à simplificação exterior das formas. (Argan, 2001, p. 36)

Outros críticos de arte importantes no cenário das artes no Brasil também contribuíram com pareceres similares ao de Giulio Carlo Argan, diferindo pouco da linha argumentativa proposta pelo crítico italiano. Elementos sógnicos criados por Valentim sugeriram textos que expressam, por vezes, o “primitivo ou elementar” como um dos conceitos de contemporâneo. As expressões “afro-brasileira”, “afrobaiana”,

“artesanato deliberadamente comunicativo” não conseguem expressar bem onde e como Rubem Valentim inventa sua arte. Contudo, um dos textos que merece atenção é o “Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na Arte Semiótica Brasileira”, de Clarival do Prado Valladares, redigido em 1975. Sua abordagem mostra uma linha cronológica entre a obra de Rubem Valentim e o próprio modo de escrever críticas de arte através do período em que o próprio Valladares atuou como crítico. Consegue, por fim, conectar ideias entre abstração, cubismo, África, iconologia, religião e Brasil. (Valladares, 1975, p. 48-50)

Foi fácil a crítica militante de então associar Rubem Valentim aos abstracionistas formais e, mais apropriadamente, aos construtivistas. Faltou, na época, quem advertisse não estar o nosso exemplo na vertente platoniana, mas na aristotélica, exatamente por construir, com elementos descobertos, aqueles sinais iconológicos oriundos da experiência africana religiosa, no Brasil. (Valladares, 1975, p. 49)

Convém aqui compreender a aproximação de Valentim a Aristóteles e não de Platão, como afirma Valladares (1975). Aristóteles admite em “Arte Poética” que a mimesis é uma verossimilhança. Portanto, a mimesis de Aristóteles é um lugar de reconhecimento da verdade. Platão nega isso. Para Platão, o imitar é o afastamento da verdade (SANTORO, 2006, p. 75-76). Neste sentido, Valladares coloca a arte de Valentim próxima da verdade, que eram os signos da religião de matriz africana. “O veio da descoberta de Rubem Valentim já trazia uma mimesis, da África, submetida à *cartharsis* da vivência do homem africano no Brasil”. (Valladares, 1975, p. 49)

Valladares também avalia a arte de Valentim como “ambivalente” porque o artista apresenta a arte abstrata e a arte figurativa “a um só tempo”. Valladares considera os signos de Valentim como expressão geométrica dentro do campo do figurativismo. “Mas sua geometria tende igualmente ao enriquecimento poético e à subjetividade, para melhor se enriquecer com valores e sentimentos estéticos”. (Valladares, 1975, p. 216)

Frederico Morais é outro crítico de arte que tenta compreender o fenômeno Rubem Valentim. Em 1977, Morais escreve um texto importante que trata do concretismo e neoconcretismo e mostra as incoerências e imperfeições quando tentamos enquadrar a arte. Cita que a aproximação dos artistas do Rio e de São Paulo se deu porque os integrantes do concretismo eram avessos ao “vale-tudo do Tachismo”. Lembra, ainda, que Max Bill (1908-1994), o defensor da matemática na

arte moderna, ficou surpreso com “[...] o caráter intuitivo das obras “concretas” brasileiras”. (Morais, 1977, p. 291)

Para os concretos brasileiros, Valentim era um figurativo, quase um primitivo com suas cores berrantes e seu vocabulário originário do candomblé. Não o consideravam um participante do movimento, cujos manifestos, aliás, não assinou. [...] A obra de Valentim vem desenvolvendo a maneira de um pêndulo, com momentos de excesso e momentos de contenção de elementos. [...] Por volta de 1958/60, temos na obra de Valentim, um desses períodos despojados. Sobre o fundo marrom, verde ou azul infinito, Valentim estrutura em composição ortogonal triângulos, círculos, semicírculos, simetricamente dispostos, no centro da tela, à maneira de construções totêmicas. Esta que poderia ser a sua fase “concreta”, é levada a cabo no Rio, difere da anterior, a dos primeiros trabalhos geométricos realizados na Bahia, como posterior, de Roma, ambas caracterizadas pelo emprego de maior número de vocábulos plásticos, pelo colorido mais intenso (na Itália, empregou vermelhos vivos, azuis, amarelos, etc.) e até certas preocupações texturais. (Morais, 1997, p. 292-294)

Percebemos que a colocação de Moraes mostra um certo isolamento de Valentim diante dos movimentos que surgiram na década de 1950 na arte moderna brasileira. Uma declaração do artista, no entanto, complementar a um trecho largamente divulgado parece esclarecer dúvidas com relação a sua arte. Valentim afirma não ser concreto e justifica que sua arte tem um conteúdo que se refere aos valores culturais de um povo.

As noções de espaço eu aprendi com Cézanne autodidaticamente. Claro que mesmo não participando do concretismo percebi entre seus valores, a ideia de estrutura, que se adequava ao caráter semiótico da minha pesquisa plástica. Sempre fui um intuitivo ou instintivo. Mas, ao mesmo tempo, posso dizer que sempre fui um construtivo”. (Valentim, não datado, p. 292)

Há críticas mais recentes que revisitam os autores do século XX e interpretam o lado institucional que a trajetória de Rubem Valentim provoca no sistema da arte. Em 2019, Lisette Lagnado articula uma crítica sobre os parâmetros mais atuais da arte e confronta como se inscreveu, validou e circulou/circula a obra de Valentim no mercado. Lagnado analisa que Valentim manteve duas frentes estrategicamente sugerida pelos textos de Argan e Pedrosa quando evocam tanto a ancestralidade africana quanto o modernismo ocidental para explicar o fenômeno Rubem Valentim. (Lagnado, 2019, p. 25)

Na vertente antropológica da arte, se Valentim não tivesse recriado uma gramática própria, a dimensão ritualística de seu ofício o conduziria a um outro cativo, o da infância da arte. Assim, como não aceitou pertencer à vertente tribal (étnica), disse nunca ter sido concreto. Cabe reconhecer um plano ambicioso que consistiu em negociar uma dupla nacionalidade: ser moderno sem deixar de ser afro-brasileiro, ser brasileiro sem abandonar a negritude. (Lagnado, 2019, p. 25)

A resposta para esta dupla estratégia apontada por Lagnado é explicada por Frederico Morais (1977). Ao analisar as formas votivas e hieráticas adotadas em criações pelo artista baiano, Morais afirma que a experiência de Valentim não perpassa somente pela teoria, é real. Faz parte da sociedade que viveu e traz o sincretismo e a religião afro-brasileira como elementos de suas composições. Destaca ainda que Valentim mesmo assumindo o misticismo nunca deixou de pensar em suas convicções políticas e questões sociais em seus processos artísticos. “Acima das ideologias vigentes, vê o materialismo e o espiritualismo se fundindo em uma coisa só. Confluência, aliás, que tem muito a ver com o politeísmo africano”. (Morais, 1977, p. 221)

5.3 Memória e Resistência

Ao tratar do universo criado e transformado em obra de arte por Rubem Valentim, é preciso compreender como se configuram as relações dessas capturas de signos/símbolos em emblemas, objetos e monumentos. Valentim se dedica a estudar os diversos elementos das religiões, entre elas o candomblé, presente na sua cultura e no seu convívio com os ritos dos terreiros. (Valentim, 2001, p.189)

O *ethos* africano é base da sociedade brasileira. Contudo, Lody (2005) argumenta, mesmo construindo um cotidiano com diversas ações em várias cadeias de trabalho (gastronomia, artesanato, artes plásticas, música, etc), essas atividades realizadas por negros eram consideradas secundárias. A própria religião de matriz africana era, por vezes, transformada em “fetiche ou objeto de feitiçaria”. “Essas categorias, abastecidas de elementos e moral cristã, delimitam a cultura material de sofisticados grupos sociais como candomblé, xangôs, casas mina-jeje e mina-nagô e ainda na tradicional umbanda dos subúrbios cariocas e morros da cidade”. (Lody, 2005, p. 21)

Diante da pontuação de Lody, observamos um paralelo nas descrições realizadas por Valentim ao longo de sua trajetória de arte e vida. Em diversos

depoimentos dados pelo artista, pode-se compreender a importância do espaço religioso como instrumento de sua pesquisa artística, o que é identificado por Lody (2005, p.22) como apropriações do espaço restrito dos rituais sagrados e da cultura por “[...] estetas, artistas, historiadores, museólogos, entre outros”.

É importante salientar que existem algumas questões ligadas ao candomblé que geram duas ordens: a primeira se refere ao que não pode ser mostrado, publicizado, porque faz parte de um valor cultural afro-brasileiro (advindo da África, mas reinventado no Brasil) que está ligado ao domínio do sagrado. São os rituais realizados somente por autorizados. A segunda questão é a festa, o convívio, a memória (oral e visual) de “uma longa e complexa história cultural”. É aquilo que nós podemos apreciar e aprender. (Lody, 2005, p. 22)

Por meio de Michel Pollak (1992, p. 204), podemos entender como o conceito afro-brasileiro chega ao século XXI. Quando Pollak afirma que “[...] a memória é um fenômeno construído” tanto na esfera individual, quanto coletiva, compreendemos que a cultura material afro-brasileira se estabelece no sentido de memória. Como Lody nos revela, a condição de classificar ou reconhecer os fazeres a partir dessa memória por parte do “público-intérprete” dependia do Estado. Diante disso, relatos realizados por crônicas de jornais, acervos de museus, e outros indícios estudados sistematicamente mostram o quanto “[...] a memória e a visualidade do negro brasileiro sofreram perseguições política e policial”. (Lody, 2005, p. 23)

Na questão dos *ex-votos*, temática abraçada por Rubem Valentim, Wani Fernandes Pereira (2005) afirma que as imagens produzidas preferencialmente em madeira têm no entalhe e na pigmentação significações importantes para artesãos/artistas populares. O material utilizado para fazer o *ex-voto*, por exemplo, determina a “expressão ancestral africana” (Pereira, 2005, p. 249) e se interliga às memórias de manifestações populares:

[...] como bonecos de mamulengo – teatro popular tradicional de manipulação, e ainda os próprios santos, muitos referenciados em entalhe e solução plástica próximo desse mesmo ideal de uma África expressa em forma, volume, cor e estética. (Pereira, 2005, p. 249)

Em outras palavras, há um imaginário advindo do africano que cria no Brasil um contexto religioso e visual. É uma representação de fé (imagem) que, ao mesmo tempo, construirá uma identidade regional (Nordeste) e um patrimônio do povo

africano no Brasil. Estes estudos sobre os *ex-votos* são considerados por museólogos como elementos de reorganização da memória coletiva.

Essa releitura afina-se com a concepção de que a estética, a arte, a magia, o ritual, o mito, a religião, a memória, segundo Edgar Morin, tornaram-se processo de hominização – as emergências e reservas bioantropológicas que marcam o nascimento do homem imaginário e imaginante. A arte vai, por um lado, aplicar-se a reproduzir formas e, por outro lado, brincar de inventar formas, preenchendo a brecha antropológica fatal: a consciência da morte. Tais entendimentos e contexto permitem-nos dispensar a classificação equivocada que distingue as artes sacras “eruditas” e “popular”, e assim reunir aos fazedores de milagres, como são também conhecidos os escultores de *ex-votos* os intérpretes da imaginária que compõem os cultos de devoção também denominados de arte sacra cristã. (Pereira, 2005, p. 251)

Pereira (2005), vai além: a imagem é uma negação da morte, da falta da existência. É um prolongamento da vida numa concepção muito próxima de Régis Debray que nos diz que a imagem tem uma função mediadora entre “os vivos e os mortos, entre seres humanos e os deuses, entre uma comunidade e uma cosmologia, entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade que subjuga.” A imagem é uma ação intermediária por isso pode se relacionar com a adivinhação, feitiço, cura, iniciação. É como se o humano entrasse em um acordo com o invisível, podendo vê-lo, a representação daquilo que se imagina. (Pereira, 2005, p. 252)

Já Lody (2005) busca explicar a importância do patrimônio existente em terreiros de candomblé.

A vida religiosa de um terreiro de candomblé, por exemplo, é um espaço em si de valor memorial, pois justifica e comunica os patrimônios africanos, suas variadas formas de resistir, de recriar e de criar no Brasil maneiras de ser além-Atlântico. A ampla questão religiosa inclui patrimônios numa compreensão de totalidade, e as frequentes e recentes fontes de reafricanização funcionam como apoios conceituais das relações entre África e Brasil, embora se deva compreender o que é África nesse panorama onde movimentos sociais buscam comprovar de maneira ideológica as que são africanas, tocando muito da emoção criativa e por isso também idealizadora. África real, África ideal, África criada, Mãe África, África reinventada de acordo com os desejos e ações políticas, políticas integradas a uma base religiosa. (Lody, 2005, p. 245)

Parece-nos que as relações com *ex-votos* e com a reinvenção de uma África também permeiam o pensamento de Rubem Valentim. Suas citações refletem a importância de seu berço cultural, da sua matriz geradora de signos, dando a Valentim

a condição de elaborar uma linguagem visual. Para o artista, essas imagens criadas fazem parte de um “[...] mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui dentro de mim”. (Valentim, 2001, p. 28)

5.4 Longe do ocidente

A análise estética da obra de Rubem Valentim encontra apoio em dois pensadores: Kabengele Munanga e Aníbal Quijano. O primeiro nos traz a questão da expressão afro-brasileira como uma articulação de pensamento estético e o segundo nos aponta uma base hoje mais explícita do próprio pensamento decolonial. Mesmo não sendo um conceito ainda em voga no período em que viveu Rubem Valentim, o decolonialismo, o afastamento dos padrões ocidentais e busca pela origem, foi um mote na vida do artista baiano. E talvez este apego a uma genuína brasilidade nos dê noção do que o próprio Quijano pontuará.

Começemos a análise por Kabengele Munanga, que afirma em seu artigo “Arte afro-brasileira: o que é afinal?”, mesmo antes de iniciar o diálogo com seu leitor, que para nomear uma obra de arte afro-brasileira é preciso antes de mais nada conhecer a vida do artista que a produziu. Contudo, tal classificação só seria útil “[...] na medida em que pudesse fornecer alguns critérios objetivos capazes de auxiliar na tentativa de conceituação da arte afro-brasileira. À luz dos poucos escritos existentes, podemos tentar caracterizar sumariamente alguns entre eles”. (Munanga, 2019, p. 16)

Na esteira desse raciocínio, Munanga também coloca que a arte afro-brasileira não é somente uma parte da arte brasileira. A qualidade “afro” conectada à “brasileira” indica existir características da africanidade neste fazer artístico. E novamente, Munanga contesta essa linha de raciocínio e aponta que a ruptura sofrida pelo escravizado sugere “uma despersonalização” o que rejeita a própria ideia de continuidade “dos elementos de africanidade nesta arte”. (Munanga 2019, p. 6)

Ao que parece, o caminho para compreender a arte afro-brasileira seria operar uma análise com base na história social, política, cultural, econômica e religiosa. Munanga observa que a arte afro-brasileira é uma questão de época

[...] e de uma história que portam a marca de uma sociedade que foi arrancada de suas raízes. Como escreveu Roger Bastide, o problema que se coloca em primeiro lugar é o de compreender como tantos elementos culturais africanos puderam resistir ao rolo compressor do regime servil (BATISDE, 1971, p. 95). Para que os elementos culturais africanos pudessem sobreviver à condição de despersonalização de

seus portadores pela escravidão, eles deveriam ter, a priori, valores mais profundos. A esses valores primários vistos como continuidade foram acrescentados novos valores que emergiram do novo ambiente. Ora, no contexto tradicional africano, as artes eram praticadas funcionalmente por membros especiais da comunidade, que, acreditava-se, teriam aprendido o ofício dos espíritos, e não dos mortais. Por essa razão a prática da arte era reservada à linhagem de certas famílias em particular. Em certos grupos étnicos, os escultores usavam um distintivo de classe e tinham uma posição de destaque na corte real. (Munanga, 2019, p. 7)

Munanga aponta alguns caminhos para se pensar em arte afro-brasileira. Os elementos culturais/artísticos dos escravizados para serem passados adiante deveriam obrigatoriamente ter sido apreendidos anteriormente. Ou seja, a questão do pertencimento no fazer artístico é fundamental para ser aprimorado ou modificado pelas gerações seguintes. Este núcleo de cultura/arte é o que sobrevive à ruptura e dessa forma “[...] alimenta a cristalização de elementos na memória individual”. (Mukena *apud* Munanga, 2019, p. 7)

Neste sentido, Munanga ainda nos alerta que o objeto artístico africano é estudado dentro de uma visão da arte ocidental. No entanto, ele não é um objeto representativo, mas sim significativo. E lembra de Roger Somé para explicar que a forma é um meio de comunicação, e não de representação. É um ato comunicativo. Também não podemos afirmar que a arte africana seja predominantemente ligada à religião. Há uma complexa análise que esbarra na questão da estética, pois se considerarmos o fator religioso como o modelo de um fazer artístico africano, há um distanciamento de enunciados de julgamentos estéticos, pois a religião por si só não os permitiria. No entanto, a estética pode ser praticada indiretamente. (Munanga, 2004)

Se um altar é instalado num espaço público, por exemplo num mercado ou na entrada de uma aldeia, é porque esses objetos manifestam a presença da divindade destinada à proteção tanto das pessoas, como dos bens que se encontram nesse espaço. Embora expostos, esses produtos de arte negra não são instalados para serem observados ou contemplados. Não são feitos para serem vistos. Por isso, o fato de serem vistos não responde ainda à lógica da exposição, pois não são sempre objetos franqueados da constrangedora tutela religiosa; constrangimento que lhe impõe a regra do segredo. Embora visíveis a todos, daí a sua capacidade de afetar um sujeito, eles permanecem cobertos por um profundo segredo que nem sempre é fácil penetrar. (Munanga, 2004, p. 1-17)

Um dos exemplos trazidos para o diálogo da arte afro-brasileira é Rubem Valentim. Munanga (2019) aponta que a denominação dada pelo próprio artista do significado de sua obra “linguagem plástico-visual-signográfica” se baseia na temática religiosa Yorubá-Nagô, o que podemos deduzir que resiste ao conjunto imagético africano a partir da apropriação. Como diz Clarival do Prado Valladares, Valentim é “[...] um artista criador capaz de juntar origens para alcançar o universo”. (Valladares *apud* Munanga, 2019, p.16)

Ao analisarmos a construção lógica criada por Rubem Valentim a partir de seus textos, identificamos em seu vocabulário uma antecipação de ideias que serão discutidas mais tarde. Uma delas é a questão da identidade brasileira nas artes visuais. Tornou-se imperativo para Valentim a questão de uma arte que se comunicasse amplamente e tivesse características próprias. Em “Rubem Valentim: Manifesto ainda que tardio, depoimentos redundantes, oportunos e necessários” (1976), Valentim evidencia a necessidade desse olhar para o entorno:

Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras. [...] sou, entretanto, contra o colonialismo cultural sistemático e o servilismo ou subserviência incondicional aos padrões ou moldes vindos de fora. (Valentim, 2001, [1976], p. 79)

Esse afastamento do “colonialismo cultural”, parece-nos, aproxima Valentim do sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018). Entre as décadas de 1970 e 1990, Quijano constrói o que seria o pensamento decolonial: ter conhecimento dentro do território da América Latina que o poder mundial capitalista (moderno, colonial e eurocentrado) tem como base de sua sustentação a questão da raça, fator biológico para oprimir os povos colonizados. Quijano é o principal pensador latino que percorre a questão decolonial ou o pós-colonial a partir da relação de pertencimento e vivência dentro do espaço chamado América Latina. O sociólogo capta e condensa um pensamento de como se dá o poder nos territórios que praticam a colonização como instrumento de manutenção do sistema capitalista. (Segato, 2014, p.16-18, tradução nossa)

Nas artes visuais, Quijano considera que não houve uma destruição do padrão artístico africano no continente pelos colonizadores. Os padrões de objetificação e formação visual permanecem. O que fizeram foi despojá-los de legitimidade e reconhecimento na ordem cultural mundial dominada pelos padrões europeus. Eles

foram classificados na categoria “exóticos”. Sem dúvida é o que se revela, por exemplo, na utilização dos produtos de expressão plástica africana como motivo, como ponto de partida, como fonte de inspiração, para a arte de artistas ocidentais ou africanos europeizados, e não como modo próprio de expressão artística, de uma hierarquia equivalente ao padrão europeu. E isso é, exatamente, um colonialismo visual. (Quijano, 2014, p. 62-63, tradução nossa)

A ideia que Quijano lança, de colonialismo visual, é o que ocorre quando uma cultura é submetida a um padrão de imagens que são aceitas pela sociedade. De certa forma, Valentim propunha uma desconstrução desse padrão o que pode ser enquadrado como uma reflexão decolonial. Na visita à coleção de arte africana do Museu Britânico, Valentim reafirma o quanto sua linguagem visual estava unida à ancestralidade baiana. Uma ideia amplamente divulgada pelo próprio artista.

[...] demorei-me aqui em Londres, porque descobri a importância do Museu Britânico. [...] Lá se encontra uma das mais valiosas coleções de arte negra do mundo, de particular interesse para mim. Toda vez que revejo a arte negra – principalmente a arte do povo de Jomba com uma bela escultura de Xangô, sinto a Bahia negra e popular dentro d’alma. Sou fiel às minhas origens [...]”. (Valentim, 1964, p. 7)

5.5 Ritual

Umberto Eco, em “Estética Indiana e Estética Ocidental”, mostra metodologicamente como se pode, através do fazer artístico, observar o processo de criação e elencar novas considerações dentro do universo da estética. Eco considera o pensamento oriental importante e aponta que a filosofia ocidental não deu o devido valor ao pensamento indiano.

Os motivos desta desatenção são vários e legítimos: a estranheza das categorias mentais do Oriente relativamente ao nosso modo de pensar; a falsificação de que inevitavelmente sofrem quando submetidas a uma “leitura” raciocinante de tipo grego; o insucesso a que estão voltadas as tentativas superficiais de estabelecer analogias entre atitudes filosóficas tão díspares. (Eco, 1995, p.63)

O exemplo trazido por Eco é a fusão entre o pensamento da Idade Média Cristão e o pensamento Clássico Indiano criada pelo historiador da arte Ananda Coomaraswamy. Eco denomina o pensamento de Coomaraswamy como sendo neo-escolástico, imbuído de uma visão mística. Esta expressão, neste sentido, deve se

referir ao contato com uma verdade espiritual, uma divindade, ou um Deus. (Eco, 1995, p.64)

A estética indiana, conforme aponta Eco através do olhar de Coomaraswamy, é radical. Exige do artista que se afaste das emoções, da vida mundana, das imagens pessoais e foque na imagem que deve ser produzida que é o devata (aspecto espiritual, anjo ou face de Deus).

A mente produz a imagem divina concebida por meio de uma completa identificação com ela, "mesmo no caso de a divindade estar dotada de atributos terríveis e sobrenaturais; a forma assim conhecida num ato de não-diferenciação é o modelo segundo o qual o artista procede à execução da pedra, cores ou outro material...Em qualquer caso, o princípio pressuposto é o de que o verdadeiro conhecimento de um objeto não é obtido mediante uma simples observação empírica ou registro de um reflexo, mas apenas quando o sujeito cognoscente e coisa conhecida, aquele que vê a coisa vista, se encontram nem ato transcendente toda a distinção". (Coomaraswamy apud Eco, 1995, p.65)

O fazer artístico proposto por Coomaraswamy não corresponde ao pensamento do fazer da obra ocidental. Não há no pensamento estético ocidental a necessidade do conceito do mal (concepção pânica indiana). No entanto, na estética indiana, o objetivo geral não se trata de uma ação técnica-psicológica ou um refinamento da visão intelectual; é um processo de salvação do homem por um redentor (soteriológico) com intenções terapêuticas além de questões teóricas. (Coomaraswamy apud Eco, 1995, p.66)

É claro que esta psicologia da intuição artística só é possível sob um fundo místico metafísico de raiz panteísta; o artista reproduz numa escala menor o mesmo processo exigido para obter o conhecimento de todas as coisas, na identificação com Brahma, com Sé, para além de qualquer preocupação, sensação, desejo ou necessidade: como dizem os Upanishad "aquele que realiza a verdade eterna não vê a morte, nem a doença, nem a dor; vê todas as coisas como Sé, e obtém todas as coisas... Os Deuses, os que têm luz, meditam em Sé, e ao procederem deste modo realizam todos os mundos e todos os desejos. Da mesma forma, todo aquele dentre os mortais que conhece a Sé, o medita e realiza também os mundos e todos os desejos". (Coomaraswamy apud Eco, 1995, p.65-66)

Para Coomaraswamy, o artista hinduísta busca o acesso ao divino. O fazer de sua arte já é um ritual, um ato de conexão. Assim, vemos também a intenção de Rubem Valentim ao fazer de seu processo artístico algo ligado ao sagrado com toda a carga social retirada de uma ancestralidade africana.

5.6 Ancestralidade

Rubem Valentim retirou da ancestralidade seus estudos estéticos. Em entrevista a Maria Olímpia Vassão, em 1979, declarava “[...] eu trabalho no plano da linguagem. A linguagem é signográfica, sinais, são símbolos, resultado de uma pesquisa grande que eu fiz do candomblé, da umbanda, na arte popular [...]”. (Valentim, 1979, não paginado, informação oral)

Seguindo o raciocínio do artista, a pesquisa se debruçou em entender a ancestralidade como filosofia. Adotamos a proposta do Prof. Doutor em Educação, Eduardo Oliveira (2005, p. 123-124), que tem como foco relacionar a filosofia com o corpo. Uma filosofia da ancestralidade se baseia no corpo, na raiz, no chão. É um pensamento primário da vivência.

Oliveira define uma filosofia da ancestralidade a partir de um conjunto de categorias que nos mostra a ética imanente africana. Essa presença interior tem como princípio a diversidade que valoriza as singularidades que surgem em cada território africano. A integração se dá pela tradição, uma forma de viver, que é proposta como argumento para compreender até mesmo a dinâmica contemporânea.

O corpo na matriz afrodescendente pode ser compreendido por três princípios fundamentais da cosmovisão africana: a diversidade, a integração e ancestralidade. O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto aos seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é condição de qualquer relação; é a base da iteração dos seres e da interação entre eles. O corpo é ao mesmo tempo ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é a tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos. (Oliveira, 2005, p. 125)

Oliveira compreende que toda produção simbólica do pensamento africano é baseada no corpo ancestral. É a partir desse corpo da filosofia da ancestralidade que também é um movimento, que resulta a cultura, o social, a política, a religiosidade e a própria expressão corporal. Para sintetizar os fundamentos, sendo que este conceito está ligado a matriz religiosa africana, Oliveira (2005, p.126) utiliza aforismos (ou provérbios) que condensam uma ideia em “múltiplos sentidos”. É uma poética. Um dos aforismos propostos por Oliveira, no intuito de perceber a natureza do eterno como significado da ancestralidade, é: “o corpo é diverso integrado e ancestral”.

Com os provérbios, a finalidade de Oliveira é “levar às últimas consequências a linguagem da percepção”. Neste caso, vemos que o filósofo coloca o corpo como

“linguagem unificada entre o biológico e o cultural”, é o corpo no sentido de existência coletiva que dá forma cultural ao próprio corpo e é também a representação do invisível, ao mesmo tempo, forma e conteúdo. O corpo é simbólico. “O corpo é revestimento do sagrado. Sendo simbólico, é sagrado revestido”. (Oliveira, 2005, p. 126-128)

Destacamos que Oliveira coloca o corpo como anterior a condição de pensamento e de existir.

Kant dizia que o tempo e o espaço são conceitos fundamentais para pensar. Eu diria que o corpo anterioridade frente ao espaço e ao tempo. O tempo, como coisa, é um corpo dilatado e o espaço, como lugar, é um corpo difuso. O corpo social, de outra feita, é um corpo compacto e difuso ao mesmo tempo. (Oliveira, 2005, p. 127)

Essa anterioridade que Oliveira enfatiza requer atenção quando olhamos os signos. Para o filósofo, os signos são resultados dos reconhecimentos do corpo. Os signos existem porque existem “coisas”. A relação entre signo e “coisa” interpreta os signos da realidade existente e cria a realidade possível. E completa: “[...] mesmo as realidades virtuais guardam com as coisas uma relação de comprometimento e posterioridade. Os corpos das coisas são anteriores aos signos das coisas”. (Oliveira, 2005, p. 129)

Oliveira compreende a filosofia como um ato gerador das ideias. Quando enfoca o que seria o lugar cultural africano, Oliveira afirma ser um entrelugar porque trabalha a separação e, ao mesmo tempo, a união. Sobre a cultura africana declara: “Ela tem uma identidade forjada na trama das identidades. Não é uma falta, é um excesso produzido nas margens da cultura econômica e política”. (Oliveira, 2005, p. 129)

A sabedoria é uma produção ancestral; um conhecimento coletivo! Ela brota da terra – da experiência dos antepassados, e nutre a vida comunitária, dela se nutrindo. A sabedoria é fruto de uma experiência coletiva e é tributária de uma cosmovisão, que no caso da africana, é telúrica, circular, integrativa, diversa, inclusiva. Foi essa sabedoria que atravessou o oceano junto com os negreiros. Foi ela que soube fazer do corpo e do mito referência da reconstrução cultural africana em solo canarinho. Essa sabedoria que engendrou o Paradigma Exu e inaugurou a Semiótica do Encantamento. Sendo o produto de uma Filosofia da Ancestralidade essa sabedoria leva a uma Pedagogia do Baobá”. (Oliveira, 2005, p. 279)

5.7 Trans-espiritualidade

Além do conceito de ancestralidade que permeia a obra de Rubem Valentim, há também, de acordo com Maria Helena Leal Lucas (2001), a questão da trans-espiritualidade. Este conceito é utilizado por Lucas para compreender o processo histórico e o processo artístico vigente na América Latina.

O conceito de trans-espiritualidade remete aos tempos da colonização na América Latina. De acordo com Lucas, a igreja católica utilizava comparações visuais para evangelizar os povos originários, tendo o cuidado de traçar um paralelo entre a imagem vivenciada pelos nativos e a imagem criada para atingir os objetivos. Um exemplo seria a flagelação, um sacrifício, que foi assimilado por vários povos da América Latina como um ritual próximo do praticado antes da colonização à crucificação de Cristo. Desta forma, transformavam a ideia do espiritual. (Lucas, 2001, 61-64)

Lucas vai utilizar este conceito para compreender tanto a história quanto o processo artístico que afetará diversos artistas no século XX na América Latina. Há, para a pesquisadora em artes visuais, uma transição, um movimento da espiritualidade das raízes dos povos originários e dos povos escravizados, um processo sensível da memória coletiva, da ancestralidade que será utilizado dentro das artes visuais. Historicamente, essa herança contribui para a formação da identidade dos latinos. Já na arte, a simbologia empregada para se religar ao divino é utilizada para criar códigos. (Lucas, 2001, p. 86)

A pesquisadora explica que o conceito de espiritual é utilizado na arte moderna desde o começo do século XX. Um exemplo é Wassily Kandinsky (1866-1944) que tratou o espiritual como metáfora. Kandinsky procurou mostrar em sua arte a essência da vida através de aspectos da geometria. Lucas lembra que o artista russo utilizou o triângulo como signo para representar esta metáfora da essência da vida. Esta forma geométrica seria o homem diante da finitude da vida e a arte seria uma forma de extensão do viver, do relacionar-se com as esferas do real e do invisível. Kandinsky sabia que o progresso traria o caos, a desordem, e a arte, o sensível, poderia dar ao homem essa dimensão de ordem, de organização espiritual. Na Bauhaus, o artista propõe uma experiência gráfica que associa formas à cor e à música. A forma, então, seria uma expressão que traduziria uma nova maneira de “escrever” na arte. A geometria seria a própria escrita e o conteúdo se relacionaria às cores. Este seria o

trabalho de Kandinsky que une prática e pensamento nas artes plásticas. (Lucas, 2001, p. 87-88)

Nesta vertente, Lucas propõe o prefixo *trans* como elemento que define o que ocorre com a espiritualidade na América Latina e como afeta diretamente as artes plásticas. O trans-espiritual é a essência que provoca o olhar dos artistas. Assim foi com Rubem Valentim e tantos outros latinos. Lucas (2001, p.88) apoia sua ideia nos vestígios documentais sobre os códices, ruínas arqueológicas de uma cultura espiritual ancestral na América Latina.

Utilizo o termo trans-espiritual, porque os artistas plásticos, durante o processo de criação no contexto da concepção e elaboração da obra, recorrem à melancolia, à nostalgia do paraíso, à consciência do sentido de finitude que fomenta no ser humano a vontade de ir além, de se estender pela construção e recriação do mundo, da vida. Nisto, juntamente com o amor e a valorização das raízes culturais pré-colombianas, pretende-se abstrair e projetar aspectos da essência ou substância da espiritualidade dos antepassados como elementos de identidade, relacioná-los com o sentido do espírito de seu tempo (local, nacional, regional e continental), e combiná-los dependendo da conceituação do trabalho artístico. Para isso, o artista tem que recriá-los na simbolização, de forma a articular o sentido que será dado à obra na medida em que os vários signos, formas e símbolos (com os seus respectivos conteúdos e transposições) complementam, contrapõem, justapõem, etc. Dessa forma, ele transforma e atualiza artisticamente os signos-símbolos locais e nacionais, e consegue configurar uma obra que engloba aspectos do espírito latino-americano. (Lucas, 2001, p. 89, tradução nossa)

É importante compreender que para Lucas há uma volta ao religioso das culturas nativas por esses artistas. Ou seja, eles tratam a finitude da vida propondo um diálogo através de um antepassado expresso em linhas, formas e cores. É uma maneira de unir o passado e o presente do artista que evoca uma representação simbólica dessa ação ancestral. Lucas afirma que Rubem Valentim carrega no conjunto de sua obra o conceito de trans-espiritual porque revigora o passado trazido da África, olha e valoriza sua raiz no candomblé e nos dá novas imagens plásticas de nossas raízes culturais. Há na obra de Valentim a união da história, do sincretismo, e da nossa realidade. São signos que representam uma essência espiritual relegada a uma cultura dita popular na Bahia. Rubem Valentim transita entre o mítico e o sagrado. (Lucas, 2001, p. 89-90)

É na análise da obra de Valentim que Lucas discutirá identidade, sincretismo, espiritualidade, ritual, primitivismo, sagrado e antropológico existente nas artes. Seu

questionamento é a possibilidade desse fazer em território da América Latina ganhar um novo conceito que é a trans-espiritualidade. Para além de uma raiz ancestral, Lucas afirma que Valentim recorre também para expressar a sua arte a artistas das vanguardas europeias, as quais expressam também no conteúdo de suas obras elementos culturais, sociais e estéticos. Para a pesquisa “Uma ponte para o sagrado: a análise da imagem não-figurativa da obra de Rubem Valentim entre as décadas de 1960-1980”, destacamos apenas dois artistas europeus para compreender a questão do conceito evocado por Lucas.

As construções de Rubem Valentim possuem uma gama expressiva de significados culturais, simbólicos e estéticos. Sua obra é uma fusão de elementos artísticos e socioculturais, que inclui não apenas o conceito de brasilidade, como também certas características universais, como geometrismo e influências óbvias de artistas internacionais como Piet Mondrian e Auguste Herbin. (Lucas, 2001, p. 44, tradução nossa)

Ao nos concentrarmos em Auguste Herbin (1882-1960), notamos que Clarival do Prado Valladares já indicava em sua crítica de arte que o artista havia sido referência para as cores utilizadas por Valentim. Além da dimensão metafísica que o artista francês empregava em seu trabalho artístico, Herbin compôs um alfabeto visual (cada letra corresponde a uma cor e uma forma geométrica, como também a uma nota musical), seguindo uma visão panteísta, crendo Deus ser luz, verbo e som. (Lucas, 2001, p. 144)

Figura 97. Modelo do Alfabeto de Auguste Herbin. Letra/nota, forma, cor.

Letres, formes/couleurs, notes		
<p>Formes</p> <p>○ △ ▽ □ ▮</p> <p>Notes</p>  <p>Do Ré Mi Fa Sol La Si Do</p> <p>Notes, formes/couleurs</p> <p>Do Ré Mi Fa Sol La Si</p> 	<p>A ● ▲ ▽ ▮ ▮ Do Ré Mi Fa Sol La Si</p> <p>B ● ▮ ▮ Do Si</p> <p>C ● ▮ ▮ Do Sol</p> <p>D ● Do Ré</p> <p>E ● Do</p> <p>F ● ▲ Ré Do</p> <p>G ● ▲ Ré Do Sol</p> <p>H ● ▲ Ré Mi</p> <p>I ● ▲ Ré</p>	<p>J ▲ ● Mi Ré Do</p> <p>K ▲ ● Mi Ré</p> <p>L ▲ Mi</p> <p>M ▲ Mi</p> <p>N ○ △ □ ▽ ▮ Do Ré Mi Fa Sol La Si</p> <p>O ▲ ▽ Fa</p> <p>P ▲ ▽ Fa Mi</p> <p>Q ▲ ▽ Fa Sol</p> <p>R ▽ ▲ Sol Fa Mi</p> <p>S ▽ ▲ La Sol Fa</p> <p>T ▽ ▮ La Sol Si</p> <p>U ▽ Sol La</p> <p>V ▮ ● ▽ ▲ ▮</p> <p>W ▮ ▽ Si La</p> <p>X ▮ ▮ ● Do Si</p> <p>Y ▮ ▮ Si</p> <p>Z ▮ ● ▽ Si Do La</p>

Sources :
HERBIN A. (1949) *L'Art non figuratif non objectif*,
Éditions Lydia Conti.
Mise en musique : d'après Joséphine -
<http://cahierjosephine.canalblog.com/archives/2017/11/20/35863343.html>

Françoise BAHOKEN, 2022

Fonte: Françoise Bahoken, 2022, site <https://neocarto.hypotheses.org/14254>.

Desta forma, vemos que o alfabeto kitônico de Rubem Valentim é inspirado na ideia de alfabeto como fonte de criação para o processo artístico. Contudo, Valentim se baseia na cultura de matriz africana para organizar seus signos e compor as suas obras. De acordo com Lucas, foi entre 1957 e 1963 que Valentim terá mais contato sobre a história de Auguste Herbin, havendo uma semelhança quanto a escolha do tema (cosmogonia) e diferenças. O alfabeto visual de Herbin é retirado do livro “The world ether”, de Georges Wachsmuth. O artista francês impregna forças etéreas na forma e na cor, valorizando múltiplas conexões. Já Valentim desenvolveu um alfabeto visual cujo foco central é a geometria dedicada, submetida ao pensamento do universo africano na Bahia. (Lucas, 2001, p. 145)

Lucas também menciona Piet Mondrian (1872-1944) para justificar o fenômeno místico que o une a Valentim. Ambos têm em sua base de pensamento o espiritual e o metafísico. Mondrian sairá do protestantismo radical para a teosofia de Madame Blavastky (1831-1891) por acreditar na imagem interior do espírito, livrando-se da representação que mostraria somente a realidade. Outro fator que os aproxima é enxergar na abstração geométrica um rigor, uma ordem. A imagem assimétrica de extremos ritmo e equilíbrio de Mondrian também tangencia a obra de Valentim, que mesmo sendo simétrica, buscou um equilíbrio dinâmico. (Lucas, 2001, p. 148-150)

5.8 Contemporâneo

Falar do tempo, do contemporâneo, enquanto analisamos a obra de arte, é um exercício para nos mostrar conhecimento. Em *Diante do Tempo*, George Didi-Huberman (2015, p. 36) nos oferece um pensamento instigante sobre o anacronismo: “[...] o conhecimento histórico seria um processo às avessas da ordem cronológica, uma ‘volta no tempo’, isto é, estritamente um anacronismo”. É a partir dessa dobra temporal sugerida pelo filósofo francês que observaremos como se desloca em discursos de curadorias na própria obra de Rubem Valentim. Mais: vamos retirar de Aby Warburg e Walter Benjamin a ideia de que a obra de arte é anacrônica, por isso, dialética, uma polaridade. Para os dois pensadores alemães, a imagem, aqui tratada como obra de arte, gera entendimentos diversos a partir das “partes”, dos recortes. Para Benjamin, serão montagens de atração, expressão muito próxima de Warburg que colocará em prática no atlas *mnymosyne*. O ato de montar a partir do que é presente um passado compreende este fenômeno da anacronia da imagem. Advém

pensar também no termo sobredeterminação, aqui entendido como uma abertura de interpretações. (Didi-Huberman, 2015, p. 107-117)

Deste modo, vamos observar como a obra “Templo de Oxalá”, já analisada no terceiro capítulo, foi exibida na expografia da 35ª Bienal Internacional de São Paulo em 2023, cujos curadores foram Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. A proposta curatorial teve como norte olhar principalmente para este continente latino, nativo. (Borja-Villel, 2023, p. 19)

A instalação “Templo de Oxalá” já havia ocupado o pavilhão da Bienal em 1977. Na época, foi apresentada ao público de forma integral com 20 esculturas e 10 relevos, informação esta que não consta no catálogo desta Bienal. (Santos, 2023, p. 252). Este detalhe nos parece importante para compreendermos o porquê de ter sido colocada a “parte” e não o todo, provocando um diálogo que se distancia também da própria concepção da obra. Rubem a via como uma expressão máxima de sua cultura, uma síntese também de seu pensamento já apresentado em 1976 no “Manifesto Ainda que Tardio”: “[...] sou um obcecado por uma cultura genuinamente brasileira, apesar da famigerada aldeia global”. (Valentim, 1976, p. 30)

Mas a proposta curatorial com o título “Coreografias do Impossível” sugere outra via para “Templo de Oxalá”, composta de 20 esculturas somente. Disposta no último andar do pavilhão, a instalação mediava o espaço com obras de Elda Cerrato (1930-2023), artista das formas genéticas (Cerrato era uma bioquímica por formação). A artista italiana retirava da filosofia do Quarto Caminho, uma busca espiritual, e das leituras de microscópio as imagens que encontramos na 35ª Bienal. As telas expostas (Figura 98) lembram abstrações e formas que nos remetem a algumas obras de Valentim. Então, podemos imaginar que a curadoria buscou uma ligação, uma via de mão única, através do sagrado para justificar essa expografia que envolve “Templo de Oxalá”. (Longini, 2023, p. 121-122)

Em frente à instalação “Templo de Oxalá”, vimos a curadoria trazer para o diálogo o fotógrafo Santu Mofokeng (1956-2020) que trabalhava as relações história-terra, memória e espiritualidade. Subverte o gênero documental ao experimentar técnicas que pudessem criar um trânsito entre o passado e o presente. A obra de Mofokeng apresentada na Bienal é a instalação “The Black Photo Album/ Look At Me: 1890-1950”, a qual mostra 45 textos e 35 imagens em formato de uma apresentação de slides, sugerindo um álbum de família. As imagens são do departamento de documentação visual do Instituto de Estudos Africanos da Universidade de

Witwastersrand, em Joanesburgo, África do Sul. Mofokeng trabalhou neste departamento e elaborou uma pesquisa profunda realizada em conjunto com famílias das províncias de Gauteng, Noroeste e Estado Livre de Orange (África do Sul). A ideia é mostrar vários recortes temporais e a potência entre o individual e o coletivo da cultura de uma população que foi também submetida ao domínio europeu. (Onabanjo, 2023, p. 263-264)

Figura 98. Elda Cerrato, 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, imagem Levi Fanan.

Figura 99. Reprodução de uma das imagens da instalação "The Black Photo Album/ Look At Me: 1890-1950", de Santu Mofokeng.



Fonte: Catálogo da 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível.

No entanto, fora desse núcleo criado para manter um diálogo, outras duas instalações parecem compactuar muito mais com a ideia de ancestralidade, de espiritualidade e processos geométricos sensíveis interligando a questões culturais. A primeira instalação é *Disease Throwers* [Lançadores de enfermidades] (2019-em curso), do el-salvadorenho Guadalupe Maravilla (1976). Mesmo a obra tratando das migrações dos latinos para outros países, Maravilla traz um elemento cultural que se conecta diretamente ao pensamento estético de Valentim: o *Tripa Chuca*, um jogo infantil tradicional de El Salvador. Trata-se de uma instalação que remete às comunidades pré-colombianas através dos desenhos, retirados de antigos códices e tecidos. São histórias pictografadas por Maravilla e contam que, mesmo com os deslocamentos forçados por conta de guerras e outros conflitos, pessoas mantêm sua cultura, sua memória no simbolismo, revivendo o pertencimento. Para o artista, *Disease Throwers* [Lançadores de enfermidades] é uma obra, por assim dizer, xamânica. “As “máquinas de cura” do artista sugerem a abertura de portais para o ancestral e a realização de uma cerimônia sonora que, nesta edição da Bienal, é a possibilidade de celebrar um ritual coletivo para curar traumas e condições do corpo”. (Cazali, 2023, p. 146-147)

Figura 100. Guadalupe Maravilla. Vista da Instalação *Disease Throwers* [Lançadores de Enfermidades] na 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do impossível.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, imagem Levi Fanan.

A segunda instalação vem da República Democrática do Congo, do artista Sammy Baloji (1978). Na obra *Hobé's Art Nouveau Forest and Its Lines of Color* [A floresta art nouveau de Hobé e suas linhas de cor] (2021) (FIGURA 101), conta a história da identidade africana do Congo através da cultura que permaneceu mesmo com a expropriação belga. O primeiro contato com esta obra faz referência direta a um período da própria história da arte, com o surgimento da Art Nouveau na Bélgica, símbolo de uma certa modernidade, vista principalmente em fachadas de prédios com ferros aparentes e vidros, além dos detalhes orgânicos. Desse imaginário, Baloji cria quatro painéis de madeira (pintados com cores vibrantes e tinta acrílica) que trazem propostas arquitetônicas europeias, cabendo à cor uma ligação com o escritor e historiador W.E.B. Dubois, que por sua vez utilizou para os diagramas mostrados em *Exhibit of American Negroes* [Exposição de negros americanos] durante a Exposição Universal de 1900, em Paris.

Essa escolha, de acordo com Baloji, alude à intenção de “confundir a leitura etnográfica que se poderia ter dessas obras ao enfatizar o aspecto moderno dessas práticas antigas”. O arquivo colonial é explorado para romper o monopólio ocidental da modernidade. (Barraville, 2023, p. 260-261)

Além dessa transição temporal proposta nos painéis, Baloji apresenta um vídeo cujo título é *Tales of the Copper Cross Garden, Episode 1*, de 2017 e um conjunto de três esculturas em bronze intitulado *Copper Negative of Luxury Cloth, Kongo People, Democratic Republic of the Congo, Republic of the Congo or Angola, 17-18th Century*, de 2020. Estes trabalhos refletem o estudo de Baloji sobre a memória e a história da República Democrática do Congo. Baloji retira, principalmente, da história da região de Katanga seu substrato poético relacionado à cultura, à arquitetura e à produção industrial que levam o artista a problematizar sobre a colonização belga. (Baravalle, 2023, p. 263)

O emprego da cor e a geometrização aplicada aos painéis poderiam dialogar com “Templo de Oxalá”, porque na mesma vertente Valentim pensa sua obra intercambiando a cultura Yorubá-Nagô e sua relação com a cultura brasileira. Para além disso, o artista baiano mostrava um entrelaçamento de ideias em suas obras que vinha também do povo Banto (as riscaduras da umbanda, por exemplo), sem contar com a homenagem a Patrice Lumumba, já descrita em capítulo anterior desta dissertação.

Figura 101. Sammy Baloji, *Hobé's Art Nouveau Forest and Its Lines of Color* [A floresta art nouveau de Hobé e suas linhas de cor] (2021).



Fonte: catálogo da 35ª Bienal de São Paulo, 2023.

Sob um olhar de historiador-antropólogo, como sugere Didi-Huberman (2015), a obra “Templo de Oxalá” tem conexões, mas nem todos os pontos se ligam satisfatoriamente. Por que Elda Cerrato e suas vivências microscópicas dialogariam com os signos de Rubem Valentim? Seria a busca pela origem no sentido de uma matriz? Talvez. Mas parece uma ideia bem distante. Da mesma forma, indagamos a união com Santu Mofokeng. Talvez o motivo fosse o *Apartheid*, a discussão sobre o racismo que indiretamente está no “DNA” da obra de Valentim. Seria provável, mas não conclusiva esta ideia. Já as obras de Maravilla e Baloji conseguem fazer uma conexão exatamente porque há uma proximidade com as memórias; aplicando a visão

de Walter Benjamin conseguimos ver uma arqueologia material e psicológica. (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 117)

A análise da questão sobre a obra de Rubem Valentim não se limita à 35ª Bienal de São Paulo. Devemos lembrar que em 2022, três exposições contaram com obras do artista. Uma refere-se à homenagem ao centenário de nascimento de Rubem Valentim e duas reinserem em seus discursos obras que versam sobre o sagrado e a forma. As três mostras ocorreram no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), em Salvador: *Encruzilhada* (de abril a agosto de 2022), *Utopias e Distopias* (de setembro a novembro 2022) e *Ilê FunFun*, com a instalação Templo de Oxalá. A curadoria desta última mostra decidiu que a instalação fosse itinerante entre as três cidades que Rubem Valentim morou: São Paulo, Brasília e Salvador.

Na capital baiana, as três mostras tiveram obras de Rubem Valentim dialogando com o espaço museal e com outros acervos de formas diferentes. Podemos pensar no anacronismo por parte da curadoria, assim como o anacronismo da própria obra de arte através do pensamento de Didi-Huberman. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”, afirma o filósofo francês ao analisar tanto imagens, quanto reflexões de outros pensadores sobre arte. (Didi-Huberman, 2015, p.15)

As análises críticas realizadas aqui, observam as questões que remetem tanto à tentativa de uma curadoria de contar uma história através das imagens, como um objeto de arte que pode estar inserido em um contexto criado para o fruidor. De acordo com Didi-Huberman, há várias possibilidades de apresentar uma imagem e suas diferentes características em suas mostras.

A vertente temporal dessa hipótese poderia ser formulada assim: a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. (Didi Huberman, 2015, p.28)

A mostra *Encruzilhada* trouxe para o público uma conexão com a arte afro-brasileira. Como Conduru nos aponta, a expressão arte afro-brasileira é uma questão de tensão estética. Tanto Ayrson Heráclito, quanto Daniel Rangel, ambos curadores dessa exposição, configuraram *Encruzilhada* dentro da religião de matriz africana ao relacionar o orixá Exu com verbos que nos lembram a rua: cruzar, entrecruzar, andar, flunar. Isto é Exu, o Orixá que indica movimento, trânsito, fluxos, cuja existência se

encontra, de acordo com o candomblé, na comunicação entre os homens e os deuses. (Conduru, 2007, p.11)

Desta forma, podemos observar que a disposição ou expografia da mostra *Encruzilhada* enfocou múltiplas possibilidades de como artistas modernos e contemporâneos veem a questão afro diaspórica. Devemos levar em consideração que, no caso dos artistas alocados na categoria moderno, o conceito afro diaspórico não é expresso. Contudo, é importante observar que são esses os artistas que articularam o início de um pensamento decolonial ao se aproximar ou apropriar das questões africanas em território brasileiro. Estamos falando aqui da busca de uma brasilidade, como bem diz Rubem Valentim em seu “Manifesto ainda que tardio”, escrito em 1976. Uma busca por uma certa origem da arte brasileira:

Minha linguagem plástica-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). [...] Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elemento de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras. (Valentim, 2001, [1976], p. 28)

O artista baiano coloca bem a ideia afro diaspórica e sua visão extremamente ampla de uma arte que, ao mesmo tempo, é brasileira e contemporânea. Neste sentido, a curadoria de *Encruzilhada* parece trazer para a mostra o mesmo pensamento de Valentim, inventando um tempo para expor imagens que dialogam com o conceito do sagrado, tão importante ao universo estético do artista.

Talvez um dos historiadores da arte elencados por Didi-Huberman em “Diante do Tempo”, passível de se alinhar com a proposta curatorial de *Encruzilhada*, seja Carl Einstein (1885-1940). Este historiador da arte propõe olhar a obra de arte para além da história ou da estilística. Einstein propunha olhar a obra de arte não como mera fruição aprazível, como entretenimento de uma tarde de domingo, mas com um olhar que pudesse transformar o pensamento do fruidor. “As obras de arte nos ocupam unicamente na medida em que elas contêm modos suscetíveis de modificar a realidade, a estrutura do homem e o aspecto do mundo. (Einstein *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 192)

É neste sentido que *Encruzilhada* se aproxima de Carl Einstein. Há uma experiência através das imagens, propondo uma fruição que amplie a própria forma de ver a arte. Há também uma relação entre o sagrado e o profano que se evidencia do título à disposição das obras no espaço. A mostra *Encruzilhada* ocupou dois

espaços do Museu de Arte Moderna da Bahia: a Capela (Figura 102) e o Casarão do Solar do Unhão. O primeiro espaço, ao que parece, enfatiza em sua expografia uma referência explícita à religião de matriz africana. Obras como *Ossain* (escultura em metal) de Bené Fonteles (1953), *Iwin-Igi – O espírito da árvore* (escultura em material do candomblé) de Mestre Didi (1917-2013), *Lagoas* (escultura e acrílica) de Babalu (Sinval Cunha-1945-2008 - que também foi um babalorixá), *Esú* (acrílica s/tela e luminária – uma instalação) de Moysés Patrício (1984), *Oxaguiã, Oxum, Yemonjá, Exu, Ogum* de Aless (sem data) e *Baobá* de Dicinho (Adilson Carvalho-1945) evocam o mito e o rito próprios de uma afrobaianidade.

Figura 102. Capela do MAM-BA. Exposição Encruzilhada.



Site: MAM-BA, 2022.

Dentro desse terreiro imaginário de Candomblé, na lateral esquerda da Capela surgem cinco obras de Rubem Valentim que também obedecem a um cortejo: do lado direito, o *Emblemático 78* (1979); uma serigrafia - *Sem título* (1987); do lado esquerdo, o *Emblemático 79* (1979) e *Emblemático 81* (1981), ambas pinturas, acrílica sobre tela (Figura 103). E em um nicho na alvenaria da “nave” lateral esquerda da capela, de forma frontal, temos a escultura (Figura 104) que faz parte do conjunto escultórico “Templo de Oxalá”. Essa peça foi disposta como um pequeno objeto de culto, como o próprio Rubem Valentim queria que fosse. Como afirma Frederico Morais: “Seus relevos brancos de antes, como seus objetos emblemáticos de agora,

que Valentim reúne no seu 'templo', são os momentos mais fortemente 'religiosos' de Valentim e ao mesmo tempo mais fortemente construtivo." (Morais, 2001, [1978], p. 59)

Figura 103. Corredor lateral da Capela do MAM-BA. Na exposição Encruzilhada, as obras de Rubem Valentim ganharam uma dimensão do sagrado



Fonte: Arquivo MAM-BA, 2022.

Figura 104. Detalhe. Obra de Rubem Valentim, pequena escultura, ocupa nicho na Capela do MAM-BA durante a mostra Encruzilhada.



Fonte: Arquivo MAM-BA, 2022.

Estamos diante da obra que por si só já é uma noção ampliada da aura religiosa e do contexto do construtivismo. Percebe-se que o crítico Fernando Morais capta bem a questão sobre um fazer artístico ampliado, assim como Carl Einstein percebe que a arte produzida por Georges Braque (1882-1963) indica a existência de uma renovação porque o olhar procura o inconsciente. (Didi-Huberman, 2015, p.202-204).

A segunda parte de *Encruzilhada* lembra o lado profano, onde todos, sem exceção, encontram-se para festejar. É uma celebração dedicada mais ao mundo terreno, ao olhar sobre os corpos negros acompanhados de uma ancestralidade imaginária com a Coleção Claudio Masella de Arte Africana e que mais uma vez evoca as questões levantadas por Carl Einstein quanto ao afastamento do conceito de primitivo da arte originária do continente africano.

Na segunda exposição realizada entre setembro e novembro de 2022, no MAM-BA, observamos a importância da dimensão cultural dada pela curadoria de Daniel Rangel. A começar pelo título da mostra, *Utopias e Distopias*, que nos leva a imaginar o caráter permissivo que as imagens escolhidas oferecem ao fruidor. Não observamos a cronologia utilizada para a escolha das obras, mas a tentativa de recriar um saber através das imagens, podendo a mostra a nosso ver ser experienciada por meio do conceito de Aby Warburg (1866-1929) por *Utopias e Distopias* tratar de “um cruzamento de sobrevivências”. (Didi-Huberman, 2015, p. 108)

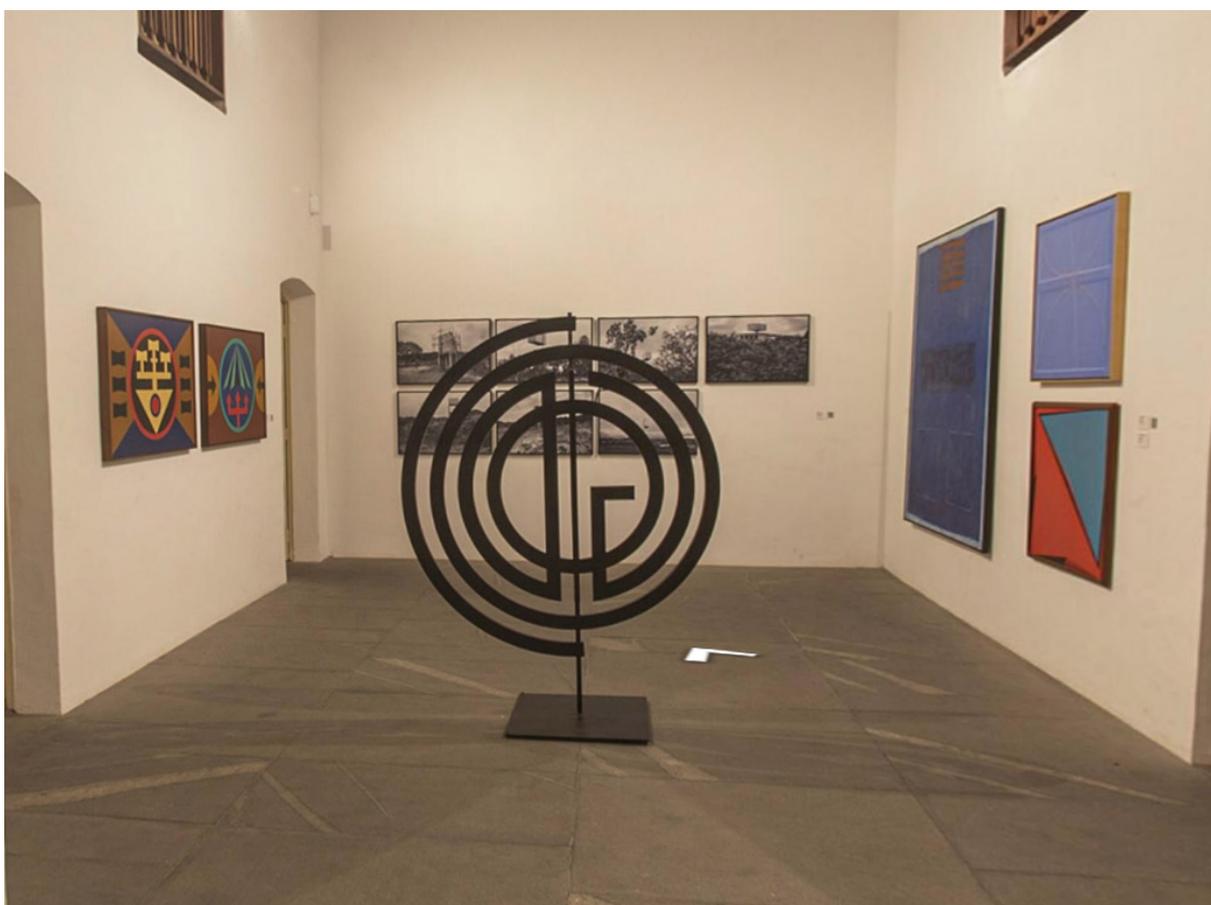
A teoria de Warburg consegue articular a história da arte junto à história da cultura porque esse historiador da arte alemão não trata a obra de arte como um elemento passivo, como um mero receptáculo, mas, sim, como um pensamento sobre uma cultura capaz de gerar outras interpretações. Para Warburg, isso é a imagem em movimento. Portanto, há um deslocamento da história da arte com viés estilístico-formal para a história da arte que valoriza os aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte. (Bartholomeu, 2009, p.132)

Das 150 obras selecionadas para a mostra em questão, observa-se que a parte que esteve exposta no Casarão do Solar do Unhão permitiu ao fruidor uma visualidade ampla de momentos e memórias que, segundo o curador, remontam à própria história do país. O próprio curador aponta uma circularidade do tempo histórico na expografia.

A proposta daquela exposição era provocar um diálogo entre o acervo fixo do MAM-Bahia e a arte contemporânea brasileira, como ato de reflexão poética contra um momento em que a Democracia, a Constituição, as Instituições e a Liberdade de expressão vêm sendo ameaçadas. (Rangel *apud* Aragão, 2022, não paginado)

Desta forma, chegamos ao diálogo realizado por Rangel entre Rubem Valentim e outros artistas na Capela do MAM-BA. Contudo, apenas duas obras do artista baiano foram selecionadas: *Emblemático 79*, 1979, acrílica s/tela, e *Emblemático 78*, 1979, acrílica s/tela (Figura 105). Estas obras dialogam com as de Pedro Motta (Sem título. Série *Caixa D'água*, 2007, fotografia), Arcângelo Ianelli (*Azul*, 1968, acrílica s/tela), Jamison Pedra (*Arcos III*, 2000, acrílica s/tela), Vauluizo Bezerra (*Sem título*, 1980, acrílica s/tela) e Augusto de Campos (*Código*, 1973, escultura em metal).

Figura 105. Capela do MAM-BA. Mostra Utopias e Distopias.



Fonte: Site MAM-BA. 2022.

Sabe-se que Rubem Valentim, já na década de 1970, incrementou ainda mais a questão do sacro em seu repertório artístico, imbricando diferentes conceitos religiosos, obedecendo sua base elementar dentro do pensamento da religião de matriz africana. Como o crítico Roberto Pontual nos diz, Valentim estava preocupado em mostrar uma síntese da fonte popular e um refinamento civilizatório, um reconhecimento do artista com a própria diversidade sagrada existente no mundo. O que se expôs em *Utopias e Distopias* foi um Rubem Valentim que trabalha a

composição pictórica policrômica, propondo uma nova heráldica. (Pontual, 2001, [1973], p. 43)

No entanto, a curadoria tendeu a traçar um diálogo entre esta nova heráldica e o universo contestado pelo próprio artista que não se julgava concreto, nem abstrato (Midlej, 2005, p. 5-8). Talvez não se trate de um desencontro de informação, mas uma tentativa de narrar futuros possíveis. Uma desconstrução de um pensamento ocidental existente já em outras obras com uma geometria impregnada de vanguardas europeias. Neste sentido, as telas de Rubem Valentim se impõem na exposição *Utopias e Distopias*, propondo um olhar para a brasilidade tão bem expressa pelo artista. “A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva [...]”. (Valentim, 2001, [1976], p. 29)

Figura 106. Detalhe da expografia das obras de Rubem Valentim (lado esquerdo) e de Pedro Motta (Sem Título. Série Caixa D'Água, 2007, ao lado direito) na exposição *Utopias e Distopias*.



Fonte: Site MAM-BA. 2022.

A última exposição Ilê Funfun traz novamente como tema central a instalação “Templo de Oxalá”, de Rubem Valentim. Em Salvador, a mostra encerra a itinerância proposta pelo projeto da direção do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), através de Pola Ribeiro, com a curadoria de Daniel Rangel.

A obra, em 1997, foi doada pela família do artista ao MAM-BA e tornou-se, então, um acervo permanente. Para Emanuel Araújo (1940-2022), o artista baiano consegue perceber como a africanidade se reinventa na Bahia.

Ele soube, como nenhum outro artista dessa enorme Diáspora Africana da Europa, Caribe e América do Sul e do Norte, exprimir esses símbolos ancestrais com o extraordinário sentimento de ordenar formas, de estabelecer tensão entre simetria virtual e real, destacar

ritmos ou empilhar formas geométricas na configuração primária de volumes. (Araújo, 2008, p. 192-194)

Na exposição *Ilê Fun-Fun*, Daniel Rangel assume somente a questão do Candomblé na obra de Rubem Valentim, unindo inclusive o título da mostra ao orixá que foi a inspiração para a instalação composta de 20 esculturas e 10 relevos. Poucas vezes, Valentim mostra a questão da religião de matriz africana na cor. Nesta instalação, o branco predomina e evoca Oxalá, deus criador dos homens. (Araújo, 2008, p.192)

Figura 107. Instalação Templo de Oxalá. Sala Rubem Valentim, MAM-BA.



Fonte: Site MAM-BA. Foto: Toni Caldas/DIMUS.

Em *Ilê Funfun* está reunido o essencial da trajetória de Valentim: um potente conjunto artístico-sagrado, o “Templo de Oxalá”, e as referências de seu universo particular, isto é, uma expografia dedicada também à memória pessoal do artista, como se este tivesse retornado para sua casa, seu *ilê*.

Se em *Encruzilhada* há uma explícita vocação para compreender a inspiração na arte africana e suas apropriações, principalmente, durante o século XX e XXI, em *Utopias e Distopias* o que se percebe é que o mais importante é compreender a imagem e suas tensões propostas ao fruidor. Como Warburg nos orienta, não está em

jogo aqui o estilo ou a forma. É a tradição cultural que sobressai. O que nos faz refletir novamente sobre as obras de Valentim ao lado de artistas que migraram para a abstração e o concretismo. Mesmo não evocando o lado sagrado como ocorreu em *Encruzilhada*, a mostra *Utopias e Distopias* migra para o campo de um diálogo mais profundo. É um pensar sobre nossa própria brasilidade nas artes visuais.

Já Ilê Fun-Fun pode ser analisada à luz das ideias de Walter Benjamin (1892-1940) que nos revela que não há “passado fixo”, com uma origem determinada. Lembremos que Valentim cria sua obra a partir da década de 1970 já trazendo pesquisas visuais sobre símbolos sagrados de outras culturas. São pequenos pensamentos que somados conseguem nos dar uma dimensão, a qual podemos chamar de obra de arte.

Há também nessa mostra uma certa arqueologia visual, uma proposta de expor além da instalação, uma memória do próprio artista. Talvez, pensando como Benjamin, estes objetos façam parte também de uma estrutura genealógica, “[...] uma estrutura de sobrevivências e anacronismo” (Didi-Huberman, 2015, p. 120), para o entendimento da obra.

Se, por outro lado, a história em sua narrativa é feita de "reversões" e de "envolvimentos," será preciso, portanto, saber renunciar aos modelos seculares da continuidade histórica. O historiador deverá saber adaptar seu próprio saber - e a forma de sua narrativa às descontinuidades e anacronismos do tempo. O modelo dialético é convocado para dar conta de uma experiência do tempo "[...] que refuta qualquer ideia de progressividade do devir e faz com que toda 'evolução' aparente surja como uma reversão [...] continuamente composta". (Didi-Huberman, 2015, p. 116)

6 CONCLUSÃO: NO FIM, UM NOVO COMEÇO

Rubem Valentim é um artista político. Entre as declarações oficiais registradas em catálogo-livro-biografia, suas memórias espalhadas entre instituições que guardam vestígios de seu DNA e recortes de imprensa, o resultado revela um enorme potencial de seu pensamento estético. Mesmo tendo uma fragmentação textual sobre Rubem Valentim, mesmo sendo seu espólio repartido entre as cidades onde viveu, vislumbramos alguns pontos fundamentais para compreender melhor sua proposição.

A pesquisa mostra a primeira fase do projeto visual de Rubem Valentim. O artista impôs à sua obra uma interpretação que fugiu do controle do sistema da arte. Devemos pensar que a formação de Valentim reflete pontos importantes que ocorreram na história tanto mundial, quanto do Brasil. Mesmo não adotando o que o Partido Comunista Brasileiro queria, o realismo socialista, sua trajetória inicial mostra uma arte voltada para seu entorno, ganhando, por vezes, características marxistas.

Ao se apropriar das imagens do cotidiano, dá ênfase ao popular que, até então, não era tema recorrente entre artistas na Bahia. Escolhe como linha-mestre os *ex-votos*, os quais são a base do seu programa visual que será intitulado *Riscadura Brasileira*.

Obcecado pela ideia de uma base artística popular, planeja entre os anos de 1946 e 1957 transformar tudo que vê em forma erudita, palatável para o sistema da arte. Porém, seu discurso na Bahia teve pouco eco. Havia uma ideia de um modelo para o conceito de popular e precisava se encaixar sutilmente à ideia de turismo propagado por organizações que surgiram no pós-guerra. Isso impacta definitivamente aos galeristas, críticos e curadores desse período que observariam o proposto por Valentim.

Devemos lembrar que a ideia de uma Bahia se consolida a partir de imagens criadas por esses artistas que estavam inseridos no Grupo Renovação. Percebe-se que, pouco antes, discursos realizados por antropólogos, principalmente os estadunidenses, embasaram as visualidades na Bahia. Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Lygia Sampaio, Carybé, e tantos outros, recriam uma Bahia forjada numa iconografia estereotipada da religião de matriz africana. Não se estava em jogo por parte do grupo o conteúdo, mas sim a técnica. E por este motivo talvez o acervo da maioria seja de ordem representativa, obedecendo a arte ocidental.

Astuto, Valentim parte para o campo da teoria, e utiliza o aprendizado da Faculdade de Jornalismo, cujas disciplinas deram um arcabouço sobre as artes, como ampliação do seu pensamento estético. De forma inédita, nesta questão, a pesquisa mostra Rubem Valentim como crítico ao opinar sobre a arte que vigorava no Brasil. Ao concordar em divulgar os eventos e obras de artistas e de si próprio nos mesmos eventos, Valentim parece fazer uma concessão. Porém, nas últimas edições da coluna, Valentim assume o papel de crítico e omite sua condição de artista. Isto nos dá margem para concluir que não tendo o reconhecimento por ele pretendido, utilizou o espaço da Coluna Estantes e Galerias para contestar o sistema da arte comandado por um determinado grupo na Bahia, provocando rompimento dele com esse grupo.

A ideia do popular desencadeará também na questão da ancestralidade. Ao se apropriar dos símbolos das religiões de matriz africana, Valentim dá o segundo passo para seu programa visual. Contudo, para Valentim, essa proposta não se tratava tão somente de um ato religioso no sentido restrito da palavra, mas de um ato político, uma inclusão cultural, um discurso antirracista. Valentim não queria mostrar sua cultura como uma prenda turística, um objeto mecanicista. Seu propósito era refletir entre forma e conteúdo, determinando um discurso político sobre a identidade do país. Daí, propor uma apropriação de símbolos de religiões de matriz africana e transformá-los em signos.

Não é à toa que uma das obras mais reveladoras apresentada nesta pesquisa, que foi dedicada a Ferreira Gullar, tem como tema Patrice Lumumba, líder congolês morto em 1961. Não se trata somente da história de Lumumba, mas também das conexões realizadas por Valentim dentro da própria obra. Um texto inédito (um simples pedaço de papel) encontrado no acervo do MASP dá pistas de uma construção poética poderosa que tem uma conexão entre a arte e a vida. São possíveis leituras trazidas nesta pesquisa que traçam entendimentos do ponto de vista Yorubá-Nagô e Banto. E mais uma vez, revela-se um artista brasileiro preocupado em reunir não apenas fatos, mas uma estética potente para tratar de assuntos diaspóricos.

A apropriação do sistema divinatório, o Ifá, é fundamental para compreendermos não só a proposta de um programa visual por Valentim, como também a relevância social que o pensamento gerado a partir da cultura de matriz africana seria o caminho para diminuir as mazelas de um Brasil. Há um discurso explícito de valorizar e expor nossa real base cultural. Percebe-se aqui uma ruptura

com os “ismos”, vanguardas e afins que só serão mencionados sutilmente no seu Manifesto Ainda que Tardio, na década de 1970. Contudo, como dissemos, esse manifesto conta com excertos e um deles foi divulgando na Revista Galeria de Arte Moderna (GAM), em 1967. Portanto, até mesmo o manifesto é uma construção diária, da vivência do artista.

Todavia, talvez por receio em pisar em terreno movediço, alguns críticos brasileiros optaram por jogar sob a obra de Rubem Valentim um entendimento que já vigorava na arte ocidental e focaram nas vanguardas que serviram para criar a imagem do Brasil na década de 1950. A abstração, o construtivismo, o olhar para o popular também fizeram parte de uma política cultural. Somente no século XXI, o texto crítico de Dilson Midlej observaria atentamente que a obra de Valentim não se comportava nem como abstrata, nem como concreta.

Valentim não poderia ser abstrato, ligado ao abstracionismo, porque sua obra reflete uma representação, longe da mimesis de Platão. Valentim procura em Klee, por exemplo, referências para um alfabeto visual, já que o artista europeu desenvolveu signos a partir de 1920 com base na caligrafia da cultura oriental. Uma ideia que será lançada pelo artista baiano na década de 1980 com o dicionário quitônico.

Portanto, o abstrato indicado na obra de Valentim nada tem a ver com a vanguarda abstracionista. A abstração de Valentim parte de um significado. Neste sentido, Valentim subverte o proposto pelas vanguardas e reflete sobre a questão de uma estética nacional com elementos de uma cultura que, até então, servia de estudos antropológicos e de “folclore”. Para Valentim, não era isso. Era a estética da ancestralidade o que ele propunha, por isso, afirmarmos também que o conjunto de sua obra não é abstracionista.

Quanto a ser concreto, o próprio artista negava essa categorização. Para os concretos, algumas características norteavam a obra de arte, as quais eram: a forma precisava ser geométrica (tom universalista); simples; objetiva; antinacionalista; antirregionalista; valorização da técnica; e uma obra que representasse a si própria.

Nota-se que não é a proposta de Rubem Valentim, pois o artista encampa a noção de nacional a partir da memória visual afro-baiana. Então, o fato da geometrização como forma não o colocaria como um artista concreto. O grupo dos concretistas olhava a proposta de Valentim sem se debruçar sobre a cultura brasileira, o que pode ser indicativo do processo existente no Brasil de racismo cultural. Ainda hoje, esconder as raízes africanas continua a ser operativo. A prefeitura de São Paulo,

em documento enviado para esta pesquisa, troca o nome da obra de Rubem Valentim de Marco Sincrético da Cultura Afro-brasileira para Emblema de São Paulo. Um duplo desvio de função e da própria ideia do artista. Primeiro, renomear a obra de Valentim após seu falecimento, sendo que há várias entrevistas do artista indicando o título da obra. Segundo, sem o menor cuidado, a administração da capital paulista, esvazia a pluralidade que tanto divulga em suas propagandas.

Através de uma visão ocidental, os críticos não perceberam a ruptura provocada por Valentim entre a arte brasileira e a arte europeia, esquecendo até mesmo que foi a arte africana que também ajudou a manter esta arte hegemônica no continente e sustentou os seus “ismos”. Essa ruptura de Valentim se dá quando o artista inicia seu processo artístico elegendo os símbolos do candomblé para transformar em uma plástica-visual-signográfica, um caminho que mostra a ligação com o valor mítico da cultura afro-brasileira - mestiça, animista, fetichista – e nos coloca diante de nossa questão identitária ainda não resolvida. E não poderia estar. Ainda hoje vivemos em um Brasil colonialista.

Porém, quando falamos do Construtivismo, uma vanguarda ampla, com viés-político estético, Valentim parece estar mais próximo. Se aproxima bem de Malevitch que mostra uma arte geométrica como peça da vida, parte de uma construção, sem a submeter à imitação da natureza. Também se aproxima de Tatlin porque produz uma arte que serve à comunidade. Contudo, o distanciamento se dá quando Valentim traz a carga da herança africana, o passado, para sua obra. Tanto que em seu manifesto usa a expressão Construtivista Conteudista.

Portanto, as questões elencadas até aqui nos fazem analisar que a obra de Rubem Valentim se caracteriza por uma ruptura com a hegemonia visual da arte ocidental, cooptando a geometria como instrumento signográfico-verbal da cultura brasileira. Ao colocar em seu manifesto ser “construtivista conteudista” Valentim já se afasta do próprio construtivismo, que no Brasil ganha um programa crítico através de Mário Pedrosa. No entanto, percebeu-se que um estudo mais aprofundado de Torres-Garcia e seu Construtivismo Universal poderia corresponder, grosso modo, ao “construtivismo conteudista” de Valentim.

E aqui cabe a questão do nosso problema que motivou esta pesquisa: a obra de Rubem Valentim se encaixa em alguma categoria já existente na arte ocidental? Não pode ser colocado nos vanguardismos europeus, nem mesmo dentro de uma baianidade inventada. Rubem Valentim fundamenta uma outra fase do modernismo

na arte brasileira com base na cultura ancestral. À procura de um processo artístico genuíno, leva Valentim a chamar para si o dever de colocar em xeque a memória inventada desde a descoberta do Brasil. Valentim sempre teve a consciência que os valores brasileiros estavam na cultura que se encontrava em Salvador. E foi nessa cultura que ele reinventou a arte brasileira e trouxe para a questão o poder da mão preta no fazer artístico que viu na própria Bahia. Quem há de negar que a arte brasileira é também afro-brasileira?

Deste modo, a ideia do pensamento decolonial pode ser empregada na leitura realizada no conjunto da obra de Valentim. O artista baiano rivaliza e abre caminho para analisarmos a arte moderna no Brasil, podendo existir, talvez, desdobramentos que indiquem fases temporais mais explícitas como o pré-modernismo da arte brasileira.

Neste sentido, podemos pensar que a arte moderna no Brasil ganha uma fase em solo baiano. E coube a Valentim elaborar uma arte de cunho nacional a partir da herança afro-ameríndia-nordestina. Ao retornamos ao pensamento da filosofia da ancestralidade, compreendemos que o candomblé é mais que uma religião. É um pensamento que estrutura uma sociedade. A sobrevivência da memória do africano como também do indígena está ligada a uma negociação astral. Consideramos que estes povos originários tinham em sua essência um saber capaz de estruturar toda uma cadeia social. O que se preservou reverbera nas imagens de Valentim, Wifredo Lam, Rufino Tamayo e tantos outros.

No entanto, se de um lado temos uma reflexão profunda da América Latina, do Brasil por parte dos artistas, de outro não conseguimos perceber esse comprometimento por parte das curadorias que, hoje, confunde-se com a própria crítica. O discurso é posto como se fosse uma crítica. Mas qual seria o papel da crítica para avaliar esse discurso curatorial?

O discurso curatorial não se encerra em si, como sabemos. E por vezes, a obra de Rubem Valentim vem sendo negociada entre jargões sem o devido estudo arqueológico como Walter Benjamin nos alerta (Didi-Huberman, 2015). São exposições contemporâneas que ainda colocam Valentim como concretista, Valentim como abstrato, sem encarar o mais importante: a base da cultura brasileira na obra do artista. Não cabe falar somente do candomblé, mas como falar de um Rubem Valentim que resgata bases culturais invisibilizadas, como os riscos de milagres ou *ex-votos*, para iniciar seu programa estético.

Portanto, faltou também à maioria dos historiadores da arte brasileira considerar Rubem Valentim um caso à parte dentro do panorama artístico. Se a arte europeia ocidental consegue compreender Marc Chagall e Auguste Herbin como inclassificáveis em seus “ismos”, por que isso não poderia ter ocorrido com Rubem Valentim?

REFERÊNCIAS

- A BOCA do mundo – Exu no candomblé. Direção: Eliane Coster e Beth Formaggini. Produção Oka Comunicação. Entrevista: Mãe Beata de Iemanjá (Beatriz Costa). [Local]: Rio de Janeiro. Ano: 2011. Vídeo (25'45"). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tcO7fN_19kY. Acesso em 21 out. 2022.
- ACHA, Renato. Armadilhas Indígenas em mostra no Museu de Arte de Brasília. Brasília, 2023, não paginado. **Site Acha**. Disponível em <https://www.achabrasilia.com/armadilhas-indigenas-mab/>. Acesso 20 mar 2024.
- AMARAL, A. Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? Onde está o centro? In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005)**. Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARAGÃO, G. M. Utopias e Distopias é a nova exposição do MAM-Bahia. Salvador, Site do **Museu de Arte Moderna da Bahia**, 2022. Disponível em <http://www.mam.ba.gov.br/2022/09/utopias-distopias-novaexposicao-mam-bahia/>. Acesso em 20 set. 2022.
- ARAÚJO, Emanuel. Formas brancas do altar de Oxalá. **Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia**, São Paulo: Banco Safra, 2008. Disponível em <https://online.flippingbook.com/view/394273/196-197/> Acesso em 30 jun. 2022.
- ARGAN, Giulio C. Piet Mondrian Composição em vermelho, amarelo e azul. In: _____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 409-414.
- ARGAN, Giulio C. Pablo Picasso Natureza-morta espanhola George Braque natureza-morta com o às de paus. In: _____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 426-430.
- ARGAN, Giulio C. (1966) Sem título, Roma. In: FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (Org.). **Rubem Valentim: artista da luz**. Imprensa Oficial, São Paulo, 2001. p. 37
- ASSUMPÇÃO, Itamar; RUIZ, Alice. Vou tirar você do dicionário. CIPRO NETO, Pasquale; INFANTE, Ulisses (org.). In: **Gramática da Língua Portuguesa**. São Paulo, Scipione, 2008. p. 295
- AYALA, Walmir. Rubem Valentim: Um Mestre do Contrutivismo Brasileiro. FONTELES, Bené; BARJA, Wagner. In: **Rubem Valentim: O artista da Luz**. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001. p. 44-45
- BARAVALLE, M. Sammy Baloji. LIMA, D.; KILOMBA, G.; MENEZES, H.; BORJA-VILLEL, M.(org.). (In) **35ª Bienal de São Paulo - Coreografias do impossível**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, p. 260-261.
- BARTHOLOMEU, Cezar. Dossiê Warburg. **Revista Artes & Ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50819>. Acesso em 22 jun. 2023.

BENTO, Antonio. Rubem Valentim em Londres. Coluna Artes. **Diário Carioca**, Edição 11061, 10/04/1964, p.07

BENTO, Antonio. Características e significação da arte de Rubem Valentim. FONTELES, Bené. In: **Rubem Valentim: Sagrada Geometria**. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 2022, p. 215-216.

BEVILACQUA, J. R.S. **Aginaldo Manoel dos Santos ou la subversion de la modernité consentie. Brésils** [Online], 19 | 2021, postagem dia 31 maio 2021. Disponível em <http://journals.openedition.org/bresils/9234>. Acesso em 30 jul. 2023.

BONFIM, L. A. **Ex-votos na “Missão de Pesquisas Folclóricas” (1938)**. São Paulo, Site Expressões Votivas na América, 2011. Disponível em: <https://exvotosargentina.wordpress.com/2011/05/08/os-ex-votos-na-missao-de-pesquisas-folcloricas-1938/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

BORJA-VILLEL, Manuel. Seis momentos para um tempo outro. LIMA, D.; KILOMBA, G.; MENEZES, H.; BORJA-VILLEL, M.(org.). (In) **35ª Bienal de São Paulo - Coreografias do impossível**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, p. 20-21

CALDERÓN, Valentin. **Biografia de um monumento: O Antigo Convento de Santa Teresa da Bahia**. Estudos Baianos, Universidade Federal da Bahia, nº 3. Salvador, Editora Beneditinas 1970. (p.10-51)

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1978.

CASPARY, Gabriela. Galeria Oxumaré, um espaço moderno. In: **Seminário Modernismos na Bahia. Mesa 6 – O sistema das artes e a modernidade baiana**. Escola de Belas Artes, UFBA, 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dFGBpKo6AC0&t=614s>. Acesso em 02 out. 2022.

CATÁLOGO CCBB MARC CHAGALL. Marc Chagall Linha do Tempo. **Catálogo CCBB Marc Chagall**, Rio de Janeiro, 2022/2023. Disponível em https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2023/02/Catg-Chagall_03_05-.pdf. Acesso em 12 dez. 2023.

CAZALI, Rossina. Guadalupe Maravilla. LIMA, D.; KILOMBA, G.; MENEZES, H.; BORJA-VILLEL, M.(org.). (In) **35ª Bienal de São Paulo - Coreografias do impossível**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, p. 146-147.

CERAVOLO, S.M. O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo. [S. I.]**, v. 19, n. 1, p. 189-246, 2011. DOI: 10.1590/S0101-47142011000100007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5547>. Acesso 12 ago. 2023.

CHERG, W. Y.; SOUZA, M. C. **I Ching- O Tratado das Mutações**, Rio de Janeiro, Maud Editora, 2015, p. 22-23

CHIMIT, Iordan. Rubem Valentim. FONTELES, Bené. (In) **Rubem Valentim: Sagrada Geometria**, Rio de Janeiro, Pinakothek, 2022, p. 226-227.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Com Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. Encruzilhadas – afro-brasilidade, história da arte mundialização. In: BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). **Conexões: Ensaios de história da arte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 47-55.

CORTÉS, José M. G. **Políticas do Espaço - Arquitetura, Gênero e Controle Social**. São Paulo, Senac, 2008.

CRAVO Júnior, Mário. **O desafio da escultura: a arte moderna da Bahia**. Salvador, Sociedade Auguste Rodin, 2001.

DELFINO, Jair; CUNHA Jr, Henrique; SILVA, Sâmia P. S.; MEDEIROS, Jarles Lopes. **Ifá um sistema binário de divinação**. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2015. Disponível em https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/44272/1/2015_eve_jdelfino.pdf. Acesso em 13 fev. 2024.

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2003.

D'OSOGIYAN, Fernando. **O que é o Ifá?** Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <https://ocandoble.com/2011/12/24/o-que-e-ifa/>. Acesso em 26 fev. 2024.

ECO, Umberto. Estética Indiana e Estética Ocidental. In: **A definição da Arte**. Rio de Janeiro, Editora Elfos, 1995. p.63-77.

FAZZOLARI, Claudia. Riscadura Brasileira. In: **Ilê Funfun: uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim**. São Paulo/Brasília/Bahia, Almeida & Dale, 2022. p.33-116

FAZZOLARI, Claudia. **Rubem Valentim e a Riscadura Brasileira**. Dra. Neide Antonia Marcondes de Faria. 1995. Dissertação (Mestre em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 1995.

FERREIRA, Ayrson H.N. **Além dos Baiunos: tensões na arte baiana e poéticas visuais à margem**. Dr. Amálio Pinheiro. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, PUC, São Paulo, 2016. Disponível em <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19138/2/Ayrson%20Her%C3%A1clito%20Novato%20Ferreira.pdf>. Acesso em 10 abr. 2023.

FONTELES, Bené. **Rubem Valentim: Sagrada Geometria**. Rio de Janeiro, Pinakothek, 2022.

FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (Org.). **Rubem Valentim**: artista da luz. Imprensa Oficial, São Paulo, 2001.

_____; (1961) FERREIRA, G. *Rubem Valentim*: Exposição Museu de Arte Moderna de São Paulo. FONTELES, B.; BARJA, W. (In) **Rubem Valentim**: artista da luz. Imprensa Oficial, São Paulo, 2001, p. 35.

_____; (1977) MORAIS, Frederico. A construção branca: silêncio. (In) FONTELES, Bené; BARJA, Wagner. **Rubem Valentim** - Artista da luz, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2001. p.58.

_____;(1973) PONTUAL, Roberto. Rubem Valentim. (In) FONTELES, Bené; BARJA, Wagner. **Rubem Valentim** - Artista da luz, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2001. p.43. FONTELES, B. **Rubem Valentim**: Sagrada Geometria. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 2022.

_____; (1977) MORAIS, F. Rubem Valentim. FONTELES, B. (In) **Rubem Valentim**: Sagrada Geometria. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 2022, p. 219-222.

FUNDO RUBEM VALENTIM, Centro de Pesquisa e Documentação do **Museu de Arte de São Paulo**, São Paulo: Caixa 01: Notas biográficas; Caixa 02: anotações sobre materiais utilizados nas obras, catálogos, vendas de obras de arte, documento da CENPLA, documentos da Bienal de Nuremberg, etc.; Caixa 04: Documentos diversos datados entre as décadas 1970 e 1990; Caixa 08: anotações sobre obras, relação de críticos de arte; Caixa 09: Documentos relacionados ao Centro de Cultura Rubem Valentim; Caixa 14: Produção Intelectual e Docência; Caixa 11: Processo da UnB, Caixa 12: Espécie de arrolamento sobre as obras de arte e lista de compradores; Caixa 16: Correspondências de Lúcia Valentim; Caixa 22: exposição Mito e Magias, Porta do Sol Galeria; Caixa 28: Prêmio Joffre Amado, diploma de Rubem Valentim recebido pela pintura no V Salão de Belas Artes da Bahia, 1955; medalha de ouro no XI Salão de Artes de São Paulo, 1962; Caixa 59: Diários, vida pessoal, e documentos; Cadernos de esboços e desenhos; Pasta 13: correspondência de Caio Alonso Mourão para Rubem Valentim; Pasta 14: correspondência de Rubem Valentim para Fernando Coni e outros; Pasta 25: correspondência de Frederico Moraes a Rubem Valentim.

GANTOIS. [Histórico da Fundação...].**Gantois**, Salvador, não datado.Disponível em <http://terreirodogantois.com.br/index.php/o-terreiro/> . Acesso 21 nov. 2023

GOLDING, J. Cubismo. In: STANGOS, N. (Org.). **Os conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1988.

GOMBRICH, Ernest H. Tradição e Inovação I: Final do século XV na Itália. In: **A história da Arte**, Rio de Janeiro, LTC, 2012. p. 247-268

_____. Poder e Glória I: Itália Final do século XVII e século XVIII. In: **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012. p. 435-446.

GONÇALVES, Rosa Gabriella. Abstração e Empatia: Schopenhauer e a fundamentação da arte abstrata. **Voluntas – Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria, v.12, e23, Ed. Especial: Schopenhauer e o pensamento universal,

2021. Disponível em

<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/67561/51718#:~:text=A%20abstra%C3%A7%C3%A3o%20tem%20a%20ver,em%20rela%C3%A7%C3%A3o%20ao%20mundo%20exterior>. Acesso em 29 dez 2022.

GONZÁLEZ, Julián. **Rubem Valentim and Ibrahim El-Salahi: Strategies of Hybridization and Abstraction in the Global South**, New York, MoMA, 2019. Disponível em <https://post.moma.org/rubem-valentim-and-ibrahim-el-salahi-strategies-of-hybridization-and-abstraction-in-the-global-south/>. Acesso em 01 nov 2023.

GULLAR, Ferreira. Notas. Coluna Artes Visuais. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, Edição 10689, 1º Caderno, 1958. p. 12.

GROBA, Tiago S. **“Um lugar ao sol” Caderno da Bahia e a virada modernista baiana (1948-1951)**. Dra. Lina Aras Brandão. 2012. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2012. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/11618/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20para%20colegiado%21.pdf>. Acesso em 12 mar. 2023.

HANANIA, A.R. **Al-Khat - Arte Árabe-Islâmica**. Disponível em <http://www.hotopos.com/mirand15/aida.htm>. Acesso em 21 out. 2023.

HERKENHOFF, P. **A pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-pintor de casa de Mãe Senhora**. São Paulo, 2018. Disponível em <https://www.institutorubemvalentim.org.br/rubem-valentim>. Acesso em 12 set. 2022.

HERKOVITS, M. **Pesquisas Etnológicas na Bahia**. Salvador, Museu de Arte da Bahia, 2008.

Jornal A Tarde. Sobre problemas da arte e da crítica. **Jornal A Tarde**, Salvador, Edição 735, Seção Caderno de Cultura, 1951. p.13

LAGNADO, L. O retorno e a confirmação de Rubem Valentim. In: **Rubem Valentim**. São Paulo: Almeida & Dale, 2019. p. 20-31.

LAPIN, A. Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim Rio, Roma and Dakar, 1957-1966. In: ALVAREZ, M.V.; FRANCO, A.M. **New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America**. Nova York, 2018. p. 84-104.

LEAL, J. Bastide e o sincretismo: formação e desenvolvimentos de um conceito. **Revista Religião e Sociedade**. Artigo Fluxo Contínuo, 43(2), jun-set. 2023. Disponível em <https://doi.org/10.1590/0100-85872023v43n2cap01>. Acesso em 20 out. 2023.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Editora Bertrand Brasil, 2005.

LONGINI, Ana. Elda Cerrato. LIMA, D.; KILOMBA, G.; MENEZES, H.; BORJA-VILLEL, M.(org.). (In) **35ª Bienal de São Paulo - Coreografias do impossível**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, p. 120-121.

LUCAS, Maria Helena L. **Rubem Valentim y el sentido de brasileño en su obra**. Orientador: Dr. Jorge Alberto Manrique. 2001. Tese (Doutorado em História da Arte). Facultad de Filosofía Y Letras, División de Estudios de Posgrado, Posgrado em Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México D.F, 2001.

LUCENA, Lucas. **O que é Umbanda?** Ponta Grosso, não datado, não paginado. Disponível em <https://www.caboclosdalei.com/a-umbanda>. Acesso em 21 mar 2024.
MACEDO, N.D.G. **Carybé e a legitimação de um discurso da baianidade na integração das artes em Salvador**. Dr. Eugênio Ávila Lins. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) , Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UFBA, Salvador, 2015. Disponível em https://ppgau.ufba.br/sites/ppgau.ufba.br/files/tese_neilamaciel.pdf . Acesso em jan. 2024.

MARC CHAGALL. Marc Chagall and the paintings. **Marc Chagal site**. Disponível em <https://www.marcchagall.net/>. Acesso em 12 dez. 2023.

MELO, Vaneza. **(In)Fluxo: corpo não linear, corpo conexo**. Salvador, E-book, 2021. Disponível em <https://www.kobo.com/br/pt/ebook/in-fluxo-corpo-nao-linear-corpo-conexo>. Acesso em 01 jan. 2024.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. *Nem concreto, nem abstrato*. Salvador, Jornal **A Tarde**, Caderno de Cultura, 2005, p. 5-8.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. A primeira geração abstrata baiana. **Dicionário Manoel Querino**. Salvador, 2014. Disponível em <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=abstracao-na-bahia-parte-1&letra=&key=Movimento%20Renova%C3%A7%C3%A3o&onde=tudo>. Acesso em 12 out. 2022.

MIDDLEJ, Dilson. Apropriação de imagens nas Artes Visuais. In: **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2018, São Paulo. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.14-27.

MORAIS, Frederico. Concretismo / Neoconcretismo : quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu? **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**, São Paulo, FUNARTE, 1977. p.292-299.

MOTTER, Talitha B. O realismo socialista no Clube de Gravura de porto Alegre: Intersecções e Disjunções. **X EHA – Encontro de História da Arte**. Unicamp, Campinas, 2014. p 476-484. Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2014/Talitha%20Bueno%20Motter.pdf>. Acesso em 12 dez. 2023.

MUNANGA, Kabengele. (2019). Arte afro-brasileira: o que é afinal? **Paralaxe**, 6 (1), 5-23. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601>. Acesso em 22 set. 2022.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética na arte negro-africana tradicional. **Museu de Arte Contemporânea**, São Paulo, 2006. Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp>. Acesso em 22 set. 2022.

NUNES, E. S. **Contribuição para História do Candomblé Congo-Angola na Bahia: O terreiro de Bernardino do Bate Folha (1916-1946)**. Orientador: Milton Araújo Moura. 2017. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26673>. Acesso em: 12 jan. 2024.

ÖHLSCHÄGER, Claudia. Introducción. WÖRRINGER, W. In: **Abstracción y natureleza: Una contribución a la psicología del estilo**. México, Carretera Picacho-Ajusco, 2015. p.11-38

OLIVEIRA, Eduardo D. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Orientador: Henrique Antunes Cunha Jr. 2005. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, UFC. Fortaleza, 2005. Disponível em https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36895/1/2005_tese_edoliveira.pdf. Acesso em 09 nov. 2022.

OLIVEIRA, J. C. A. de. Ex-votos: comunicação, documentos e memória social. **Ecus Cadernos de Pesquisa**, [S. l.], n. 3, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ecus/article/view/33526>. Acesso em: 09 nov. 2023.

OLIVEIRA, Larissa S. **A Perspectiva Museológica e Pedagógica de José Valladares no Museu do Estado da Bahia (1939-1959)**. Orientadora: Sidélia S. Teixeira. 2021. Dissertação (Mestre em Museologia). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, 2021. Disponível em <https://repositoriohml.ufba.br/handle/ri/33963>. Acesso em 09 jul. 2023.

ONABANJO, Oluremi. Santu Mokofeng. LIMA, D.; KILOMBA, G.; MENEZES, H.; BORJA-VILLEL, M.(org.). (In) **35ª Bienal de São Paulo - Coreografias do impossível**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, p. 262-263.

PALLAMIN, Vera. Territorialidade e Lugar. **Arte urbana**, São Paulo: Região central (1945-1998). São Paulo: Editora Anablume, 2000. Disponível em http://www.fau.usp.br/fau/ensino/docentes/deptecnologia/v_pallamin/arte_urbana_livro.pdf Acesso em 01 set. 2023.

PEDROSA, A.; OLIVA, F. **Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas**, São Paulo, Martins Fontes, 2018.

PEIXOTO, Renan F. Hesíodo e o alfabeto grego no processo de politização da palavra na formação da polis. **Revista Historia.com** (UFRB), Cachoeira, ANO I, n.1, p. 1-12, 2013. <https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/historiacom/article/view/16>. Acesso em 29 fev. 2024

PEREIRA, Claudio L. **O mundo do Assobá gravador**: Hélio de Oliveira. Salvador, Catálogo Mafró, não datado.

PEREIRA, Wani F. Ex-votos, devoção e estética afrodescendente. In: LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 2005. p. 249-254.

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**: Anexo pequeno vocabulário da língua yorubá. São Pulo, Editora Eco, não datado. Disponível em <https://ticunbrasil.com/wp-content/uploads/2015/09/dicionacc81rio-da-umbanda-altair-pinto.pdf>. Acesso em 20 mar. 2024.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Rio de Janeiro, Estudos Históricos, v. 5, n. 10, 1992. p.200-212.

PONTUAL, Roberto. Rubem Valentim. In: FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (Org.). **Rubem Valentim**: artista da luz. Imprensa Oficial, São Paulo, 2001. p.43.

PORTO-ALEGRE, Sylvia. Reflexões sobre uma iconografia etnográfica. FELDMAN-BRANCO, Bela; LEITE, Miram L. M. In: **Desafios da Imagem, fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais**, Campinas, Editora Papyrus, 2001. p. 75-113.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. **Xangô, Rei de Oió**, São Paulo, 2010, Disponível em https://www.espiritualidades.com.br/Artigos/P_autores/PRANDI_Reginaldo_tit_Xang_o_Rei_de_Oioxango.htm. Acesso em 25 mar. 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad y modernidad-racionalidad. In: PALERMO, Zulma; QUINTERO, Pablo. **Anibal Quijano**: Textos de Fundación. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2014. p.62-63.

RAIMONDI, Cristiano; RANGEL, Daniel. The brazilian trace of Rubem Valentim. **The Brazilian trace**: a riscadura brasileira. Roma, Almeida & Dale, 2022. p. 5-13.

RANGEL, Daniel. Ilê FunFun: Uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim. In: **Ilê Funfun**: uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim. São Paulo/Brasília/Bahia: Almeida & Dale, 2022. p.10-21.

REIS, Paulo. Como escrever o futuro: Roberto Pontual e a arte contemporânea no Brasil. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 20, n. 36, p. 342–355, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/47979>. Acesso em 13 out. 2023.

REVISTA MUSEU. Encruzilhada é a nova exposição do MAM-Bahia que abre 18 de abril. **Revista Museu**. Rio de Janeiro, Clube de Ideias, 2022. Disponível em <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/13958-11-04-2022-encruzilhada-e-a-nova-exposicao-do-mam-bahia-que-abre-18-de-abril.html>. Acesso em 20 maio 2023.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo, Instituto Lina e Pietro M. Bardi, 1995.

RIBEIRO, Pola. O Templo de Oxalá no MAM Bahia. In: **Ilê Funfun: uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim**. São Paulo/Brasília/Bahia: Almeida & Dale, 2022. p.23-27.

ROSA, Nei Vargas da. Apresentação. In: **Sistema das artes visuais no Brasil**. Uberlândia, 2017. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40390/21145>. Acesso 09 dez. 2022.

SALLES, Cecília. **Rede de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília. **A Crítica Genética: Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre o Processo de Criação Artística**. São Paulo, EDUC, 2008.

SANTOS, Gilfrancisco. Vasconcelos Maia e o Movimento Caderno da Bahia. **Blog Sergipe Educação e Cultura**, 2012. Disponível em <https://sergipeeducacaoecultura.blogspot.com/2012/03/vasconcelos-maia-e-o-movimento-caderno.html>. Acesso em 20 jun. 2023.

SANTOS, Deoscóredes M. dos; SANTOS, Juana Elbein dos. **Arte Sacra Negra**. Salvador, Catálogo Secretaria de Indústria e Comércio, não datado, não paginado.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nágô e a morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Egun na Bahia**. Petrópolis, Editora Vozes, 1986. 264 p.

SANTOS, Jancileide S. de. Formação de Coleções de Arte Popular no Brasil. In: **Colecionismo de arte: um estudo de legitimidade artística e a apropriação estética de arte popular**. Curitiba, Appris Editora, p.77-140.

SANTORO, F. *A arte no Pensamento de Aristóteles*. PESSOA, F. (Org.). (In) **Arte no Pensamento**, 1 ed., Vitória, Museu do Vale do Rio Doce, 2006, p. 72-88.

SEGATO, Rita Laura. La perspectiva de la colonialidad del poder. In: PALERMO, Zulma; QUINTERO, Pablo. **Anibal Quijano: Textos de Fundación**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014. p.16-18.

SERPA, Angelo. Espaço Público e Acessibilidade: Notas para uma abordagem geográfica. **GEOUSP**, Espaço e Tempo, São Paulo, 2004. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/123865>. Acesso em 21 jun 2024.

SERRA, O. **Ilê Axé Nassô Oká**: Terreiro Casa Branca do Engenho Velho. Laudo Antropológico de Autoria de Ordep José Trindade Serra da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Site Ordep Serra, Salvador, 2008. Disponível em: <https://ordep Serra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-casa-branca.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SILVA, Maria A. V. da. Xirê - a festa do candomblé e a formação dos "entrelugares". **Revista Habitus** - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, Brasil, v. 8, n. 1, p. 99–117, 2012. DOI: 10.18224/hab.v8.1.2010.99-117. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2172>. Acesso em: 14 nov. 2023

SOBRAL, João A. M. Os grandes escultores pernambucanos. **Diário de Pernambuco Online**. Recife, 2021. Disponível em <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/opiniao/2021/10/os-grandes-escultores-pernambucanos-3.html>. Acesso em 27 dez 2023.

SOUSA, Lila. O Museu de Arte Moderna da Bahia reflete sobre as “Utopias e Distopias” – MAM lançou mão do acervo e obras emprestadas. Salvador, **Jornal A Tarde**, 2022. Disponível em <https://atarde.com.br/caderno-2/museu-de-arte-moderna-da-bahia-reflete-sobre-as-utopias-e-distopias-1205969>. Acesso em 20 out. 2022.

SOUZA, Camila D. A Arte Geométrica grega: considerações sobre a análise dos motivos figurados do repertório iconográfico geométrico argivo (c. 900 a 700 a.C.). **Revista Calíope** - Presença Clássica (UFRJ). Rio de Janeiro, n.29, p. 61-95, 2015.1. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Camila-Souza-18/publication/330078726_A_Arte_Geometrica_grega_consideracoes_sobre_a_analise_dos_motivos_figurados_do_repertorio_iconografico_geometrico_argivo_c_900_a_700_aC/links/6596ed7b6f6e450f19cac884/A-Arte-Geometrica-grega-consideracoes-sobre-a-analise-dos-motivos-figurados-do-repertorio-iconografico-geometrico-argivo-c-900-a-700-aC.pdf. Acesso em 29 fev. 2024.

SPANUDIS, Theon. Sem Título [1969]. FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (org.). In: Rubem Valentim: O artista da Luz. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001. p. 40

SPANUDIS, Theon. Sem título. [1977]. FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (org.). In: Rubem Valentim: O artista da Luz. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001. p. 56

TARSO, Saulo di. Ao amigo desconhecido e o êxodo dentro do quadrilátero. In: **Marc Chagall, sonho do amor**. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, 2022/2023. P.249--263.

THOMPSON, Robert F. **Flash of The Spirit**: African and Afro-American Art and Philosophy. New York, Vintage Books Edition, 1984.

TORRE, William C. C. Entrevista Rubem Valentim. Caixa 01, notas biográficas, 1990. Centro de Pesquisa e Documentação do **Museu de Arte de São Paulo**, Fundo Rubem Valentim.

TORRES, Rodrigo. Dicionário de Cinema: plongée e contraplongée. **Site Medium**, 2020. Disponível em <https://rodrigotorresouza.medium.com/cinema-dicion%C3%A1rio-de-cinema-plong%C3%A9e-e-contraplong%C3%A9e-525a5dba3e2e>. Acesso em 30 nov. 2023.

ÚCAR, Lola Duran. Pintura Poética. In: **Marc Chagall, sonho do amor**. Belo Horizonte, São Paulo, 2022/2023. P.15-28.

VALENTIM, R. **Diários**. Salvador, Fundo Rubem Valentim Centro de Pesquisa do MASP, 1951-1954.

VALENTIM, R. **Cartas**. Salvador, Fundo Rubem Valentim Centro de Pesquisa do MASP, 1957.

VALENTIM, R. **Coluna Estantes e Galerias**, Jornal Diário da Bahia, Salvador, 1956-1957.

VALENTIM, Rubem. Depoimentos [1976]. FONTELES, Bené; BARJA, Wagner. In: **Rubem Valentim: o artista da luz**, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001

VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. FONTELES, Bené. In: **Rubem Valentim: Sagrada Geometria**. Rio de Janeiro, Pinakothek, 2022. p. 78-83

VALLADARES, Clarival do Prado. (1968) O negro brasileiro nas artes plásticas In: PEDROSA, Adriano et al (Org.). **Histórias Afro-Atlânticas**. São Paulo, MASP e Instituto Tomie Ohtake, 2018. p.18-28.

VALLADARES, Clarival P. (1969) **Arte brasilño erudito y arte brasilño popular**, 1969. Disponível em Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso 24 fev. 2024

VALLADARES, Clarival P. (1963) Agnaldo Manoel dos Santos: a origem e a revelação de um escultor primitivo. Revista **Afo-Ásia**, Salvador, CEAO, Série de Estudos nº02, 1983, p. 48-50

VALLADARES, Clarival P. (1975) *Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na arte semiótica brasileira*. FONTELES, B. (In) **Rubem Valentim: Sagrada Geometria**. Rio de Janeiro, Pinakothek, 20220. p. 212-214

VALLADARES, José do Prado. **A Terceira Bienal de São Paulo: três artigos de um cronista da província**, Salvador, S.A. Artes Gráficas, 1955.

VALLADARES, J. **A terceira Bienal de São Paulo: Três artigos de um cronista da província**. Bahia, [s.n.], 1955. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>. Acesso 25 fev. 2024

VASSÃO, Maria Olimpia. **Entrevista sobre o Marco Sincrético com Rubem Valentim**, São Paulo, 1979. Disponível em <https://www.mixcloud.com/ccspsp/tatuno-ar-rubens-valentim/>. Acesso em 22 set. 2022.

WANNER, M.C.A. **Paisagens Sígnicas** - Uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador, EDUFBA, 2010.

WOORTMANN, Klaas. Cosmologia e geomancia: um estudo da cultura Yorùbá-Nágô. **Anuário Antropológico**, ISSN 2357-738X, ISSN-e 0102-4302, Vol. 2, Nº. 1, 1978, páginas 11-84. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7352114>. Acesso em 29 mar. 2024.

APÊNDICE 01
ENTREVISTA CLAUDIA FAZZOLARI
DATA 17/10/2023

Em outubro de 2023, a doutora em artes visuais Claudia Fazzolari concedeu uma entrevista, via e-mail, para a pesquisa. Claudia Fazzolari foi a primeira pesquisadora a realizar uma dissertação sobre o artista Rubem Valentim na década de 1990. A entrevista teve o intuito de agregar mais um valor teórico e mostrar o artista através de uma pesquisadora que o conheceu.

1. O que te motivou a pesquisar Rubem Valentim? Você conviveu com ele? Conte um pouco esta história.

O primeiro contato com Valentim aconteceu em 1988, por mediação de Yolanda Lhullier dos Santos, docente da ECA/USP, sua amiga e vizinha em São Paulo. Éramos uma turma de alunos de Artes Plásticas do IA UNESP São Paulo e, Yolanda ministrava como convidada a disciplina Arte Brasileira na Graduação. Por vínculo pessoal com RV fomos convidados a visitar o atelier do artista, na rua Pamplona, Jardim Paulista. Ele nos recebeu com entusiasmo, apresentou sua recente produção e comentou sua trajetória em Brasília. Assim, Yolanda me incentivou a manter contato com o artista e preparar um projeto para o mestrado. Fiz a seleção para o mestrado na UNESP IA com projeto sobre a trajetória da criação de RV e fui aprovada para dar início aos trabalhos. Minha principal motivação estava relacionada ao compromisso dele com sua obra, sua dedicação, seus esforços e também sua compreensão do tímido reconhecimento de sua criação no país.

Rubem Valentim era um homem de convicções, de forte temperamento, de opinião e de muitas amarguras e ressentimentos. A convivência não era muito simples, muito amigável, era profissional; ele era incisivo e ditava como que deveria ser a formação de uma pesquisadora que quisesse abordar sua obra: conhecer a obra de Pierre Verger (Orixás especialmente); mencionava Nina Rodrigues; citava Roger Bastide; indicava as fontes que deveria consultar em Salvador: Wilson Rocha; Lygia Sampaio e Sante Scaldaferrri. Como jovem pesquisadora, fiz o roteiro completo indicado por Valentim: leituras de textos, entrevistas com artistas e visitas técnicas.

2. Sobre as obras que você pesquisou, quais você julga ter maior valor social e valor econômico? Por quê?

De fato, meu trabalho de pesquisa percorreu toda a trajetória da criação de Valentim. Partindo das obras da década de 50, percorrendo anos 60, 70, 80 e convivendo de perto com as obras do início de 90. A minha geração dedicava seus esforços para trabalhos monográficos, que deixassem contribuição à novas pesquisas.

O valor simbólico da criação de RV está assentado em toda sua produção. Como sabemos, o trabalho dele cumpriu sua função social, entrou nas coleções públicas, nos projetos de arte em espaços arquitetônicos (Brasília, São Paulo), nas esferas dos debates sobre a força da arte afro-brasileira. Sem dúvida, ele não chegou a ver essa reverberação, novas gerações estudando seus trabalhos e

teria sido para Valentim um reconhecimento muito importante em vida, ainda em atividade, em plena força de sua criação.

O valor econômico que conhecemos hoje em suas obras - muito diferente daquele das décadas de 60, 70, 80 e início dos anos 90 - é fortemente impactado pela entrada de seus trabalhos em coleções internacionais e circulação em distintos países. O sistema de arte nas duas últimas décadas debruçou-se sobre segmentos que eram ainda pouco observados pelo colecionismo estrangeiro (latino-americanos; afrodescendentes), encontrando um campo amplo para consolidar novas estratégias de precificação e circulação de exposições.

3. Você poderia definir o perfil de Rubem Valentim? (caso não tenha convivido, cite os autores que na época puderam mostrar esse perfil)

Rubem Valentim era um sujeito inteligente, dinâmico, de pensamento ágil e muito combativo. Como perfil demonstrava a convicção de um artista que conhecia a relevância de seu projeto criativo. Falava muito de suas viagens ao exterior, em especial ao período de Roma e as experiências na África.

Pude conviver com ele e com sua companheira, Lúcia Alencastro Valentim. Foram visitas ao atelier em São Paulo para entrevistas e conversas livres. RV fez importante recomendação sobre fontes. RV sempre manteve a consciência de sua negritude, de sua ancestralidade, de sua origem social e de seus sincretismos.

4. Qual a diferença entre sua dissertação e o catálogo da exposição comemorativa de 100 anos de nascimento de Rubem Valentim, Ilê Funfun?

A diferença entre a dissertação e o catálogo está concentrada na parte monográfica da pesquisa realizada entre 1989 e 1994; o catálogo contempla quase a totalidade da parte monográfica, trajetória de obra e vida do artista e a dissertação traz as leituras formais de obras do artista realizadas nas décadas de 50, 60, 70, 80 e início dos anos 90.

APÊNDICE 02
ENTREVISTA BENÉ FONTELES
DATA 26/12/2023

Em dezembro de 2023, o artista visual, curador, e escritor Bené Fonteles concedeu uma entrevista sobre alguns detalhes sobre a trajetória e as obras de Rubem Valentim. Por vezes, Benê Fonteles cita o livro “Rubem Valentim: Sagrada Geometria”, lançado em 2022, durante o ano que se celebrou o nascimento do artista baiano. Em outros momentos, cita o livro-catálogo “Rubem Valentim: O artista da Luz” juntamente com Wagner Barja para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2001. Os assuntos aqui pontuados refletem a visão de quem conviveu por quase duas décadas com Rubem Valentim. Entre os assuntos levantados estão a relação exata de Rubem Valentim com o candomblé; as principais obras do fim da década de 1950 que se tornam um guia para outras produções; os desdobramentos do período de Roma; a montagem completa da instalação Templo de Oxalá em 1977; as curadorias mais recentes e a vida com Lúcia Alencastro Valentim.

1. Com relação aos signos que Rubem Valentim criou, que é uma referência do Candomblé, como o Rubem conseguiu elaborar o dicionário kitônico a partir do Candomblé? Ele não era um ogã, um obá, um sacerdote, mas um frequentador de terreiros de Candomblé.

Bené Fonteles: A mesma coisa eu. Eu sou do candomblé e não sou. Nossa história não é religiosa, nossa história é espiritual com o candomblé. Agora, ele tinha isso muito mais atávico. Se a mãe dele levava ele para a Feira de Água de Meninos, onde também tinha essas ferramentas de orixás para serem vendidas para os terreiros de candomblé, para as obrigações, os despachos, etc e tal. O pai dele o levava para o Terreiro de Mãe Senhora, o Ylê Opô Afonjá. Então, ele participava dos ritos, entendeu? Eu acho que um dos mais importantes terreiros, com um trabalho incrível, até social, e tudo mais, espiritual. Ele se identificava muito, ele tinha uma ligação atávica com isso. Sem precisar estar fazendo obrigações porque ele não era, era como eu, ele não precisa fazer obrigações dentro do terreiro. A gente foi reconhecido dentro do terreiro como, no caso do orixá dele, e eu no caso do meu, mas foi dito logo, em 1975, quando eu conheci Mãe Menininha do Gantois, meu caso foi com ela, que eu não precisaria fazer obrigação nenhuma, nem cabeça que eu já tinha nascido com a cabeça feita, entendeu? Então, acontece que ele estava nessa mesma onda. De ter uma coisa visceral, porque ele trazia isso no sangue, na coisa dos orixás protegendo ele, né, e inspirando ele para fazer o trabalho que ele fez. Quando ele vai... E nunca deixa de ter essa coisa sagrada, espiritual, que começa a se configurar inclusive, porque a primeira influência dele é Cézanne, Braque, aquela coisa dos expressionistas que ele até cópia. Na exposição que fiz agora tinha um quadro bem Cézanne. Agora, só que já tem uma coisa construtiva. Bem impressionante, são três trabalhos que estavam praticamente destruídos e foram restaurados, pequenos, que são das primeiras coisas que ele faz na passagem dos anos 1940 para 1950. Porque aí tudo que nasce é daí. É porque ele tinha visto uma exposição que Marques Rebelo, escritor, que organizou em Salvador de reproduções de impressionistas e expressionistas. Estavam todos lá. Então, ele quando viu Cézanne, como todo grande artista, como os artistas mesmo do impressionismo, e depois Matisse e todo mundo, Picasso, vão dizer, Miró, que Cézanne é o pai de tudo. Pai de tudo da coisa construtiva, de tudo, das primeiras ideias do cubismo, né? Então, aquilo, aquela coisa construtiva, aquela coisa bem do Cézanne, aquilo vai tocar na cabeça, na mente do

nosso Valentim. Ali, quando ele vai fazer essas primeiras pinturas que têm essas coisas meio abstratas e tem aquela coisa do começo do cubismo, ele vai inserir um signo ou outro das ferramentas dos orixás. São chamadas também de ferramentas porque são como se fosse, ferro, etc. e tal, mas não é bem isso. Elas são objetos sagrados que ancora a energia do orixá. Na verdade, quando você passa por um lugar que tem obrigação para aquele orixá e a pessoa bota a ferramenta, você sabe para quem ele está colocando aquela oferenda. Você sabe quando está agradecendo, se ele está louvando, ou se ele está qualquer coisa, fazendo algum pedido. Então, a comida ao redor e no centro, praticamente, está a ferramenta. Porque ela está ancorando esta energia simbólica do orixá. Então, quando ele pega aquilo e coloca dentro da pintura dele, ele não está fazendo de forma diferente, entendeu? Ele está fazendo uma oferenda com a arte e quer aqueles signos que tocaram ele desde criança, entendeu? Deram fundamento a ele. As coisas precisam ter fundamento, ele sabia muito bem o que era essa palavra. A pintura dele tinha que ter um fundamento. Aí, uma ... espiritual e tal. E aí que está a questão de como isso vai se decodificar. Porque aí ele vai pegando esses símbolos e vai decodificando, tornando abstrato que são aquelas obras de 55, 56, 57, quase todas que ele está morando no Rio de Janeiro quando saiu de Salvador. Ela vai pegar como se poderia dizer neoconcreto. Volpi não queria saber disso, era independente disso. Porque ele tinha a linguagem dele. O Valentim tinha que trazer uma coisa construtiva dos brinquedos das crianças, do Recôncavo Baiano, que a mãe dele levava, comprava aqueles brinquedos de cerâmica, de madeira, com desenhos incríveis, ele pegou aquilo. Ele diz que tem uma influência também indígena que não é muito levado a sério, mas ele tem sim. Tem a cor, tem a forma que a coisa construtiva indígena. Ele tinha objetos indígenas em casa. [...] Ele também fez a tal ferramenta de Exu do Candomblé. Não só ela é de ferro, única que ele fez, como ele fez a pintura que protegia a casa dele, ele colocou num lugar especial até para ninguém muito ver, num quatinho junto da entrada, que era para proteger a casa. Um dos trabalhos mais bacanas dele é essa pintura com essa ferramenta de Exu que ele recriou. Bom, aí, eu quero te dizer que para completar meu pensamento, quando ele vai para Roma (ele passa quase mais de dois anos lá), ele vai pegar isso tudo e vai colocar numa dimensão totêmica. Numa dimensão de uma coisa geral, sacral, logicamente que parece sacrários, altares, etc. e tal. Aí, essa presença é muito forte. Quando ele leva esse conjunto para o Festival de Arte Negra de Dacar, o pessoal ficou muito encantado, grandes figuras que estavam lá perceberam esta ponte enorme tinha com as coisas das religiões africanas. Dali para voltar nas coisas dos signos, desse alfabeto kitônico começa a ser criado. Ele só vai ser firmado nos anos 1970, e estou falando dos anos 1960. Tem uma pintura que é um marco que ele faz em Roma, a última que ele faz lá, vai definir completamente, posso até dizer a página do livro, o que vai acontecer depois que isso aí vai virar objeto, vai virar relevo, as esculturas dele, né? Aí, essa coisa das ferramentas fica emblemática, fica num simbolismo, começa a ter síntese. Sai de uma coisa assim mais quase barroca da fase de Roma e das têmperas e passa a ser essencial. Com esse trabalho, aí ele vai entrar numa nova onda do trabalho dele e fica muito claro que essas coisas da ferramenta do candomblé são uma coisa importantíssima. Vou te dizer a página do livro.

2. Eu percebo que na fase de Roma, Valentim vai focar nos altares. É isso mesmo?

Bené Fonteles: É isso mesmo. A fase de Roma tem muito a ver com essa coisa totêmica desses altares, esses sacrários que ele também falava. Então, é na página

138, Composição Bahia 1. Tanto que ele dá o nome Composição Bahia 1. Ele quer deixar bem claro a história da influência dele e do que aprendeu lá. Aí se você pegar da página 95, mas já vem lá desde as páginas 90, 91, 92, 93, 95, você já vê a inserção das ferramentas, entendeu, nessas pinturas, que são dos anos 1950. São, vamos dizer assim, a base.

3. Tem duas, na verdade, que são muito importantes que ele dá como inacabadas, duas telas de 1956, 1957.

B.F.: Isso. As das páginas 92 e 93, elas são inacabadas. Elas são muito fortes a presença das ferramentas.

4. O desenvolvimento do conjunto da obra dele é a partir daí?

B.F.: Exatamente. Tem muito a ver com isso, mas tem ainda duas aqui, na página 118 e 119 que é justamente como se fosse essas telas acabadas. É de 1962. Parece um hiato que não tem nada a ver com que vem antes, é uma fase bem construtiva, né. Bem, dentro dessa coisa concreta que poderia ser inserido, ele retoma em 1962 e faz essas duas telas porque era, na verdade, a continuação dessas telas que você cita como um começo de uma onda. É verdade, você fez uma boa observação.

5. Que é o Templo de Oxalá...

É. Que é o Templo de Oxalá. Não está completa porque o painel está no Itamaraty. Porque é um painel de quase 14 metros com as 17 esculturas que estavam na Bienal.

6. Foi o próprio Rubem que desmembrou essa obra? Porque me parece que está obra foi um problema para a 14ª Bienal de São Paulo. Parece que não foi montada por completo para esta bienal de 1977. Foi isso?

Sim, foi completa sim. Eu conheci Valentim nessa sala porque eu estava participando também da bienal. Eu, Mario Cravo Neto, Smetak etc. e tal. Agora deixa eu te contar, este painel era fundo azul com os relevos brancos por cima. Aí, ele ganhou o prêmio do Itamaraty. Aí os prêmios do Itamaraty são instalados no Palácio do Itamaraty, entendeu? Aí, ele conseguiu, claro, ele tinha direito a isso, - o Itamaraty não estava nem um pouco interessado – e aí, o embaixador Vladimir Murtinho, muito amigo dele, grande figura aqui, que era do Palácio. Na verdade, foi ele que escolheu todas as obras do Palácio do Itamaraty, obras maravilhosas que estão lá. E ali, ele se responsabilizou pela instalação e aí Valentim decidiu pintar tudo de branco. Em 1992, eu montei uma exposição em cinco lugares em Brasília em homenagem aos 70 anos dele. Aí, eu levei as esculturas as 17 esculturas brancas e eu botei em frente do painel. Ela ficou completa como estava na bienal de 1977. Essa coisa de incompleta, como estavam dizendo aí, é um grande erro. Ela teve na Bienal de 1997 que eu fiz a curadoria da sala o painel foi, e as esculturas, a Bienal não teve dinheiro para levar para embalar do Museu de Arte Moderna da Bahia, porque já estava lá, já tinha aberto a sala e vim para a bienal. Foi uma tristeza. Era recompor de novo o de 1977. Mas dizer que em 1977 não estava completo, isso é terrível, uma falta de informação agora da Bienal. Dessa bienal de agora.

7. Eu estive na 35ª Bienal de São Paulo e vi a instalação Templo de Oxalá. Era simplesmente uma obra escultórica...

B.F.: E não do sagrado. Esse é o grande problema dos curadores que organizam a exposição do Rubem. O que que ele me pediu antes de morrer: como eu estava morando em São Paulo, eu ia muito lá no ateliê dele para levar inhame para ele comer porque ele estava com câncer, uma situação bem difícil. E aí ele precisava de um

depurativo. Como eu sou filho de Oxalá, a comida do meu orixá eu levava para ele filho de Omolu, temos ligações. Omolu é o orixá da cura. Ele me contou muitas coisas, eu nem pude contar no texto do livro. Uma delas é que eu montasse exposições que mostrasse o sagrado na obra dele, a espiritualidade do trabalho dele. Porque ele recebia aquilo de outras dimensões. E que ele não podia falar aquilo porque já chamavam ele meio de louco. Ele recebia aquilo que no futuro se iria compreender a obra dele. No futuro. Mas não pelo viés estético, mas pela espiritualidade que tinha na obra dele, a energia que gerava aquelas coisas toda. Entendeu?

Quando ele disse: “você vai ser o guardião da minha obra, estou colocando, para você continuar levando, já que você está mostrando meu trabalho, já organizava coisas para o trabalho dele, no MAM de São Paulo, etc., etc. E você não faça retrospectiva. Não quero retrospectiva. Eu quero que mostre o sagrado na minha obra”. E aí, ele morreu em seguida. O CCBB do Rio de Janeiro me liga para fazer a retrospectiva dele no CCBB. Eu disse para eles: eu não posso fazer isso seria uma traição ao Valentim. Porque ele me pediu para mostrar o sagrado na obra dele. Se vocês fizerem uma coisa assim, eu indico o Frederico Moraes, a pessoa mais legal, mais que compreende. Os textos dele são importantíssimos escritos sobre o Valentim, e talvez melhores, e aí, eles convidaram o Frederico e felizmente fez uma belíssima exposição, algo muito bom, uma cronologia muito ótima. Eu me baseei no livro. Eu trabalhei numa cronologia ilustrada desse livro que tem aí. Só que a editora não colocou porque não conseguiu dinheiro com uma parte do Instituto Itaú Cultural e a editora teve que bancar outra metade, daí cortaram a cronologia ilustrada. Uma pena, dois anos de pesquisa e trabalho.

8- Mas isso não invalida de ter outra edição também.

B.F.: Eu espero que sim. [...] Eu já montei 17 (exposições), mas só dessa para lançar aquele catálogo-livro da Pinacoteca, o primeiro foi na Pinacoteca. Emanuel Araújo me chamou para fazer, aí foram cinco exposições. Já tinha feito no museu de arte em Brasília, em 1992, uma grande exposição não botei nenhum painel, só as pinturas ao redor das paredes e no meio as esculturas. Aí uma pessoa, muito amigo dele, entrou e falou assim: “eu estou todo arrepiado aqui porque você conseguiu botar aqui o que o Valentim queria. O sagrado da obra dele, a gente entra aqui tudo é altar”. Entendeu? Então, aquilo me encheu de alegria porque eu cumpri a coisa que eu prometi a ele. E aí eu saí montando essas exposições a partir da Pinacoteca, depois foi o Museu de Arte da Bahia, Museu de Arte da Pampulha, esses dois museus o Emanuel também articulou. Depois teve aqui em Brasília na Galeria Eco e no Museu Nacional de Belas Artes de Brasília. No Rio de Janeiro, foi a maior exposição de todas, e aí eu realmente montei que mostrava tudo para você entender a história dele com fotos de Pierre Verger, com as muitas ferramentas, com as máscaras africanas, com os Oxés africanos, não é a máscara, os Oxés africanos, os cetros de poder dos orixás quando eles estão incorporados. Então, os livros também dele que influenciaram ele, livros aliás que os herdeiros me deram porque ele não ia beber só na fonte do Candomblé, mas no I Ching, no Taoísmo, Zen Budismo, sofismo... Ele era muito culto, tinha uma vasta cultura. Limitar a coisa do Candomblé é pouco para o Valentim. Se você notar os hexagramas do I Ching. Pegue a página 169, que cruza Xangô com o I Ching. Isso vai se configurar em outras ondas. Eu queria, embora você não pergunte, eu preciso lhe dizer por que muita gente não compreende é a partir do alfabeto kitônico, e principalmente a partir dos anos 1970, ele vai desenvolver um trabalho extraordinário, mas esse, essa gravura - é um relevo, uma pintura e gravura, que ele faz que tem o alfabeto kitônico. Está aqui: na página 28, ele está segurando a serigrafia, fez 17

serigrafias incríveis, ele está segurando a serigrafia com o alfabeto kitônico, em abaixo tem um ateliê com o relevo, o relevo com a mesma história. E na página 30, você vai ver o alfabeto kitônico mais claro. Aí eu posso te explicar o que ele quer dizer com esse alfabeto. Você está vendo aqui? Isso aqui são duas serigrafias do alfabeto Kitônico que eu dei de presente para minha filha. Ele gostava muito da minha filha, E ele dizia que ela entendia muito bem, porque quando ela tinha doze anos, ela viu essa serigrafia, e ela disse para ele “isso aqui é o alfabeto do futuro. Só no futuro vão compreender esse alfabeto”. Ele ficou muito tocado com isso. Veja aí na página 30, para eu te explicar o que é que ele explicava para mim. Porque no centro está como se fosse o cálice do Graal, com o Sol e embaixo tem uma citação que pode ser o Oxé de Oxum porque ela está do lado dele assim, mas é uma criação. Mas é Oxalá o centro porque ele dizia que é o cálice do Graal – porque ele delirava, né? - E ao redor - você está percebendo que existe, uma roda, um círculo de símbolos ao redor do graal? Ele dizia que era a dança dos orixás ao redor do cálice de Oxalá, uma dança cósmica, né? E esses três de um lado e três do outro são os guardiões dessa dança. Desse movimento, é uma magia, o que está acontecendo aqui é um ritual. Nem todo mundo pode compreender isso. Eu não explico assim para todo mundo porque não adianta, é uma história complexa. Se eu estou com poucas pessoas numa exposição, como essa agora lá no Rio de Janeiro que eu fiz a curadoria na Pinakothek, eu falo para umas pessoas ou outras que eu noto que pode compreender a história. E como você sabe ele depois nos anos 1960 ele conhece os terreiros de Umbanda. E aí são os pontos de caboclo, e tudo que se bota na roupa, risca no chão etc., nos terreiros, ele vai virar e fazer uma série de trabalhos que eu posso até te dizer as páginas aqui no qual você pode encontrar esses trabalhos: 79, 180, 181, 185 (catálogo - artista da luz).

Eu achei aqui na página 160-161, um trabalho de duas páginas faz parte da série da coisa que ele vai buscar na umbanda, nos pontos riscados, a inspiração. São vários que ele faz. Inclusive com citação do tridente, ferramenta de Exu. Que aqui não tem nem no livro que eu fiz último. Ele acaba criando essa série de telas.

9. Eu queria saber sobre um objeto que ele criou em 1969, que está na página... - que para mim é o objeto que me chama muito atenção porque ele parece com a arca da aliança, que é um baú. É engraçado como ele reverte as questões de quem colonizou. Ele pega esse signo do colonizador transforma num signo que é completamente brasileiro mesmo. Aí, a gente acaba entendendo, como ele fala, a linguagem, ela é ameríndia, afro-brasileira, realmente é isso. Páginas 144 e 145, do teu livro, mostram o objeto. Minha leitura, como arca da aliança, é possível?

B. F.: Ele nunca me colocou isso. Você sabe que uma obra de arte só pertence 50% ao artista. Os outros 50% são as referências culturais de quem está entrando em contato com ela. Agora, o que ele me disse era um objeto de poder. Inclusive, esse signo que está no meio dela, ele pode mover, como diversas esculturas dele que podem ser movidas. Hoje, não pode mais por questões museológicas.

Mas quando você movia isso acontecia uma coisa energética com você. Então, ele queria era você ter a surpresa de abrir o tal do baú, você encontrar isso, você mexer nisso e isso lhe causar uma coisa energética, de energia mesmo, pura. O que ele diz é o seguinte eu não posso falar isso para todo mundo até você colocar isso dentro do texto. Ele me disse o seguinte: com ele recebia isso de outras dimensões extraterrenas. Então, estes símbolos era o seguinte: no futuro, as pessoas iriam até compreender essa história, e quando você tivesse na frente de um trabalho dele, essa

energia iria mexer com os seus chacras básicos, e aquilo espiritualmente, energeticamente, aquilo ia causar uma coisa em você, entendeu? Isso foi o que foi instruído para ele fazer. Aí cabe ou não entrarem numa. Agora, eu vou te dar um depoimento. Ele tinha morrido já tinha quase dois anos, a mulher dele, Lúcia Valentim ainda estava viva, e como era muito amigo dela, ela sempre ia lá em Brasília, e aí, eu levei um amigo, imagina, ele era formado em biologia, ele era belga, era formado em informática e alta tecnologia em Tóquio e ele era diretor de Meio Ambiente da Unesco aqui em Brasília, na Embaixada da Unesco em Brasília. Pois esta pessoa era espiritualizada, inclusive médium, quando ele chegou na casa do Valentim, porque ele foi visitando as galerias, porque eram umas verdadeiras galerias, era uma casa feita com um projeto arquitetônico todo para ser ateliê e mostrar todo o trabalho dele, era incrível. E essa sala era fortíssima, era grande, com as obras dele na parede, com as esculturas no meio, e tinha uma pintura na vertical em amarela e azul, e vermelho, eu não lembro bem, muito forte, que nunca mais vi na vida. Essa pessoa quando chegou na frente desse trabalho, começou a estremecer todo o corpo, como se estivesse recebendo uma entidade. E aí ele cantou uma música, um ponto de caboclo. E ele me disse que essa energia foi lá no chakra base e trabalhando todos os chacras e é aí que ele sentiu essa energia. Aí, eu disse aquilo que Valentim me falou é verdade. Uma pessoa sentiu isso, que é um sensitivo, um médium, etc. e tal. Então, há coisas por trás das coisas, Você vê o trabalho do baú, na sua visão cultural, colonial, ele não estava nem aí para esse baú com relação a isso. Ele quis fazer uma coisa, um objeto que a pessoa tivesse a surpresa de abrir e encontrar essa coisa. Tanto por dentro quanto por fora, se conseguirá configurar que desse a coisa da magia. Se estava, pelo que eu sinto as coisas do Valentim, podia estar no inconsciente dele esse baú. Haveria com as coisas que vieram de Portugal, essa coisa etc. e tal. Mas ele transcendeu isso porque ele transcendia as coisas. Sem ter transcendido muita coisa ele não teria feito a obra dele. Ele ia além do objeto em si, além de uma proposta estética e dentro de um contexto da arte brasileira de fazer história. Sabia muito bem o que estava fazendo, ele sabia que pertencia a um processo que vinha da semana de arte moderna, na verdade, ele nasce em 22, né? E passa por tudo aquilo, tinha muita informação sobre arte. Tinha um arquivo extraordinário que ele pegava folhas de papel ofício, então, ele colava matérias e matérias e coisa e tal, comprava revistas, jornais, tudo que interessava. Ainda bem que esse arquivo todo eu consegui que fosse para o MAM da Bahia e catálogos e coisas também, e alguns livros sobre arte. Porque, na verdade, a família vendeu a toda biblioteca dele para o sebo. Era um pensamento aquilo ali, porque tinha muitos livros de psicologia, espiritualidade, ele era ligado em Jung, essas coisas todas. Ainda bem que eu fiquei com os livros espirituais. Com os livros do Taoísmo, do Zen Budismo. O I Ching dele mesmo eu tenho. E aí, é a coisa que eu costumo dizer o buraco é mais em cima na história de Valentim. Porque como eu tive muitos papos, muitas histórias, e testemunhei coisas, amiga, que nem posso contar tudo. Eu vou te contar só mais uma coisa. A energia de Valentim era tão forte que tenho uma história para te contar particular. Eu tenho uma amiga, que não é uma amiga qualquer defendeu tese de doutorado sobre Fernando Pessoa, é uma intelectual, editora de poesia, etc. e tal. Ela era casada com um político aqui, senador e tal, era de Fortaleza e morava em Brasília. Aí, ela trouxe uma encomenda que eu pedi para ela entregar para o Valentim e ao mesmo tempo ela conhecia ele, né? Ela tinha curiosidade, ela tinha serigrafia dele. Ela foi levar a encomenda. Aí ele abriu o portão e ele na porta, tinha uns degraus para subir para ela entrar na casa. Ela disse que quando ela olhou para ele viu aquela energia, ela travou. E ela não conseguia subir os três degraus. Aí, ele veio até assim embaixo para ela subir, das as mãos para

ela, mas não adiantou. Ela disse: eu não consigo tem alguma coisa aí que é muito forte para mim. Eu preciso ir embora. Ela disse que era a energia dele e que sabia que lá dentro era algo muito forte demais para ela. Isso é uma das coisas que a gente pode levar em consideração. Do que esse homem de uma intensidade tão grande, também não era uma pessoa fácil de lidar, ele não suportava a adversidade, não ser reconhecido porque ele lutou muito por isso foi o grande problema dele. O ego era muito forte. Só no final da vida, ele reconheceu. Ele me disse assim: “eu vim para ser o artista sacerdote esqueci disso e fiquei procurando reconhecimento”. As pessoas não reconheciam a coisa dele. Ele brigou com vários críticos e artistas, ele dificultou até esse processo de reconhecimento.

10. Ele brigou com Mário Cravo Júnior, não é?

B.F.: Mário Cravo Júnior não... Ah, sim. Mas isso é uma coisa muito mais profunda do que simplesmente uma briga. Na Bahia nos anos 50, havia o partido comunista, né? Jorge Amado muito forte como comunista então influenciava muitos artistas, ele era o grande “orixá”, né? Aí acontece que o Valentim não queria nada desse realismo socialista. Ele já estava noutra. E aí, alguns artistas baianos tinha aquela coisa política e aí ele rompeu com esses artistas, mas não foi só com Mário Cravo Júnior. E também Mário Cravo Júnior não era flor que se cheirasse. Inclusive foi uma pessoa muito importante quando eu cheguei na Bahia, em 1975, eu morei lá uns anos. Eu prezo muito a memória dele, mas ele não era fácil. Ele era desses “orixás” terríveis que o pessoal chama lá, das artes visuais, da literatura, que mandava na Bahia, né? Era um grupo Jenner Augusto, ele, Calasans e assim vai. E fora as pessoas que escreviam sobre arte. E Jorge Amado sempre abençoando todos, fazendo os textos, essas coisas, fez muito bem também, fez mal também às coisas. Então, que aí é que está. Por exemplo, Mário Cravo Júnior não gostou da sala que eu montei no Museu de Arte Moderna da Bahia, a sala já existia e quando eu vi aquela abóboda lá, com o Sol entrando, é o lugar para botar as esculturas de Oxalá do Valentim, dessas que você viu na Bienal. Aí, eu montei essa sala lá e ele não gostou, e até passou a não falar mais comigo. [...]

11. Em algum momento, Rubem Valentim falou da importância dos ex-votos para você?

B. F.: Não, não chegou. Foi *en passant*. Claro que iria encantar ele pela síntese, tudo mais, que é pela religiosidade da história, e tal. Mário Cravo fez uma grande coleção, inclusive, o Mário Cravo Neto, filho dele, fez um livro sobre a coleção dele maravilhosa de ex-votos. Também tinha fundamento o que o Mário Cravo gostava dos ex-votos porque aquilo ali como questão escultórica, era impressionante. Existem duas coisas: como o caboclo religioso do Nordeste que vai fazer o ex-voto é uma síntese de uma coisa indígena e africana, claro que foi beber na coisa africana, mas tem muito da cara do nordestino, da história logicamente da coisa de herdar a coisa católica, porque o ex-voto é uma coisa muito antiga, de muitos séculos que se fazia nas igrejas na Europa, aí vem nessa síntese que se você reparar vai parar no Egito essa história. Você vai longe em todas essas coisas. E Egito acima de tudo é africano. Os recortes que eu falava, e colava cuidadosamente nas folhas de papel ofício, um calhamaço enorme de coisas, agora está no MAM da Bahia, e a admiração que ele tinha por artistas não só modernos, mas contemporâneos. [...] Bom, mas aí essa coisa dele dos ex-votos, era, ele chegou a me dizer o poder de síntese. O poder de síntese daquilo ali é a fé, trabalho e fé que ele valorizava muito. Aí, a pessoa colocava alí uma coisa que era além daquilo tudo, é sempre a questão da transcendência. Porque aí vamos falar de ex-votos, Mário Cravo Júnior tinha essa coleção - ele era fissurado na estética

né? Aquilo tinha poder de síntese também, mas por mostrar para ele o que ele podia aprender para levar para a escultura dele. Mas o Valentim, ele ia além, ele via aquilo além do que era. Não é só o poder do objeto. E aí eu entendo porque eu também vejo as coisas assim. Compreendo dentro do meu trabalho e tudo dessa forma, a gente conversa muito de coisas que tinham a ver com isso e dessa questão da espiritualidade que ele tinha e não negava. Ele orava todo dia São Gregório de Nazianzeno, um dos primeiros santos do catolicismo. Essa oração, inclusive, está no livro último. Baghavita, ele pregou essa oração no livro que eu herdei, que era o Baghavita interpretado por Humberto Robin, filósofo espiritualista brasileiro, de Santa Catarina, que ele tinha muitos livros dele. Então, se você não for desse universo, a coisa de que ele ia além da arte, você vai perder o Rubem Valentim. Você vai ficar num contexto dele dentro da arte brasileira. Talvez seja um dos dez artistas da arte, fundaram uma história a partir de Anita e Tarsila, Brecheret, etc. Aí, eu citaria Iberê Camargo, Antonio Bandeira. Ele está nessa estirpe de artistas que fundaram uma história fundamental na arte brasileira e influenciaram tantas gerações que vieram. Inclusive tem um dado interessante que foi ele que disse para o Hélio Oiticica parar com esse negócio de neoconcretismo, de metaesquemas e subir o Morro da Mangueira, o Morro da cidade dele porque lá estava a cultura do povo dele. Subiu mesmo e desceu com os parangolés, os penetráveis, os bólides. Ele ficou devendo isso ao Rubem Valentim. Valentim me contou essa história. O Argan escreveu um único texto sobre o artista fora da Europa. Esse artista é o Valentim. Argan falou para ele não sair da Itália, não sair da Europa porque ele iria ser um dos artistas mais importantes do mundo. Mas a Lúcia precisava voltar para aplicar o doutorado que fez lá com Herbert Reed. Então, eu não sei se você sabe porque ele foi para Itália porque, na verdade, ele foi mesmo para ficar com a Lúcia em Londres. Mas ele achou muito cinzento, feio Londres, não suportou. Aí ele disse para ela: “me perdoe, eu vou ficar um tempo num lugar que é um berço de civilização e que uma história que eu preciso conhecer aquele mundo”. Ele foi e foi muito feliz na história e só o que ele produziu na fase de Roma, né, e o encontro com Argan, é fundamental porque ele até comprou obras deles e fundou um museu de arte moderna. Porque Argan fundou um museu de arte moderna que nem existe mais. Mas está num outro espaço que me falta o lugar em Roma, que é o grande museu de Roma, né? Que aquela grande arquiteta de origem árabe fez. Então, mas aí ele voltou e ele sofreu porque inclusive ele vai também, a Lúcia vem para aplicar e trabalhar no Ministério da Educação, criar o Prodiart, e ele vai ensinar na UNB e ensinar não era a onda dele. Foi muito frustrante e além do mais expulso com a coisa da ditadura. Só no leirto de morte que eles reconduziram Valentim. Foi uma geração inteira. Athos Bulcão, Áquila, Amélia Toledo, vixe, muitos. Muita gente foi expulsa e eles acabaram com aquela coisa da esquerda, um trabalho incrível, inclusive, com tantos artistas maravilhosos, tantos artistas foram formados ali.

12. O Rubem era comunista, não é? Ele tinha horror à burguesia.

B.F.: Ele era de esquerda, né? Não sei se você sabe que ele escondeu alunos na casa dele, no ateliê. Chico Chaves foi escondido pela mulher porque não era só ele. Porque a mulher dele era uma grande figura. Inclusive não existe Rubem Valentim sem Lúcia Valentim. Eu costumo dizer isso, cito ela porque ela é uma mulher incrível. E completamente diferente dele. Ela era uma mulher filha de general, gaúcha, educadíssima. Incapaz de dizer um palavrão. E ele era porreta, retado, falava, mandava tomar... É ele. Ela era completamente apaixonada por ele e ele por ela. Ela nem queria viver mais depois que ele morreu. Nós é que insistimos para ver se criava

a fundação, a casa de cultura Valentim, o acervo dele e ela queria doar 157 obras maravilhosas para esse lugar e acabou não dando certo. Mas essa mulher, essa mulher criou a arte e educação no Brasil junto com Augusto Rodrigues que é a pioneira da arte e educação. Fez um mestrado no começo dos anos 50 nos Estados Unidos, depois doutorado na Inglaterra. Era uma mulher com a cabeça incrível, serena que não fazia propagação nenhuma. Enquanto Valentim aquele vozerio, aquela coisa “eu sou o Rubem Valentim”, ela alí, né? Ele precisava disso, um casal muito cheio de onda não consegue ficar fortes, não consegue ficar junto. Ela era o equilíbrio dele. Ela era uma mulher extraordinária. Eu tinha tanta admiração por ela que você nem pode imaginar. Ela não se motivou logo de ir embora, porque eles tinham combinado de se encontrar do outro lado logo, logo. Mas seu puxei muito ela e também ajudei ela na hora de desencarnar porque eu fui no hospital para cantar para ela uma Ave Maria em Latim, que era até do Caetano Veloso. Nossa, no outro dia, ela desencarnou.

13. Ela morreu quando?

B.F: Vixe! Já faz tanto tempo. Eu não sou bom de data, mas se ele morreu em 91, ela morreu em 93. Ela chegou a ver uma grande exposição, grande não, uma exposição em homenagem logo que ele morreu com as esculturas até brancas. Nós criamos um espaço Rubem Valentim na universidade holística e aí ela estava no Rio. Aí nós montamos e quando ela foi ver ela chorou, ficou muito emocionada. A primeira homenagem a ele, inclusive, a capa do folder está no livro novo, com a fotografia dele e os símbolos ao redor dele. Aí tinha um texto que. Eu escrevi, etc e tinha essas obras, então, ficou muito tocada ela. Ela emprestou as esculturas que a gente foi na casa dela e ela não estava, fizemos um ritual com as lanternas de papel artesanal, luzes dentro, velas, foi uma coisa linda para celebrar a passagem dele, ajudando ele a fazer a passagem. Porque não foi fácil para Valentim ele fazer a passagem não. Sabe quantas telas ele deixou em branco? 250 telas em branco de vários tamanhos, inclusive os herdeiros deram para mim. Uma ou outra tinha algum desenho. Eu consegui que todo o ateliê dele, essas telas inacabadas, só riscadas, uma delas mais ou menos com alguma coisa, ficasse para o museu de arte de Brasília. Todo mobiliário, tudo que estava no ateliê tá lá, e forma dos trabalhos que ele fazia, os moldes, e tal. E documentos está no Museu de Arte de Brasília. Um dia que você vier aqui, eles abrem e mostram para você. É muito interessante este acervo, inclusive, eu montei uma vez recomposição do ateliê todinho no Museu Nacional de Brasília, numa exposição. Era um sonho de ser isso permanente no Museu de Arte de Brasília, mas eles não fizeram. Desse lugar que você chegasse lá e visse o ateliê dele do jeito que era. Eu levei um fotógrafo, fotografou tudo, nós ampliamos a foto para esse acervo do museu nacional de arte de Brasília. Nós botamos na entrada da sala para ver como era o acervo feito por esse fotógrafo daqui chamado André Santangelo. Mas isso, é porque é muita história, teríamos que conversar muito. Ele não era só um artista. Quando eu dei esse nome o artista da luz, porque ele fala a frase “eu procuro a claridade a luz da luz” porque eu penso nisso: ele é um artista da luz divina. Tem um Exuzinho dele lá, mas também sem Exu não dá para trabalhar. Oxalá no mito da criação precisou de Exu para poder ajudar ele. Chegou uma hora que ele não conseguiu e por isso que Exu é tão importante. Então, vamos lá que ele era isso, era tudo que precisa compreender ele. Esse é todo meu trabalho, sabe, esses anos todos, desde que ele me pediu para ser o ogã do terreiro imaginário dele, que eu boto isso no texto da Pinacoteca, eu venho fazendo esse trabalho com muita lealdade, para ser leal a ele. Do Valentim eu acho que fiz o que eu tinha que fazer. Quando eu fiz agora 70 anos, uma das resoluções: pronto minha história com Valentim já encerrou e com

essa exposição no Rio de Janeiro, principalmente! Mas não adianta, você está falando comigo, tem uma coisa ou outra.

14. Mas ele mesmo deixa isso em aberto. Ele merecia ter um centro de cultura.

B.F.: Ele tentou fazer. Eu não sei se você sabe ele vendeu uma a exposição toda na galeria Bonino anos 1970, aí ele comprou o terreno da Novacap. Uma coisa do câncer dele que ele me falou, que não tinha conseguido ser o artista sacerdote, que ele veio para ser, ele perdeu todo o dinheiro que ele empregou nisso comprar esse terreno, alugava uma sala no edifício Oscar Niemeyer e aí fazia essa onda. Muito bom conversar com uma pessoa que vê muito além do que ele é.

ANEXO 01**Jornal Diário da Bahia****Ano 100****Nº 142****Salvador, 23 de junho de 1956****Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras****Página 8****Autor da Coluna: Nelson Araújo****Autor do texto “V Salão Nacional de Arte Moderna” - Rubem Valentim****Teatro Amador e Teatro**

Deverá realizar-se em julho o festival de grupos cênicos da Bahia, quando se verá em conjunto o trabalho isolado – e muitas vezes abnegado – das entidades não profissionais em cujas mãos está entregue a tradição de teatro desta cidade. O fato não deixa de ter significação desta semana de tradição, ainda que sem a intensidade desejada. Prova que o espírito do teatro não morreu entre nós, trabalhando em favor dêste espírito a própria cisão em pequenos grupos teatrais. Se êste fato não propicia aos pioneiros do teatro baiano e consciência para defrontar as dificuldades de ordem material, insinua por outro lado a genuína qualidade dos seus esforços a isenção de artificialismos.

Como sinal de um futuro mais brilhante, que será o teatro da Bahia em nível consentâneo com os das suas artes plásticas e literatura, o registro de fatos como o festival que se anuncia não pode deixar de ser interpretado senão como auspicioso. Pois nada criará na Bahia a vida teatral que se deseja, eficiente e atenta ao gosto do teatro moderno, a não ser o exercício do próprio teatro, com o surgimento dos quadros individuais que viram a dar coesão à incontestante inquietação de agora.

Nelson Araújo

EM TEMPO - A partir de hoje passará a dar sua colaboração a esta coluna o jovem e conhecido pintor baiano Rubem Valentim. Será uma colaboração de jornalista. Todos aqueles que têm a satisfação de privar com o artista conhecem-lhe a perfeita habitação para mistér além do domínio seguro dos segredos de sua profissão, o que colaborará esta coluna em posição autorizada para o exame dos fatos artísticos aqui registrados, já não às quintas-feiras, como até agora, mas todos os sábados em virtude de conveniência técnica.

V Salão Nacional de Arte Moderna

Inaugurado no dia 30 de maio próximo passado vem funcionando no 1º andar do Ministério da Educação, o V Salão Nacional de Arte Moderna de 1956. Segundo notícias da Capital do País, o Salão dêste ano constitui um verdadeiro sucesso, retomando suas finalidades e seu prestígio de mostra coletiva anual de artista plásticos de todo o Brasil. De um modo geral, a opinião da crítica é a de que o certame de 1956 é o melhor dos últimos anos. O público visitante tem sido numeroso. Calcula-se que até o fim do Salão - dia 30 dêste mês - mais de 40.000 mil pessoas terão visitado a grande mostra coletiva: fato excepcional, num país, onde o grande público vive praticamente afastado da arte séria contemporânea.

A comissão de seleção e premiação constituída do pintor Tomás Santa Rosa e do crítico Mário Barata, e do pintor Quirino Campofiorito, agiu da única maneira indicada, consciente e justa, isto é, julgando a obra plástica pelo seu valor estético, qualitativo, sem reação ou preconceitos contra qualquer das diversas correntes modernas.

Os prêmios de Viagem ao Estrangeiro foram concedidos ao pintor abstrato Firmino Saldanha e ao desenhista figurativo Anísio Teixeira. Os prêmios de Viagem ao País: ao pintor Frank Schaeffer (figurativo) e ao cenógrafo Fernando Pamplona. Foram atribuídas 6 Isenções de Juri, sendo 3 com recompensa em dinheiro, aos artistas: ao desenhista Aldemir Martins, com Cr\$10.000,00; pintor João Quaglia Cr\$ 5.000,00 e gravador Fayga Ostrower com Cr\$ 5.000,00; as demais Isenções de Juri foram para os artistas: – Iberê Camargo, Jenner Augusto e Ernani Vasconcelos. Como se vê, artistas das mais diversas tendências modernas foram premiados, prova da justeza e acerto com que agiu a comissão julgadora, estando acima de antipatias, e preconceitos já superados, tendo levado em conta tão só o valor intrínseco da obra de arte. No Salão dêste ano, só podemos lamentar uma coisa, é a ausência de alguns nomes dos nossos melhores artistas, ou melhor, dos mais famosos. Parece até que êles, depois de receberem todos os prêmios, expõe por dever profissional. Tome-se como exemplo o Salão dos Independentes em Paris onde não há juri nem recompensas, cada artista consciente e responsável será seu próprio juize o prêmio será o êxito da obra. O que não é perdoável é a auto supervalorização e o orgulho desmedido.

RUBEM VALENTIM

ANEXO 02
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 156
Salvador, 12 de julho de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: não assinada
Textos de Rubem Valentim

Quanto se lê neste país

Convém serem divulgados alguns dados colhidos pelo IBGE a propósito de livros e leitores no Brasil. Êstes dados dos quais tivemos conhecimento através de um artigo do escritor Edgar Cavalheiro, são de uma eloquência chocante e esmagadora, desfavorável naturalmente às nossas condições culturais.

A mais importante das revelações feitas pelos números gradua os gastos anuais de cada cidadão brasileiro em aquisição de livros na mesquinha quantia de Cr\$ 4,00. Esta a média nacional. O Estado de mais leituras é São Paulo e ainda assim a média não excede os Cr\$ 9,00 anuais.

A mesma fonte de pesquisas computou 267 estabelecimentos para a venda de livros em todo território nacional. A cifra de se transforma em dramático registro de intentos em determinada com as setecentas livrarias existentes em determinada Capital europeia de população equivalente a um têtço da de São Paulo.

Números e fatos de sombrio sentido. Problemas de difícil solução que mergulham as suas raízes nos mais delicados quadrantes do corpo dêste país, sem que se saiba como extirpá-las. – NELSON DE ARAÚJO

Estética e futura Capital

O planejamento da futura Capital do Brasil é um problema de âmbito nacional da mais alta responsabilidade, devendo interessar a todos os setores da vida brasileira. Aos artistas interessa particularmente o lado estético da nova metrópole a ser erigida. É claro que só se pode conceber a nova Cidade como uma obra-prima de arquitetura e urbanismo, representativa do ideal ou filosofia estética do nosso século. Sabe-se que a arquitetura contemporânea brasileira é das melhores e mais belas do mundo, influenciando até a de outros países. No entanto, devem os arquitetos, urbanistas e demais artistas contemporâneos do Brasil estarem atentos para o gôsto acadêmico (“clássico”) que geralmente predomina entre os homens públicos, políticos e administradores. Revistas e Jornais chegaram a publicar desenhos em perspectivas de estudos feitos para a futura Capital que são inatuais, inadequados e do mau gosto bradante. Se quase sempre no país, os interêsses políticos e as negociatas lucrativas estão acima de objetivos mais proveitosos para a coletividade, quanto mais em se tratando de estética. Daí o cuidado que de haver na escolha dos técnicos e equipes de arquitetos, urbanistas, e artistas que irão construir a futura Capital, evitando-se que mediocridades nos dêem o super academizado estilo greco-romano em palácios de Justiça, ou neo clássico em edifícios públicos e teatros, ou torres de capitólios, ou vetustas escadarias de mármore na frente de edifícios cívicos, ou ainda o pseudo moderno, falso, mascarado, improvisado e chinfrim. Tudo isso era o que deixavam

transparecer os desenhos publicados. Também não é mistér que venha gente do estrangeiro. Os brasileiros, sós, estão capacitados para a construção da sua Capital futura. Lá, a arquitetura e a urbanística nacionais terão campo e oportunidade para se realizarem plenamente, erigindo uma cidade humana e bela, Cidade Modelo que seja um marco da civilização brasileira, num atestado, para os pósteros, da sua capacidade criadora. – RUBEM VALENTIM

I Salão Municipal de Arte Moderna

Nos próximos dias do próximo mês de agosto teremos a inauguração do I Salão Municipal de Arte Moderna, sob o patrocínio da Prefeitura de Salvador. O Salão será realido na sede da Diretoria de Turismo ao Belvedere da Sé. Todos os artistas baianos deverão concorrer, bem como artistas de outros Estados.

Aldemir Martins, prêmio de desenho de Veneza

O desenhista brasileiro Aldemir Martins ganhou para o Brasil o prêmio Internacional de Desenho da Bienal de Veneza. (A Bienal de Veneza é uma mostra de Artes Plásticas que se realiza de dois em dois anos, em Veneza – Itália, e da qual participam artistas plásticas de quase todos os países do mundo).

Aldemir Martins foi premiado também no V Salão Nacional, recentemente encerrado. Outras premiações: III Bienal de São Paulo, Medalha de Ouro do IV Salão Baiano de Belas Artes e outras.

Literatura e filosofia gregas

O prof. Julimar Cardoso, cujo livro “No País de Ulisses” teve seu primeiro volume publicado, há cêrca de dois anos, pela Editora Progresso. Já finalizou a segundo e último volume de sua obra que é ampla história da literatura grega escrita em linguagem vivas e interessante nas disciplinas clássicas.

Por outro lado, o prof. Julimar Cardoso tem preparado um livro sôbre a filosofia pré-socrática a ser editado possivelmente nesta capital.

Fichas & Etiquetas

- Segundo notícias do Exterior, a pintora baiana Maria Célia Amoedo, órá em Paris, fará uma exposição na Unesco.
- Rumo ao Norte do país acaba de viajar o escultor Mário Cravo Jr, que nêsta excursão pretende realizar estudos do proveito para a sua arte.
- Rubem Valentim prepara um painel abstrato para uma residência de Vitória, Espírito Santo.
- O contista Vasconcelos Maia integra a comissão produtora do I Congresso Brasileiro de Contistas. Figura também entre os contistas escolhidos para a organização de uma antologia de contos brasileiros em várias línguas, a ser editadas pelo Instituto Nacional do Livro.
- Comemorou o seu primeiro aniversário de circulação a revista “Módulo”, excelente publicação de arquitetura e artes plásticas, editada no Rio.
- Ainda sem pronunciamento oficial, têm como certo nos meios artísticos a realização do Salão Baiano de Belas Artes êste ano. Caso se confirme a notícia, não será antes do fim do ano.

ANEXO 03
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 162
Salvador, 19 de julho de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: não tem
Textos de Rubem Valentim e Nélon Araújo

Quaglia e a expressão plástica

O pintor João Quaglia, ora expondo na Galeria Oxumarê ao Passeio Público, é um artista jovem que se impõe desde logo pela honestidade no trabalho e pelo domínio consciente dos meios de expressão; meios que servem aos seus objetivos de ordem estética numa adequação entre uma técnica, uma maneira apropriada e as solicitações particulares de sua sensibilidade para com o mundo que o cerca, uma interminável sequência de fenômenos, fatos, gente e coisas que êle transpõe, consciente, para um âmbito da plástica. A sua mostra como que assume um caráter didático, num desejo propositado de evidenciar os seus recursos e suas possibilidades, do que aprendeu e assimilou na Escola Nacional de Belas Artes. Em alguns de seus trabalhos chega mesmo a atingir um certo virtuosismo técnico, numa demonstração racional de que conhece e domina os problemas plásticos fundamentais da mais legítima tradição; veja-se por ex.: o esforço na litografia – O Crucificado.

Sente-se ainda o processo da sua evolução didática disciplinar desde certos desenhos (retratos 34 e 36) e óleo (12), quase acadêmicos, até realizações puramente emotivas e formalmente livres, com nos quadros. Também é digna de nota a sua versatilidade em abordar gêneros e técnicas diversas. Pinta ou grava (litografia) figuras, paisagens, retratos, naturezas mortas, mas é sobretudo um pintor de figuras.
– RUBEM VALENTIM

Universidade e espírito universitário

Dez anos de existência acaba de completar a Universidade da Bahia e o fato tem profunda significação para a cidade. Coincidiu a criação da Universidade com o advento entre nós de uma era cultural mais rica de universalidade e a crítica de uma série de valores culturais obedientes ao menos proveitoso padrão de provincianismo. Não se pode deixar de assinalar esta coincidência. Foi exatamente ao surgir a Universidade – pôsto não haja nenhuma relação de causa e efeito entre os dois acontecimentos – que as artes plásticas começaram a conferir à Bahia o alto conceito em que hoje está situada nêsse campo das atividades de cultura, coincidência não menos extensiva à literatura, cuja fama foi entregue a um grupo de jovens escritores, hoje participantes obrigatórios de todo rol em que se pretende apresentar as novas gerações do país.

Por outro lado, é de justiça afirmar que nêstes dez anos de vida não traiu a Universidade as suas altas finalidades, o que vale por todo um elogio em que se tratando de entidade tão vasta e complexa. Conseguiu nêste decênio a conquista mais difícil, isto é, estruturar um espírito realmente universitário para animar os seus

empreendimentos materiais, sem o qual os últimos nada significariam. Graças à fidelidade às fontes verdadeiras da nossa cultura, através de um comércio de inteligência dos mais vivazes com as raízes européias, a Universidade pôde, ainda incipiente, firmar as suas diretivas espirituais, condicionando-as às trilhas culturais que mais nos convém. – NELSON DE ARAÚJO.

Lênio fará exposição em agosto

O pintor Lênio presentemente realiza dois painéis a têmpera, em casas residenciais, na Graça e na Barra. Tem também programada uma série de exposições. Em agosto, fará sua primeira exposição individual na Bahia, no Belvedere da Sé; em setembro irá a São Paulo, onde exporá no Instituto de Arquitetos, exposição essa a ser patrocinada pelo Museu de Arte Moderna e pela revista "Habitat"; em outubro estará no Rio de Janeiro e possivelmente, logo depois, fará exposição em Buenos Aires, também sob o patrocínio da revista "Habitat".

Livro em Preparo

O crítico de arte José Valladares, diretor do Museu do Estado, estuda presentemente o lançamento de uma série de artigos e ensaios de sua autoria, nos moldes das "Dominicais" que lançou há alguns anos e que tiveram excelente aceitação no país.

O novo livro de José Valladares terá o mesmo título dos ensaios anteriores, enfatizando largo período de exercício ininterrupto da crítica de arte.

Fichas & Etiquetas

- Pequena e selecionada galeria comercial de artes plásticas acaba de ser inaugurada nesta capital na loja "A Philadélfia", à Rua Padre Vieira, 11.
- Recebemos e agradecemos os volumes "Evolução do Romance" e "Cidade Morta", crítica e poesia, respectivamente, do escritor Mário Cabral. "Evolução do Romance" serviu de aula inaugural na abertura dos cursos da Faculdade de Filosofia de Sergipe; e "Cidade Morta" são versos de uma fase passada do crítico sergipano, em edição também sergipana.
- O pintor Jenner Augusto tem em fase de conclusão um belo painel na residência do sr. Fernando Suerdick, na mesma linha do seu já famoso afresco do Centro Educacional Carneiro Ribeiro. Oportunamente, serão divulgados mais detalhes do trabalho.
- Do Rio se informa que a Academia Brasileira de Letras inaugurou uma placa em homenagem à memória de Ibsen, oferecida pelo Instituto de Cultura Brasil-Noruega.
- Em São Paulo, exposição de Alfredo Volpi, No Museu de Arte Moderna, abrangendo as duas últimas fases do pintor.

O clichê reproduz um trabalho do pintor João Quaglia que ora expõe 57 trabalhos entre desenhos, pinturas e gravuras na Galeria Oxumarê no Passeio Público

ANEXO 04
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 168
Salvador, 26 de julho de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: não assinada

O Grande Público e a Arte Contemporânea

Com a morte do academismo burguês do século passado e o advento, com o impressionismo da revolução permanente das artes plásticas começa a separação a incompreensão, o divórcio entre o grande público e as diversas fases e modalidades formais e de conteúdo porque tem passado a arte ocidental contemporânea. Falta precisamente um ano para que se complete meio século do aparecimento das primeiras manifestações cubistas. Desde então escolas, “ismos”, expressões plásticas individuais e desconcertantes se têm sucedido nem dinamismo vertiginoso e bem representativo do século, que desorienta às vêzes críticas e estétas quanto mais aos leigos. O fato é que nunca se criou tanto em todos os setores da atividade humana nunca a imaginação criadora do homem mostrou-se tão liberta, fecunda e plena como em nossa época. Por outro lado, essa pletôra criadora, êsse dinamismo, essa velocidade, essa ânsia e busca continuada de novas possibilidades de expressão estética condicionaram juntamente com o advento da máquina, da produção em massa da era industrial, das revoluções econômico-sociais, a perda de contacto, o desentendimento entre o grande público e a arte contemporânea. E ainda não há sinal de esgotamento, de perda do ritmo, nêsse fluir criador cada vêz mais veloz. Por conseguinte, haverá sempre uma vanguarda, o novo, o surpreendente, o momentaneamente incompreendido. É claro que devem existir como que espécie de paradas, períodos de sedimentação, de reestruturamento, de consolidação para se tomar fôlego e se aprender mais racionalmente o que se fêz e se está fazendo. Mas essas paradas não podem se prolongar por muito tempo, sob pena da esterilidade de cair-se na repetição, na fórmula-academismo, no preconceito, sendo que êste torna mais difícil a aceitação posterior de qualquer movimento de vanguarda. Donde se conclui que o fenômeno criador é por excelência, por condição do seu próprio existir, um fenômeno dinâmico e que exige esforço continuado e educação sistemática racional e adequada para que e possa entendê-lo e melhor sentí-lo. Repito, o grande público só tomará novamente contacto, integrando-se no fluir estético do seu tempo, por meio sa educação ampla, total, racionalmente planejada, sendo utilizados todos os meios de divulgação (também dinâmicos) possíveis: cinema, rádio, televisão, imprensa, filatelia, etc., sem contar os meios tradicionais de educação estética que são os Museus de Arte. Voltaremos sôbre o assunto.

RUBEM VALENTIM

Presença de Artistas

Encontra-se na Bahia o pintor CARLOS MAGNO, que um dos murais em a fresco no famoso Centro Educacional Carneiro Ribeiro, ao Corta Braço, na Estrada da Liberdade. MAGANO acaba de terminar um grande afresco (15m x 4,5m) para o Instituto do Professor Primário na Cidade Universitária de São Paulo.

Também acha-se entre nós o pintor ZENON BARRETO de Fortaleza, Ceará, que fará no próximo mês uma exposição de desenhos em Recife.

Fichas & Etiquetas

- Continua funcionando na Galeria Oxumarê ao Passeio Público, a exposição de pinturas, desenhos e gravuras do pintor João Quaglia.
- A sua exposição tem recebido os mais francos elogios de todos aqueles que visitaram sendo considerada das melhores que se tem realizado ultimamente naquela galeria de arte.
- Presentemente está sendo realizado em Ouro Preto, Minas Gerais, o 1º Congresso Nacional de Museus, sob o patrocínio do Comitê Brasileiro do Conselho Institucional de Museus.
- Cogita-se em fazer uma seleção das obras do pintor João Alves para serem enviadas à próxima Bienal de São Paulo. Uma questão muito particular de gosto e critério.
- No próximo mês de Setembro, a Galeria Oxumarê completará um lustro de sua existência. Há em movimento entre os artistas baianos no sentido de se fazer essa mostra coletiva em homenagem ao acontecimento.

Aqui, S. Paulo e no Exterior

O pintor e tapeceiro Genaro de Carvalho, pioneiro em tapeçaria moderna no Brasil, prepara-se para realizar 3 exposições aqui na Bahia, em São Paulo e no Exterior. No clichê, vê-se o artista no seu ateliê, pintando o retrato do seu modelo Nair Pimentel.

ANEXO 05
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 174
Salvador, 02 de agosto de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: não assina

Centenário de Shaw

A 26 de julho comemorou-se o centenário de nascimento de Bernard Shaw. Morto já poucos anos, Shaw ainda é leitura postergada para grande parte dos que se dizem em dia com a literatura mundial. Prova disso foi o silêncio das páginas literárias e dos articuladores nossos, salvo exceções, nesse caso bem honrosas.

De resto, nada há de estranhável nessa missão, quando se sabe que também muitos colunistas bem-informados, orientadores de opinião literária de alguns dos melhores órgãos da imprensa do país se têm colocado numa posição crítica mal fundada a propósito da obra de Bernard Shaw, na qual não encontram correspondência para certas especialidades momentâneas e de curso limitado, Shaw, o paradoxo em pessoa, não pode agradar a todos. Escapou à rigidez quase sempre improfícua do recentismo, estabelecendo com os seus leitores uma comunicação direta, sobrepassando o moinho elaborador dos hábitos literários.

Irlandês, coube-lhe concentrar em si o melhor do espírito inglês; vitoriano, ocupou no século XX uma posição de perfeita acomodação, encontrando espaço e receptividade para o seu espírito privilegiado; vivendo em meio ao turbilhão ideológico e filosófico do seu tempo, pôde manter-se à margem das elaborações intelectuais de última hora e de transitória vigência. Não estará nisso a sua melhor contribuição à literatura destes tempos, contribuição de certezas e inteiro respeito aos direitos da inteligência e da imaginação? – NELSON DE ARAÚJO

Viável e necessário

Realizou-se com êxito na semana passada, em Outro Preto, Minas, o I Congresso Nacional de Museus sob patrocínio do Conselho Internacional de Museus, estando como representante baiano o crítico e diretor do Museu do Estado, José Valladares, sendo tomadas deliberações da mais alta importância para a moderna museologia nacional. Achamos, por isso, oportuno abordar um assunto que há muitos nos ter interessado, isto é, a fundação, na Bahia, de um Museu de Reproduções de Arte, com finalidades essencialmente didáticas.

As vantagens positivas desses Museus estão não só no evidente ponto de vista educacional amplo – pela facilidade de divulgação e de estudo, num apanhado quase total da cultura artística através dos tempos – como também do ponto de vista de viabilidade econômica. Sabemos que existem reproduções de arte tão perfeitas que a diferença para com os originais, produção de uma obra de valor pode ser facilmente adquirida por quem se proponha a fazê-lo, por preço módico, que não se pode nem de longe comparar com o preço do original, na hipótese estar êle à venda. Ter-se a pretensão de adquirir obras-primas originais e de mestres comprovados (principalmente do passado) é praticamente impossível, não só pelo valor econômico, de verdadeiras fortunas, como também constituírem, nos países aonde se encontram,

patrimônio nacional. Por isso, quando se trata principalmente de finalidades educativas, é melhor dispor de boas reproduções, ou não se ter nada. Também são muitas vezes preferíveis reproduções de boas obras a originais que não sejam de primeira categoria.

E um museu de reproduções, reunindo reproduções de obras dispersas por numerosos museus em todos os países do mundo, pode dar uma visão evolutiva altamente didática de todos os fenômenos estéticos, no domínio da plástica, através dos tempos. – RUBEM VALENTIM.

Novidade bem aceita

Bem recebidos em outras partes do país, as gravações de poesia brasileira tiveram, também aqui, a melhor das acolhidas, segundo confessa a Livraria Universitária, que os distribui na Bahia. Novos discos têm sido recebidos, estando à venda, agora, as gravações de Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Paulo Mendes Campos, Augusto Frederico Schmidt, Onésia de Pennafort, Olegário Mariano, Alvaloro Moreyra, A. Ferreira, Vargas Neto, Cecília Meireles, Guilherme de Almeida, Menote del Picchia, Emílio Moura e Abgar Senault.

Aguardam-se para breve a “Antologia de Contistas Brasileiros” e a gravação de “As mãos de Eurídice”.

Livro de Gravador

Será publicado dentro em breve um livro de xilogravuras em cores de autoria do gravador Karl Hansen, em torno de temas baianos. O texto da obra foi preparado pelo escritor José Pereira, autor do volume de contos “Rosa da Noite”. O livro está sendo impresso pelo próprio artista.

ANEXO 06**Jornal Diário da Bahia****Ano 100****Nº 179****Salvador, 09 de agosto de 1956****Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras****Página 8****Autor da Coluna: não assina****“Pintura Fabricada”**

De vez em quando, aparecem aqui na Bahia uns cavalheiros trazendo caixões cheios de quadros de “pintura”. São senhores amáveis, bem falantes e até alguns se intitulam pintores. Preferencialmente, expõem nas casas comerciais do centro e de ruas movimentadas da cidade ou quando não saem de porta em porta a oferecerem a sua mercadoria. Com pouco tempo vendem quase tudo por bom preço, embolsam os lucros e voltam para aquisição de novo carregamento. Aparentemente tudo muito honesto. Mas, acontece que tal mercadoria chamada quase sempre de “pintura húngara”, nada tem que ver com Pintura, nem com a Hungria e muito menos com a Arte. Simplesmente porque ela é fabricada em “atelier” de S. Paulo, locais onde se fazem várias cópias com o mesmo motivo obtendo-se depois centenas de “paisagens das ruas de Paris”; “ramalhetes de botões de rosa”, às braçadas; “bailarinas a la Degas”; ou “corceis enfurecidos numa correria louca cobrindo tudo de pó”. Pois bem, “êsse produto” que não se pode classificar nem de acadêmico de tão ruim, ainda é vendido e muito aqui na Bahia, terra que presentemente ocupa lugar relevante no âmbito das artes contemporâneas no Brasil. Mas, o que dá mesmo pena é ver-se pessoas de alto nível econômico jogando dinheiro fora comprando porcarias na ilusão de que comprem obras de arte quando artistas de valor que fazem arte séria contemporânea não só os locais como de outros Estados pouco ou nada vendem. Pode-se alegar questão de gosto, mas é sobretudo uma questão de educação artística.

RUBEM VALENTIM

Galeria Oxumarê

No próximo mês de setembro completará um lustro de existência a Galeria Oxumarê situada ao Passeio Público. São cinco anos de atividades artísticas ininterruptas, tendo até o presente realizado cerca de 60 exposições. Numa homenagem justa, ao acontecimento, os artistas plásticos contemporâneos da Bahia farão uma mostra coletiva dos seus trabalhos de pintura, escultura, gravura, desenho e arquitetura.

Um Rescala furtado

Um quadro do pintor João José Rescala, que reside aqui na Bahia, foi recentemente furtado da pinacoteca do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. É uma pintura de motivo baiano – feira do largo do Pelourinho – premiada no Salão Gaúcho de Belas Artes de 1954 e executada por uma técnica especial do autor de óleo sobre matéria plástica.

Bienal de Arte Religiosa

Realizar-se-á no mês de outubro vindouro a II Bienal de Arte Religiosa Moderna na Argentina, sob os auspícios do Arcebispo de Bueno Aires. Os interessados poderão dirigir-se para o Museu de la Iglesia – Casilla 4331B. Aires, R. Argentina.

Pintor Quaglia

Continua expondo na Galeria Oxumarê o pintor João Quaglia, até dia 15 dêste.

Escultor trabalha

No clichê, vê-se o escultor Mário Cravo trabalhando no seu atelier na decoração em metal para o Cine-Capri que brevemente será inaugurado nesta Capital.

ANEXO 07**Jornal Diário da Bahia****Ano 100****Nº 190****Salvador, 23 de agosto de 1956****Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras****Página 8****Autor da Coluna: não assinada****Exposição Coletiva de Arte**

O fenômeno criador é por excelência, por condição do seu próprio existir, um fenômeno dinâmico e que exige esforços continuado e educação sistemática, racional e adequada para que se possa entendê-lo e melhor senti-lo. O grande público só tomará novamente contato com a arte contemporânea, integrando-se no fluir estético do seu tempo por meio da educação ampla, total racionalmente planejada, sendo utilizados todos os meios de divulgação (também dinâmico) possíveis: cinema, rádio, televisão, imprensa, filatelia, etc.; sem contar-se os meios tradicionais de educação estética que são os museus e as mostras coletivas de arte. Pois bem, será com uma exposição coletiva que artistas contemporâneos da Bahia homenagearão a Galeria Oxumarê pela passagem do seu 5º aniversário no próximo mês de setembro. Diante dessa mostra coletiva de âmbito um tanto restrito, porque municipal, poderá o público melhor avaliar, comparar e saber quais as tendências, escolas e princípios que norteiam os nossos artistas. Sobretudo aquilatar da importância realmente grande da arte contemporânea baiana no panorama nacional, para não se dizer internacional, pois que Caribé participou na delegação brasileira da bienal de Veneza – Itália, este ano. Dêsse modo, não só os artistas homenagearão a Galeria Oxumarê como estarão contribuindo de maneira positiva para a educação artística da nossa gente. – RUBEM VALENTIM

Salão Ferroviário

O Serviço de Documentação do Ministério da Viação e Obras Públicas promoverá este ano um “Salão Ferroviário” que será inaugurado no dia 27 de setembro em recinto do referido Ministério. As inscrições e entrega dos trabalhos deverão ser feitas até o dia 22 de setembro devendo os candidatos dirigirem-se ao Serviço de Documentação do Ministério da Viação e Obras Públicas. M.V.O.P, 5º andar – Rio.

Não haverá restrições quanto a “correntes” ou “escolas” podendo participar do Salão artista de qualquer orientação estética. Os artistas poderão concorrer com 2 trabalhos em cada seção (Pintura – Desenho– Gravura). As dimensões máximas serão 1,00 x 0,80 m.

Uma Comissão Julgadora selecionará e premiará os trabalhos.

Prêmios: Pintura – 1º lugar: “Central do Brasil”, Cr\$ 50.000,00; 2º lugar; Prêmio.”Rede Mineira de Viação”, Cr\$ 30.000,00; Desenho: Prêmio “Estrada de Ferro Leopoldina”, Cr\$ 20.000,00. Gravura: Prêmio “Estrada de Ferro Santos-Jundiaí”, Cr\$ 20.000,00.

Artista-Decoradora

Encontra-se na Bahia a artista-decoradora carioca Dalia Antonina que fez curso de pintura e decoração na "New York School Decoration" nos Estados Unidos e vem destacando-se no meio da decoração carioca como criadora de ambientes de calma e bom gosto moderno. Também Dália Antonina é redatora de arte da Revista Magazine e está preparando material, principalmente artístico, para um número especial que a referida revista dará sobre a Bahia.

Confecção de Máscaras

Está sendo ministrado na Escola de Teatro da Universidade da Bahia um curso de confecção de máscaras para teatro, podendo inscreverem-se artistas plásticos e pessoas outras interessadas. O curso funciona sob a direção do ceramista e decorador carioca Pedri Correia Lima, na Escola de Teatro da Universidade da Bahia à av. Araújo Pinho, 12. Informações: Secretária da Escola – 13 às 18 horas.

Semana de Arte Concreta

No mês de Setembro será realizada em São Paulo uma Semana de Arte Concreta, com exposições de pintura, escultura, gravura concretas, música concreta, conferências sobre poesia concreta, projeções cinematográficas. Pintores, poetas e compositores do Rio e de São Paulo trabalham para que o certame tenha êxito. Por enquanto, não existe aqui na Bahia nenhum artista concreto.

Um painel de Caribé

No clichê vê-se um painel de Caribé executado em encaustica (pintura à cera) no vestibulo do Edifício Castro Alves à rua Carlos Gomes. Atualmente, Caribé pinta um mural para o Banco de Portugal.

ANEXO 08
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 196
Salvador, 30 de agosto de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: não assinada

Comemorações

ARAÚJO PORTO ALEGRE – Comemora este ano o 159º aniversário do nascimento de Manuel Araújo Porto Alegre, um dos maiores vultos da nossa história cultural. Pintor, arquiteto, teatrólogo, historiador e crítico de arte, jornalista, professor e um dos introdutores do movimento romântico no Brasil. Ninguém no seu tempo e mesmo muito depois ainda, fez mais peças de artes plásticas no Brasil do que Araújo Porto Alegre. Mas, muito pouca gente, artistas inclusive, conhece as suas pinturas, desenhos, projetos de arquitetura e textos sobre arte, principalmente a colonial. Felizmente existe na Câmara Federal e tudo leva a crer que será aprovado um projeto de lei que cria uma “Comissão Nacional de Comemorações do 159º” aniversário de nascimento de Manuel Araújo Porto Alegre. Dentre as atribuições da Comissão estão as seguintes: a) promover conferência e exposições relativas a obra de Araújo Porto Alegre a se realizarem no Rio, em Porto Alegre e em Rio Pardo (R. Grande do Sul); b) editar 2 livros com textos inéditos ou raros de Araújo Porto Alegre, bem como um álbum com reproduções da sua obra plástica; c) emissão de um selo comemorativo ao 159º de A. Porto Alegre com sua efígie; d) 500 exemplares tanto de livros como de algum álbum serão distribuídos gratuitamente às instituições culturais. Araújo Porto Alegre defendia um caráter nacional nas obras de arte, achando que deveriam ser inspiradas nas nossas tradições, sobretudo na natureza brasileira. Já criticava acerbamente as fórmulas e formas clássicas Greco-Romanas aplacadas no Brasil.

REMBRANDT – Também esta semana comemorado em quase todos os países do mundo o 350º do genial pintor e gravador holandês Rembrandt, mestre realista de claro e escuro. Aqui no Brasil, no Rio, o Museu Nacional de Belas Artes está fazendo umas exposições de reproduções de sua obra vindas diretamente da Holanda. Conferências, projeções de filmes, mesas redondas, tudo sobre a obra de Rembrandt têm-se feito na Escola Nacional de Belas Artes e outras Instituições Culturais. Isso no Rio. Na Bahia, nada.

RUBEM VALENTIM

Salões

- Continuam abertas até o dia 22 de setembro próximo, as inscrições com o envio das obras para o “Salão Ferroviário” da Divisão Cultural do

Ministério da Viação e Obras Públicas – Rio. Os prêmios serão de Cr\$ 50.000,00 e Cr\$ 30.000,00 para pintura; dois de Cr\$ 30.000,00 para desenho e gravura respectivamente. O regulamento foi publicado na secção passada.

- No período de 1º a 20 de setembro estarão abertas as inscrições para o 7º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Os interessados poderão se dirigir ao Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Porto Alegre.
- Enquanto isso, aguarda-se o pronunciamento oficial sobre o Salão Bahiano de Belas Artes. O Salão Bahiano é dos mais importantes do Brasil não só pela qualidade como pela organização.

Fichas & Etiquetas

- Discute-se presentemente na UNESCO – Paris, a extensão às artes plásticas dos direitos autorais. Principalmente direitos autorais no que diz respeito às reproduções de arte.
- Pintores, escultores, desenhistas e arquitetos reuniram-se no Rio para discutir a possibilidade de ser criada lei que institua verba obrigatória para decoração dos edifícios de determinados custos ou do patrimônio Municipal do Rio de Janeiro. A Bahia felizmente já tem a sua lei municipal que regula o assunto.

O pintor e o Anjo

No clichê, vemos o jovem pintor Raimundo de Oliveira protegido por um anjo barroco de sua criação. Raimundo Oliveira, dia a dia melhora a sua técnica pictórica e se impõe pela honestidade, trabalho e talento com que é dotado. É um artista expressionista, místico e religioso.

ANEXO 09
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 202
Salvador, 06 de setembro de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: não assinada

VI Salão Bahiano de Belas Artes

Aproxima-se a maior mostra coletiva de arte plástica do nosso Estado, que é o Salão Bahiano de Belas Artes. A sua importância no panorama plástico brasileiro é evidente, hoje visto o interesse que desperta em todos os centros artísticos do país, sendo que a crítica nacional especializada lhe tem feito sempre as melhores referências. Dêle já têm participado artistas famosos internacionalmente e de todas as correntes, tendências ou escolas. De fato, a boa qualidade artística do Salão Bahiano tem contribuído não só de maneira positiva e prática para a educação estética da coletividade baiana, como também prestigiando a Bahia, fazendo com que ela retome na atualidade o lugar que sempre ocupou no Brasil, como centro de cultura artística. Também a organização do Salão tem sido até então excelente. Entre outras coisas dignas de registro é o cuidado de enviar de volta devidamente embalados os trabalhos expostos ou recusados dos artistas de fora. Ao contrário por exemplo do Salão Nacional, o qual, quando encerrado, se o artista de fora não tiver um amigo no Rio para retirar, expostos ou não os trabalhos, estes são jogados, sem a menor consideração ou respeito no depósito público das coisas imprestáveis.

Sabe-se que os pleitos oficiais do Salão nas diversas secções constam de medalhas de ouro, prata e bronze com respectivos diplomas e dinheiro correspondente, além das menções honrosas. Quanto ao valor monetário dos prêmios dêste ano ainda não foi divulgado oficialmente. Acredita-se, no entanto, que será aumentado em relação aos dos outros anos. Não seria mal qir fosse duplicado, não só devido à desvalorização da moeda como também por causa da importância do Salão. Existe também o prêmio "Universidade da Bahia". Seria de bom alvitre e muito oportuno que a Prefeitura de Salvador instituísse um ou mais prêmios em dinheiro par artistas locais. Também Companhias Comerciais (principalmente de seguros), bancos e instituições congêneres poderiam oferecer prêmios de aquisição em dinheiro. Necessário também é dotar o Salão de uma secção de Arte Decorativa (tapeçaria, cerâmica, etc.). Eis aí algumas sugestões para o VI Salão Bahiano de Belas Artes a realizar-se de 1º a 31 de Dezembro do corrente ano. É claro que voltaremos sôbre o assunto. – RUBEM VALENTIM

Livreto sobre Tapeçaria

Acaba de sair do prelo uma edição da Galeria Oxumarê, um livreto foi apresentado graficamente com bela capa, sobre a tapeçaria do tapeceiro Genaro de Carvalho e do poeta Wilson Rocha.

Exposição na Oxumarê

A inauguração da exposição coletiva dos artistas baianos na Galeria Oxumarê está marcada para o dia 21 dêste. Os trabalhos deverão ser entregues até o dia 10 dêste.

Escultor Baiano no Rio

Exporá este mês na Petite Galerie – Copacabana – Rio de Janeiro, o escultor primitivo Agnaldo Manuel dos Santos. De certo, Agnaldo que esculpe com fôrça e caráter figuras e coisas do culto afro-brasileiro, obterá sucesso no meio artístico do Rio. O catálogo traz apresentação do poeta Wilson Rocha.

O pintor Jener Augusto

O pintor Jener Augusto, iniciará este mês dois trabalhos plásticos um em residência particular e outro em casa comercial, ambos aqui na cidade de Salvador. No clichê, o jovem artista.

ANEXO 10**Jornal Diário da Bahia****Ano 100****Nº 213****Salvador, 20 de setembro de 1956****Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras****Página 8****Autor da Coluna: não assinada****Grande Exposição Coletiva na Galeria Oxumarê**

A primeira galeria de arte que surgiu na Bahia, a Oxumarê, completa neste mês de Setembro o seu 5º ano de existência. Já realizou cerca de 60 exposições, sendo que algumas de artistas reconhecidos ou famosos internacionalmente. Em 1953 fez a primeira exposição de arte e artesanato populares, patrocinada pela Câmara Municipal de Salvador. Também nela funcionou o IV Salão Bahiano de 1954. O fato é que, apesar de alguns senões, a Galeria Oxumarê tem contribuído justamente os artistas plásticos baianos para o engrandecimento e divulgação de arte entre nós. Por isso, está sendo organizada uma mostra coletiva de arte na qual tomam parte todos os artistas considerados modernos da Bahia. Ao lado de profissionais com anos de trabalho e já conhecidos do público, figuram artistas que iniciaram mais recentemente suas atividades. Relação dos artistas: Agnaldo dos Santos, Antonio Rebouças, Calasans Neto, Caribé, Dick Menocal, Genaro de Carvalho, Hélio Bastos, Jenner Augusto, José de Dome, Hansen, Lênio, João Rescala, Pancetti, Mario Cravo, Ligia Sampaio, Carlos Bastos, Maria Celia Mendes, Mirabeau Sampaio, Raimundo Oliveira, Ubirajara, Udo Knoff, Hélio Vaz, Wyllis, Rubem Valentim, João Alves, João Quaglia. A inauguração será no dia 29 deste mês às 21 horas.

RUBEM VALENTIM

Antologia de Poetas Baianos

O poeta baiano Telmo Padilha está em entendimento com a Livraria Progresso Editora, desta Capital, para organizar uma antologia de poesia baiana contemporânea. Até o momento, sabe-se que farão parte do trabalho os seguintes nomes: Sosigenes Costa, Jorge Medouar, Fernando Obes, Camilo Jesus Lima, Carvalho Filho, Wilson Rocha, Godofredo Filho, Jorge Amado, Eugenio Gomes, Jair Gramacho, Jacinta Passos, Tica Santana, Sadala Marou, Nilo Pinto, Florisvaldo Matos. Por se tratar da primeira antologia baiana contemporânea, tudo indica que o livro despertará o maior interesse do público e da crítica que terão assim oportunidade de entrar em contato com uma obra de conjunto que mostrará as tendências e características da Poesia do nosso Estado. Merece aplausos a iniciativa da Ed. Progresso. Telmo Padilha é autor do livro "Girassol do Espanto".

Conferência do Diretor do Museu de Arte etc.

Encontra-se aqui a convite da Universidade da Bahia o professor Wolfgang Pfeiffer, Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo para uma série de conferências na Escola de Belas Artes, sob o tema "Nossas relações com as Artes Plásticas".

Ontem, realizou-se a primeira conferência, sendo que as demais serão nos dias 20, 21 e 24 às 9 horas. Na última, os assistentes poderão fazer perguntas sobre artes plásticas em geral.

O prof. Pfeiffer é natural de Dresden, estudou História da Arte e Arqueologia na Universidade de Munich, defendendo a tese sobre "Palácios Barrocos em Dresden". Foi técnico do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico da Alemanha. Ensina História da Arte no Museu de Arte Moderna de São Paulo e é Diretor Técnico desde 1952.

I Salão Infantil Baiano de Artes Plásticas

Por iniciativa de "A Tarde Infantil" e da "Hora da Criança" será realizado este ano na Semana da Criança o I Salão Infantil baiano de Artes Plásticas que funcionará no Belvedere da Sé. A comissão julgadora ficou constituída dos seguintes artistas: Mendonça Filho, Mario Cravo, João Rescala, Ismael de Barros, José Valladares (crítico), Jener Augusto e Álvaro Zózimo da Silva. A Comissão deverá reunir-se hoje às 10 horas na Escola de Belas Artes para tratar de regulamentar o Salão. Mais de 150 crianças já se inscreveram.

Salão do Colégio da Bahia

Está sendo realizado no Colégio da Bahia, patrocinado pelo Grêmio, um Salão de Artes Plásticas dos alunos deste Estabelecimento de Ensino. O salão funciona pelas manhãs e tardes, até o dia 5 de outubro próximo.

ANEXO 11**Jornal Diário da Bahia****Ano 100****Nº 219****Salvador, 27 de setembro de 1956****Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras****Página 8****Autor da Coluna: Rubem Valentim****Exposição Coletiva na Galeria Oxumarê**

Inaugura-se-ar na Galeria Oxumarê no dia 29 do corrente às 21 horas a mostra coletiva “Artistas Modernos da Bahia” na qual participarão: Agnaldo dos Santos, Antonio Rebouças, Calasans Neto, Caribé, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Hélio Bastos, Hélio Vaz, Jener Augusto, João Alves, João Rescala, José Bahia, José de Dome, Hansen, Lenio, Lygia Sampaio, Mario Cravo, Maria Célia, Mirabeau Sampaio, Pancetti, Quaglia, Raimundo de Oliveira, Richard de Manoel, Rubem Valentim, Ubirajara, Udo Knoff, Willys, Roberto Mendez e Lêda Lúcia. Vê-se que ao lado de artistas com muitos anos de trabalho e já conhecidos do público figuram aqueles que iniciaram mais recentemente suas atividades plásticas e carecem, portanto, de oportunidade e estímulo. É sobretudo uma mostra coletiva de confraternização. – RUBEM VALENTIM

Conferência de Escola de Belas Artes

Encerrou-se no dia 24 último a série de conferências pronunciadas pelo Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, prof. Wolfgang Pfeiffer, na Escola de Belas Artes. O prof. Pfeiffer veio a convite da Universidade da Bahia por iniciativa do prof. Mendonça Filho, Diretor da Escola. Que venham outras conferencistas para maiores esclarecimentos e educação plástica do nosso meio universitário.

I Salão Infantil Bahiano de Artes Plásticas

Continua sendo organizado pela “Hora da Criança” e “A Tarde Infantil” o I Salão Baiano de Artes Plásticas. Estão inscritas mais de 200 crianças. Será realizado na “Semana da Criança” no Belvedere da Sé. O êxito e os resultados educacionais são evidentes, pois que na frente de tudo está o prof. Adroaldo Ribeiro Costa.

Novos dirigentes do Instituto dos Arquitetos

O Instituto dos Arquitetos do Brasil elegeu sua nova diretoria para exercício 1956-1957 que é a seguinte: Presidente, Ari Garola Rosa; vice-pres., Oscar Niemeyer Filho; 1º sec., José Bina Fonyat Filho; 2º sec., Lucídio Guimarães; 1º tes., Ernani M. Vasconcelos; 2º tes., Carlos L. Veloso. O arquiteto José Bina Fonyat Filho é baiano e professor do Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes da U. da Bahia.

Fichas & Etiquetas

- Vitrinas compostas ou arrumadas com bom gosto moderno é coisa rara no comércio de nossa cidade. Por isso chamamos a atenção para as vitrinas da casa Cine-Foto Rozemberg na av. 7, feitas pelo pintor moderno Lenio.
- Continua obtendo êxito a Petite Galerie – Rio, a exposição do escultor primitivo baiano, Agnaldo dos Santos.
- Aproxima-se o VI Salão Baiano de Belas Artes, que será de 1º a 31 de dezembro. As inscrições estarão abertas em novembro.
- Inaugura-se hoje o Salão Ferroviário do Ministério da Viação – Rio de Janeiro. Estão inscritos 222 artistas com mais de 600 trabalhos. Também os prêmios são convidativos: 50 e 30 mil cruzeiros para pintura e dois de 20 mil para desenho e gravura, respectivamente.
- Já está circulando nas livrarias a revista Habitat - números 31 e 32, sobre arquitetura e artes plásticas no Brasil.
-

Ubirajara Pintor

Vemos no clichê acima um trabalho do arquiteto e pintor paulista Ubirajara que está residindo aqui na Bahia e participará da mostra coletiva “Artistas Modernos da Bahia”. Ubirajara é um pintor de muito talento e grande senso compositivo.

ANEXO 12**Jornal Diário da Bahia****Ano 100****Nº 225****Salvador, 04 de outubro de 1956****Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras****Página 8****Autor da Coluna: Rubem Valentim****Livros sôbre artesanato e Arte Popular na Bahia**

O professor José da Costa Pereira acaba de publicar por intermédio do Senai – Departamento Nacional, os seguintes livros: “Artesanato na Bahia Recôncavo” - 1955 – “Artesanato e Arte Popular no Sertão Baiano” – Senai Dep. Nacional – 1956. – “Síntese de um programa para organização e desenvolvimento do artesanato na Bahia”, com introdução de Rômulo Almeida – Senai Dep. Nacional – 1956. O professor Costa Pereira que será o diretor dum Serviço para. O Desenvolvimento do Artesanato na Bahia, vem realizando um trabalho pioneiro digno de todo respeito científico.

Fichas e Etiquetas

- Inaugurou-se com grande êxito no dia 29 passado a exposição dos “Artistas Modernos da Bahia” na Galeria Oxumarê por motivo do seu 5º aniversário. A exposição estará aberta até o dia 20 de outubro.
- Está circulando nesta capital os ns. 32 e 33 da Revista Habitat de arquitetura e artes plásticas do Brasil.
- Também já está circulando o nº 7 de “Brasil – Arquitetura Contemporânea”. Esta edição é dedicada a Conjuntos Residenciais. Traz um ensaio sobre a síntese das artes.
- Inaugurou-se na semana passada o “Salão Ferroviário” do Ministério da Viação e Obras Públicas. Prêmios: Pintura – 1º lugar, Inimá, com 50 mil cruzeiros; 2º lugar, Tiziana Bonazola com 20 mil cruzeiros; Gravura – 1º lugar, Poty com 20 mil cruzeiros.
- Na semana passada, lançou-se a pedra fundamental da futura sede do Museu de Arte Moderna de Florianópolis – Santa Catarina.
- Em novembro, estarão abertas as inscrições para o Salão Baiano de 1956 que será realizado de 1º a 31 de dezembro.

Artistas da Bahia vão expôr no Museu de Arte Moderna de São Paulo

Será realizado no mês de janeiro do próximo ano uma grande exposição de artistas plásticos da Bahia no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob patrocínio da revista Habitat de São Paulo e possivelmente da Prefeitura Municipal desta cidade. Até o momento tem como certa a participação dos seguintes artistas: Agnaldo dos Santos, Antonio Rebouças, Caribé, Genaro de Carvalho, Hansen, Jener Augusto, João Alves, Lenio, Mario Cravo, Mirabeau Sampaio, Pancetti, Quaglia, Raimundo de Oliveira, Rubem Valentim, Ubirajara e Willys. Todas as obras serão submetidas a um júri de seleção. Os números dos trabalhos serão 3 para pintura e escultura e 6 para gravura e desenho. Seguirá também com a exposição uma pequena mostra de artesanato e arte popular da Bahia.

RUBEM VALENTIM

ANEXO 13
Jornal Diário da Bahia
Edição 100
Nº 236
Salvador, 18 de outubro de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quinta-feiras
Página 8
Autor da Coluna: Rubem Valentim

Piadismo Superado Típico

Não existe nada mais de acadêmico e mesmo ridículo nos tempos atuais do que divertir-se ainda às custas da arte contemporânea convencionalmente chamada de arte moderna. As anedotas, as ridicularizações, as zombarias sobre a arte e artistas modernos são coisas do passado e que nenhum verdadeiro artista ou intelectual integrados no campo levam mais a sério. Porém, quando surgem por acaso tais gracejos ou irreverências, eles não passam de simples anacronismos provincianos, bolorosamente acadêmico sem as maiores consequências. Mesmo porque, as “obras primas” do humorismo e do anedotário piadístico sobre arte moderna já foram ditas e reditas até gastarem-se e ninguém acha mais graça. Como a do burro que pintou um quadro com o rabo tendo por inspiração pancada no lombo. O quadro ganhou um prêmio no salão e foi muito elogiado pela crítica. Nenhum menino de Escola de Belas Artes acha mais graça na anedota e o que é mais sério, não acredita. Só os acadêmicos “artistas” ou “intelectuais”.

Nesta época de bienais, salões e museus de arte, dos livros com reproduções fidelíssimas, do cinema, da televisão, do rádio, nesta época de tamanha riqueza de divulgação cultural, neste tempo das altas velocidades supersônicas, da energia atômica e da cibernética, não é mais admissível, mesmo na província e sob qualquer pretexto, que pessoas tidas como intelectuais ou artistas façam ainda piadas ou procurem negar a arte que as circunda, cerca, envolve, a arte contemporânea convencionalmente chamada de arte moderna. Pelo menos, que a respeito não pode senti-la ou entendê-la.

RUBEM VALENTIM

O Grande público e arte contemporânea

Com a morte do academismo burguês do século passado o advento com o impressionismo da revolução permanente das artes plásticas começa a separação, a incompreensão, o divórcio entre o grande público e as diversas fases e modalidades formais e de conteúdo porque tem passado a arte ocidental contemporânea. Falta precisamente um ano para que se complete meio século do aparecimento das primeiras manifestações CUBISTAS. Desde então escolas, “ismos” expressões plásticas individuais, personalíssimas e desconcertantes, e têm sucedido num dinamismo vertiginoso e bem representativo do século, que desorienta às vezes críticos e estetas, quanto mais leigos. O fato é que nunca se criou tanto em todos os setores da atividade humana, nunca a imaginação criadora do homem mostrou-se tão liberta, fecunda e plena, como em nossa época. Por outro lado, essa pletora criadora êsse dinamismo, essa velocidade, essa ânsia e busca continuada de novas possibilidades de expressões estéticas condicionaram juntamente com o advento da máquina, da produção em massa da era industrial, das revoluções econômico-sociais

a a arte contemporânea. E ainda não há sinal de esgotamento, de perda de ritmo, nêsse flair criador cada vez mais veloz. Por conseguinte, haverá sempre uma vanguarda, o novo surpreendente, o momentâneamento incompreendido. É claro que devem existir como que espécie do paradas, períodos de sedimentação, de reestrutaramento, de consolidação para se tomar fôlego e se APRENDER mais racionalmente o que se fêz e se está fazendo. Mas essas paradas não podem se prolongar por muito tempo, sob pena de esterilidade, de cair-se na repetição na fórmula-academismo, no preconceito, sendo que êste torna mais difícil a aceitação posterior de qualquer movimento de vanguarda. Donde se conclui que o fenômeno criador, é por excelência, por condição do seu próprio existir um fenômeno dinâmico e que exige esforço continuado e educação sistemática racional e ade- (continua na 9ª pag.)

Nota da pesquisa: não há a continuação mencionada pelo autor do texto.

ANEXO 14
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 239
Salvador, 25 de outubro de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: Rubem Valentim

VI Salão Baiano

Este ano haverá premiações para as secções de pintura e escultura. Mas serão admitidos trabalhos de gravura, desenho e arquitetura.

Os prêmios em dinheiro serão de 20 mil, 10 mil e 5 mil cruzeiros para os artistas que obtiveram medalhas de ouro, prata ou bronze, respectivamente.

O júri ficou assim constituído:

– Divisão Geral : Professores: Mendonça Filho, Alberto Valença e Carlos Sepúlveda.
Divisão Moderna: Professores: João José Rescala, Mario Cravo Junior e Jorge Costa Pinto.

Local: Salas da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia.

Com certeza haverá o prêmio “Universidade da Bahia” para ambas as divisões e que vem sendo concedido há dois anos para os artistas locais.

Seria de bom alvitre e muito oportuno que a Prefeitura da Capital por meio dos seus poderes executivos ou legislativo instituísse um prêmio em dinheiro para artistas locais e que poderia ter o nome de prêmio Cidade do Salvador. Cada ano desse prêmio seria concedido para uma das secções.

Também companhias comerciais ou Indústrias (Cias de Seguro, bancos, fábricas etc) poderiam oferecer prêmios de aquisição em dinheiro.

Quanto ao local em que vai funcionar o Salão não gostamos porque fica contra mão. Um Salão de Arte é feito para a coletividade e tem de funcionar em local bem acessível ao público sob pena de ser pouco visitado e falhar numa de suas finalidades que é a educação do gosto artístico do povo.

Fichas e Etiquetas

- O fotógrafo Luiz Carlos Barreto está realizando na Galeria Oxumarê no Passeio Público, uma exposição de fotografias.
- O arquiteto Prof. Bina Fonyat realizará hoje às 17 horas na Galeria Oxumarê uma palestra sobre fotografia.
- Encontram-se na Bahia os artistas: pintor Caio Mourão que está colhendo material artístico para os arquivos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a pintora Niobe Xandó recentemente premiada no Salão Paulista e que em breve fará uma exposição aqui; o jovem gravador baiano Newton Cavalcanti, aluno de Osvaldo Goeldi e que vem se destacando no Rio como uma das legítimas vocações para a gravura em madeira.

Livro do gravador HANSEN

O gravador HANSEN já acabou de imprimir o seu livro de XILOGRAVURAS em cores sôbre temas da vida, do amor, da morte, e das noites nos prostíbulos desta velha cidade que o artista tanto quer e sente.

O texto da obra é escrito pelo mais autêntico, apaixonado e sabedor de coisas da Bahia, o contista José Pedreira, autor do volume de Contos: "Rosa da Noite".

E ninguém melhor que o romancista-poeta Jorge Amado para prefaciар livro tão verdadeiro, sério e baiano. Livro que também traz um poema do poeta Vinícius de Moraes.

ANEXO 15
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 246
Salvador, 01 de novembro de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: Rubem Valentim

Notas sôbre o VI Salão Bahiano de Belas Artes

De 5 a 15 de novembro do corrente ano, das 14 às 18 horas no Pavilhão Sentis da Escola de Belas Artes da Bahia, à rua 26 de Setembro, estará aberto o serviço para inscrição e entrega dos trabalhos destinados ao VI Salão Bahiano de Belas Artes, a realizar-se de 1º a 31 de dezembro. Somente haverá premiações para as secções de pintura e escultura. Podem ser inscritos, todavia, trabalhos de desenho, gravuras e arquitetura. O artista poderá inscrever até 3 obras por secção. Os prêmios em dinheiro serão de 20 mil, 10 mil e 5 mil cruzeiros para os artistas que obtiverem medalhas de ouro, prata e bronze respectivamente. O júri ficou constituído: Divisão Geral: Profs. Mendonça Filho, Alberto Valença e Carlos Sepúlveda; Divisão Moderna: – Profs. João José Rescala, Mario Cravo Junior e Jorge Costa Pinto. – Haverá também o prêmio “Universidade da Bahia” para ambas as divisões e para artistas locais.

Exposição de Arte Holandesa

No próximo mês de dezembro, será realizada nesta Capital – no Belvedere da Sé – uma exposição de Artes Holandesa, que constará de gravuras contemporâneas (litografias, xilogravuras e água-fortes) de cerca de 25 diferentes artistas e também de 26 reproduções dos mais famosos quadros do mestre Vicent Van Gogh. Mostra idêntica já foi realizada no Museu de Arte Moderna do Rio e presentemente está sendo feita em Fortaleza. Essas exposições altamente educativas são feitas por intermédio do Departamento Cultural da Embaixada da Holanda no Brasil que conta com a colaboração dos Consulados, Governos dos Estados e Instituições Culturais, O sr. G.S. de Clerca, adido cultural, e a imprensa da Embaixada Holandesa esteve recentemente aqui na Bahia tratando do assunto.

Fichas e Etiquetas

- O catálogo para a exposição dos Artistas da Bahia no Museu de Arte Moderna de São Paulo será organizado graficamente pelo pintor Lênio, terá fotografias de Voltaire Fraga e apresentação do crítico José Valladares.
- Continua aberta na Galeria Oxumarê a exposição de fotografias de Luiz Carlos Barreto.
- O gravador Hansen viajou para São Paulo a fim de lançar o seu livro de xilogravuras; “Flôr de São Miguel”, com texto. De José Pedreira e prefácio de Jorge Amado.

- O escultor Mario Cravo está terminando uma escultura de ferro denominada “Capoeira” para o jardim da residência do sr. Raimundo Castro Maia.
- O pintor Genaro de Carvalho fará uma exposição de tapeçarias e cartões para tapeçarias de 3 a 18 de dezembro na Galeria Oxumarê.
- Já está circulando os números 33 e 34 da Revista “Habitat”. Revista de arquitetura, artes plásticas, urbanismo e decoração contemporâneas.

Ubirajara e Fachadas Bahianas

No clichê, vê-se um desenho do pintor Ubirajara que pinta apaixonadamente as fachadas das velhas casas coloniais da Bahia.

ANEXO 16
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 253
Salvador, 08 de novembro de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: Rubem Valentim

Sa necessidade dum Museu de Reproduções de Arte na Bahia

Um assunto que há muitos anos nos tem interessado é a fundação na Bahia de um Museu de Reproduções de Arte, com finalidades essencialmente didáticas. As vantagens positivas desses Museus estão só no evidente ponto de vista educacional amplo – pela facilidade de divulgação e de estudo, num apanhado quase total da cultura através dos tempos – como também do ponto de vista da viabilidade econômica. Sabemos que existem reproduções de arte tão perfeitas que a diferença para com os originais é quase nenhuma. A reprodução de uma obra de valor pode ser facilmente adquirida, por quem se proponha a fazê-lo, por preço módico, que não se pode nem de longe comparar com o preço do original, na hipótese dêste estar à venda. Ter-se a pretensão de adquirir obras-primas originais e de mestres comprovados (principalmente do passado), é praticamente impossível não só pelo valor econômico, verdadeiras fortunas, como também constituem, nos países onde se encontram, patrimônio nacional. Por isso, quando se trata de finalidades educativas, é melhor dispôr de boas reproduções, ou não se ter nada. Também são muitas vezes preferíveis reproduções de boas obras a originais que não sejam de primeira categoria. E um Museu de Reproduções, reunindo reproduções de obras dispersas por numerosos museus em todos os países do mundo, pode dar uma visão evolutiva altamente didática de todos os fenômenos estéticos, no domínio da plástica, através dos tempos.

Fichas e Etiquetas

- 12 gravuras do livro “Flôr de S. Miguel”, do gravador Hansen irão para exposição “Gravadores Brasileiros” no Japão, Cina e Índia. Tomarão parte os seguintes gravadores: Livio Abramo, Marcelo Grasman, Aldemir Martins, Renina Katiz, Hansen, Mario Cravo.
- O gravador Hansen fará exposições das gravuras do seu livro “Flôr de S. Miguel” no dia 16 dêste mês no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em 1º de dezembro na Galeria Rian – Rio de Janeiro. No dia 10 dêste, o livro será lançado na Galeria Herrschel – Hamburgo – Alemanha.
- O pintor B. Bents está expondo gravuras na Galeria Oxumarê.
- A pintora Niobe Xandó, de São Paulo, exporá brevemente no Belvedere da Sé.
- Até o dia 15 deste, estarão abertas as inscrições para o Salão Bahiano de Belas Artes dêste ano; na Escola de Belas Artes se darão as informações necessárias.

- Caio Mourão, pintor e organizador dos arquivos artísticos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, voltará para a Paulicéia no próximo dia 10, levando o material dos artistas baianos.

Livro “Flôr de São Miguel”

Gravura do livro “Flôr de São Miguel”, do gravador Hansen, radicado na Bahia. O livro traz o texto de José Pedreira, prefácio de Jorge Amado e um poema de Vinícius de Moraes. Tiragem limitada de 500 exemplares.

ANEXO 17**Jornal Diário da Bahia****Ano 100****Nº 264****Salvador, 22 de novembro de 1956****Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras****Página 8****Autor da Coluna: Rubem Valentim****I Salão Infantil de Artes Plásticas**

Será inaugurado hoje no Belvedere da Sé, às 17 horas o I Salão Infantil Bahiano de Artes Plásticas”. É uma iniciativa do “A Tarde Infantil” e da “Hora da Criança”. Mais de trezentos trabalhos de desenhos, pintura e modelagem serão expostos. Durante a exposição, a Comissão Julgadora constituída pelos professores Mendonça Filho, Mário Cravo Jr., João Rescala, Ismael Barros, Jener Augusto, José Valladares e Álvaro Zózimo da Silva conferirá os prêmios. O êxito e os resultados educacionais do Salão Infantil são evidentes. Nenhuma criança da Bahia deve deixar de visitá-lo.

Artistas da Bahia vão expôr no Museu de Arte Moderna de São Paulo

Será realizada no mês de janeiro do próximo ano uma grande exposição de artistas plásticos da Bahia no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob o patrocínio da Revista Habitat de São Paulo. Participarão os seguintes artistas: Agnaldo dos Santos, Antonio Rebouças, Caribé, Genaro de Carvalho, Hansen, Jener Augusto, João Alves, Lênio, Mario Cravo, Mirabeau Sampaio, Pancetti, Quaglia, Raimundo Oliveira, Rubem Valentim, Ubirajara e Willys. Todas as obras serão submetidas a um júri de seleção. Os números dos trabalhos serão 5 para gravura e desenho.

Seguirá também com a exposição uma pequena mostra do artesanato e arte popular da Bahia. O catálogo será organizado graficamente pelo pintor Lenio, as fotografias serão do Voltaire Fraga e a apresentação do crítico José Valladares. A Prefeitura Municipal do Salvador concedeu um auxílio financeiro de 17 mil cruzeiros.

Fichas e Etiquetas

- Será inaugurado no dia 1º de dezembro próximo o VI Salão Bahiano de Belas Artes. O Salão dêste ano funcionará conjuntamente as Divisões Moderna e Geral, na Escola de Belas Artes, à rua 28 de Setembro.
- Genaro de Carvalho, tapeceiro bahiano, vai inaugurar a exposição dos seus mais recentes trabalhos de tapeçaria no dia 3 próximo mês de dezembro na Galeria Oxumarê. Genaro irá expôr depois no Rio, em São Paulo e na Argentina.
- Também provavelmente em dezembro teremos aqui na Bahia uma exposição de Gravuras Holandesas Contemporâneas promovida pelo Departamento Cultural da Embaixada da Holanda. Exposições semelhantes foram feitas no Rio e no Ceará.
- Está funcionando na Biblioteca Nacional – Rio, uma grande exposição comemorativa do 150º aniversário do nascimento de Manuel Araújo Porto-

Alegre que foi pintor, poeta, arquiteto, jornalista, diplomata, professor, enfim uma das figuras mais importantes da cultura brasileira do século XIX.

ANEXO 18
Jornal Diário da Bahia
Edição 100
Nº 270
Salvador, 29 de novembro de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quinta-feiras
Página 8
Autor da Coluna: Rubem Valentim

I Salão Infantil de Artes Plásticas

Inaugurado no dia 22 dêste está funcionando no Belvedere da Sé o 1º Salão Infantil de Artes Plásticas. Iniciativa da “Hora da Criança” e de “A Tarde Infantil”, essa mostra coletiva vem despertando viva curiosidade não só entre o público em geral, adultos e crianças como, mais particularmente, nos meios educacionais. Porque nenhum educador ignora, hoje em dia, o papel da utilização da arte como fator precípua na educação, como processo de integração e afirmação da personalidade, facilitando o desenvolvimento da capacidade creadora espontânea, livres dos moldes ou preconceitos deformadores acadêmicos.

Esse grande e esclarecido educador que é o Prof. Adroaldo Ribeiro Costa, compreende tudo isso e vem realizando uma obra educacional que na “Hora da Criança”, quer na “Tarde Infantil” e agora com o Salão, digna da admiração e respeito dos filhos da terra baiana.

Fichas & Etiquetas

- Será inaugurado no próximo sábado 1º de dezembro o VI Salão Bahiano de Belas Artes. O Salão dêste ano funcionará conjuntamente as Divisões Moderna e Geral na Escola de Belas Artes, à rua 28 de Setembro. A seleção dos trabalhos já foi feita.

A premiação será no dia da inauguração. Esperamos que seja justa, equilibrada.

- Continua se organizando a grande exposição coletiva dos Artistas Plásticos da Bahia no Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Apareceu recentemente um livro do crítico Adolfo Casais Monteiro, “Uma tese e algumas notas sobre Arte Moderna”, editado pelo serviço de documentação do M.B. e O. Esse livro ajuda se compreender a Arte Moderna.
- O 1º Salão Infantil de Artes Plásticas funciona diariamente das 9 às 23 horas no Belvedere da Sé. A premiação será feita ainda nesta semana.

O Jardim do Sul Baillete

Vemos no clichê uma tapeçaria do tapeceiro Genaro de Carvalho que vai expor dia 3 de dezembro próximo na Galeria Oxumarê. Genaro exporá depois no Rio, São Paulo e na Argentina.

ANEXO 19
Jornal Diário da Bahia
Salvador, 06 de dezembro de 1956
Ano 100
Nº276
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras.
P. 8
Autor da Coluna: Rubem Valentim

o que é o 6º Salão Bahiano de Belas Artes - 1956

Quem assistiu ao primeiro Salão Bahiano alguns outros passados e até mesmo o do ano transato (seções de desenho e gravura) chegará facilmente à conclusão de que o 6º Salão deste ano está fraquíssimo e decadente falhou completamente como salão de arte de nível qualitativo superior. E não estamos a exigir o Impossível na província desde quando, repetimos o primeiro salão e os subseqüentes— variando nestes o valor artístico de acordo com a sessão a ser premiada devido ao interesse dos artistas locais e de fora —alcançaram o nível artístico elevado o que determinou fossem os salões baianos considerados dos melhores do país. É claro, que tivemos os seus erros e cometeram injustiças para com os que se sentiram tolhidos nas suas pretensões. Mas, é por demais sabido, nenhum salão de arte do mundo satisfaz a todos e não temos ilusão disso.

O que importa, porém, é que as exposições passadas tinham pelo menos algumas Arte para ser vista ponto e o salão deste ano pouco ou nada tem. Nunca vimos tanta coisa ruim junta estamos nos referindo a aulas divisões. Geral e Moderna. Que se cortassem em metade dos trabalhos não faria falta. Também, é preciso que se acabe de vez com esse artificialismo convencional ridículo e acadêmico de se dividir a arte em geral e moderna como se esta fosse uma subdivisão particular daquela, havendo “duas” artes.

Si se quiser manter a divisão geral que ela se transforme em mostra escolar de Fim de Ano de Mestre e Alunos, onde se exponha as experiências técnicas (artesanato) e os exercícios escolares de paisagens nus na natureza mortas etc. As apresços por exemplo não deviam figurar neste Salão. Não há um só que valha como Arte são sim excelentes exercícios de aprendizado duma técnica de pintura. Visto sob esse prisma a Escola de Belas Artes está de parabéns por estar ensinando tão segura técnica.

Para completar diremos que o local foi mal escolhido fica contramão, a afluência está sendo mínima.

Na próxima quinta-feira falaremos dos trabalhos de cada divisão, da premiação etc.

Uma nota

Esta seção se associa a dar que ainda consterna o ambiente artístico-intelectual do Brasil com a morte prematura do artista-pintor, cenógrafo, ilustrador, crítico e teórico de Arte: Tomaz Santa Rosa Júnior, brasileiro da Paraíba.

ANEXO 20
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 281
Salvador, 13 de dezembro de 1956
Coluna Estantes e Galerias/Às quinta-feiras
Página 8
Autor da Coluna: Rubem Valentim

O que é o sexto salão baiano de belas artes 1956

No comentário da semana passada dissemos que o Salão Bahiano de Belas Artes dêste ano, em relação aos anteriores, principalmente ao primeiro estava fraquíssimo ou decadente. Que tinha falhado como salão de arte do nível qualitativo superior. E que não estávamos a exigir o impossível na província desde quando o 1º Salão e os subsequentes – variando nêstes o valor artístico de acôrdo com a seção a ser premiada devido ao interesse dos artistas locais e de fóra – tinham alcançado nível artístico elevado o que determinou fossem os Salões Bahianos considerados dos melhores do país. Escrevemos que havia (e há) tanta coisa ruim junta que se cortasse metade dos trabalhos não faria falta. E nos referimos a ambas as divisões: moderna e geral.

Hoje vamos falar sobre a Divisão Geral. Para começar, achamos que é preciso se acabe de vez com esse artificialismo convencional ridículo e acadêmico de se dividir arte em Geral e Moderna como se esta fosse uma subdivisão particular daquela havendo por conseguinte “duas” artes. Si se quiser manter a Divisão Geral que ela se transforme em Mostra Escolar de Fim de Ano de Mestres e Alunos, onde se exponham as experiências técnicas (arte e artesanato) e os exercícios escolares de paisagens, nús, naturezas mortas e etc. Os AFRESCOS, por exemplo, não deviam figurar nêste salão. Não há um só que valha como Arte, são isto sim, excelentes exercícios de aprendizado duma técnica de pintura. Por isso, e pelo e pelo número de trabalhos de alunos da Escola de Belas Artes, e acentúa o caráter escolar da Divisão Geral.

Seção de Pintura – Nesta seção, existem trabalhos expostos que não deveriam figurar em 1º lugar. Trabalhos que prejudicam enormemente não só a formação de estudantes plásticos como contribuem para a continuidade de um sentido falso de arte no meio de grupos interessados ou não em assuntos estéticos. Como exemplo podemos citar: n. 29 (o lencinho azul – Cr\$ 9000,00!); n. 47 (depois da farra – 10.000!), n. 61 (sacristia colonial); todas as naturezas mortas com ou sem seus frutos nacionais; e muitos outros. Quanto à premiação achamos justa a medalha de ouro para Emídio Magalhães (n. 36 – paisagem). É verdade, um pintor acadêmico que pinta dentro de conceitos estéticos ultrapassados, mas é honesto, sincero, trabalhador, conhece e domina o ofício. Merece respeito. – A aquarela – n. 43 – favela da gambôa – de Mario Machado Portela – que tirou medalha de prata não tem espontaneidade, é convencional, muito sabida e falsa com todas as fórmulas e truques dos aquarelistas acadêmicos. Há artesanato sem invenção. – O prêmio “Universidade da Bahia” foi dado a Raimundo de Aguiar (n. 15 – Sala de Cristo), trabalho, ao nosso vêr, fraco como fraquíssimas são suas paisagens (n. 16 e 17). Aliás, pensamos que o prêmio “Universidade da Bahia” deveria ser dado sempre a artista jovem. É um ponto de vista. – As menções honrosas foram para os alunos da Escola. – Abraão Kosminisk, está melhorando artesanalmente e trabalha. Mendonça Filho apresenta uma bôa marinha

(n. 38), trabalho antigo, tem caráter, bem pintado. – Alberto Valença – expõe duas paisagens, com sensibilidade.

Seção Escultura – Nada tem que se comente sob ponto de vista artístico. A comissão fez bem não concedendo a medalha de ouro. - A de prata foi dada a Adolfo Augusto Buck, pelo medalhão n. 68, retrato. Não há nada que justifique o prêmio de tão fraco o trabalho. Seria melhor que não fosse concedido. Ou então se desse a Manoel Bonfim que pelo menos é um ótimo artesão. – A medalha de bronze foi para Adele Salgado Goés (n. 71 – mulher sentada). Não passa, entretanto, dum trabalho escolar dum excelente exercício artesanal para domínio dum técnica. Nada tem que ver com trabalho de Arte. É uma espécie de prova de fim de ano, aprovada com a maior nota. Achamos também que Adele Salgado está completamente desorientada sem ter a mínima noção do que é Arte. Pois, expõe um exercício acadêmico de escultura na Divisão Geral ganha prêmio e expõe outro trabalho (monotipia ruim) na Divisão Moderna. Seus mestres são responsáveis. Na próxima semana continuaremos o nosso comentário.

Notas

- Expedição de Tapeçarias – Genaro de Carvalho está expondo os seus últimos trabalhos de tapeçaria ba Galeria Oxumarê. Ficará até o fim do mês.
- Já está à venda o importante livro do arquiteto brasileiro Henrique Mindlim sobre a Moderna Arquitetura Brasileira e suas ligações com nossa arquitetura tradicional. Foi publicado por editora Holandoza; tiragem 10.000 exemplares, ilustra todos os bons exemplos de arquitetura no Brasil. Fala sobre os jardins de Burle Max. - Do arquiteto baiano Bina Fonyat foi publicada em destaque uma residência de férias em Petrópolis, e de Paulo Antunes – o Edifício Caramurú daqui de Salvador.

ANEXO 21**Jornal: Diário da Bahia****Ano 100 – Salvador, 20 de dezembro de 1956.****Nº 287****Coluna: Estantes e Galerias - às Quintas-feiras****Autor da Coluna: Rubem Valentim****VI Salão Bahiano de Belas Artes 1956**

Continuação do nosso comentário sobre o sexto salão baiano de 1956, Divisão Geral - Seções de desenho e gravura.

Na sessão de desenho, dois trabalhos nos chamam a atenção, mas por motivos diferentes. Um é o desenho n.2 (estudo de nú) de Juarez Paraíso; exercício escolar realizado com honesta e apurada sensibilidade condomínio técnico perfeito. O outro é a cópia n. 8 (o Terreiro de Jesus) de Otávio Torres que se caracteriza paradoxalmente não só pela ingenuidade burlesca, mas sobretudo pelo fino humorismo que lhe é imanente, exaltado pelas circunstâncias. Vejam só que delícia: uma cópia feita sobre a gravura da época — com inscrições: “Terreiro de Jesus 1808 — Bahia” — “Daqui se irradiou para todo o Brasil a Religião, a Ciência, a Cultura e a Civilização”, disse M^ons. Paiva Marques na Academia de Letras da Bahia. E uma dedicatória do autor, surrealisticamente voando sob os céus do velho e autêntico (naquele tempo...) Terreiro de Jesus. Isso é ou não humorismo no duro no Salão de Arte de 1956, época da arte abstrata concreta?

Sugerimos até que fizesse um Salão de Cópias de gravuras antigas da Bahia (ruas e cenas das ruas, casarios coloniais, interiores com moças e escravos etc.) com inscrições lapidares dos talentos da época — versos de Gregório de Matos, anatemas de Vieira etc. etc. — as assinaturas e dedicatórias dos copistas contemporâneos colocadas no alto, nos céus, voando todas de cabeça para baixo. As cópias elas próprias seriam expostas também de cabeça para baixo. Agora se ninguém achasse graça poder-se-ia arremediar a brincadeira, dizendo-se séria e inteligentemente com discursos e tudo que a exposição extravagante não passava dum mero protesto contra a invasão da arte Abstrata-Concreta na Bahia.

Imediatamente passamos para a secção de gravura que por fabulosa coincidência existe casos análogo ao da secção de desenho como se essas duas secções disputassem entre si a Palma da comicidade. Temos também no início da gravura de Newton da Silva(n^os 12,13 e 14) que são muito boas para quem se iniciou na gravura relativamente há pouco tempo. Newton tem um traço firme, seguro e a bossa do gravador em metal e encontra-se na gravura. Dentro em breve poderá ser um gravador de projeção no cenário de excelente gravura nacional contemporânea. — Depois temos Raimundo Chaves de Aguiar, com suas incríveis “gravuras” -piadas. “Você sabe com quem está falando?” (n. 9). Caso de perguntar-se: isso não é Salão de Arte, ou o que é, hein? — É o fim.

Na próxima semana falaremos sobre a divisão Moderna de premiação inclusive.

ANEXO 22**Jornal Diário da Bahia****Ano 100****Nº 297****Salvador, 03 de janeiro de 1957****Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras****Página 8****Autor da Coluna: Rubem Valentim****O que é o VI Salão Bahiano de Belas Artes de 1956**

DIVISÃO DE ARTE MODERNA – Seção de Pintura – Nesta seção, repete-se o mesmo fato que na Divisão Geral, isto é, estão expostos trabalhos que nada significam plasticamente e por isso não podiam figurar em Salão de Arte Plástica de bom nível qualitativo como deve ser o Salão Bahiano. Só servem, no caso, para ocuparem espaço, entulhando o Salão, impedindo pelo ajuntamento excessivo que se veja o que pode e deve ser visto. Como exemplo podemos citar alguns trabalhos: n. 100 (composição) de Ner Azulay; n.124 (sofredor) de Abner Neves; n. 132 (bahiana) de Candida Jorge dos Santos Pereira; os afrescos pretensamente modernos n.ºs. 138 e 163; infelizmente temos que dizer que a pintura do nosso amigo Udo Knoff (n. 112 – a solitária) é má pintura e que só vale como um esforço libertador do seu academismo espetacular; etc, etc.

PREMIAÇÕES – A medalha de ouro foi dada a Jener Augusto (daqui da Bahia) que concorreu com 3 trabalhos. Estes, visto em conjunto, carecem duma unidade de obra realizada, duma caligrafia que determine um estilo próprio, ou mesmo duma sequência ou desenvolvimento natural e harmônico que deixem vislumbrar diferentes fases plásticas renovadoras, numa coerência estilística de forte personalidade. Vistos de per si, achamos que o trabalho mais pessoal, de mais caráter, melhor pintado, enfim mais próximo com Jener Augusto tem feito até agora é o n. 158 (filha da lavadeira). O quadro premiado (n. 159 – igreja) é uma tentativa ainda não realizada, por isso insegura, é uma busca, uma meta a ser atingida dentro dum novo espírito e novas concepções estético-plásticas. Sobretudo o quadro peca por defeitos de ordem técnica pictórica, como exemplo, as janelas da Igreja, que se fica em dúvida se são mesmo janelas ou figuras de santos. Quanto a pintura n. 157 (*ex-votos*) está no mesmo caso do quadro premiado, constituindo, entretanto, já outro caminho. Nesses dois trabalhos vemos claramente que Jener Augusto, artista que pinta mais de acordo com a visão ótico-realista, tenta soluções abstratas. No entanto, que fica evidente um choque entre a citada visão ótico-realista, não intelectual que é imanente ao pintor Jener, e as soluções abstratas, intelectualistas, por ele tentadas. No quadro “*Ex-votos*”, por exemplo, as cabeças estão pintadas mais próximo da visão ótico-realista: por isso aquele azul abstrato não funciona estando no mesmo plano que elas, quando deveria estar no fundo. Outra coisa séria, fosse o quadro totalmente solucionado de maneira abstrata, encarado como uma superficial bidimensionalidade. Enfim, achamos que o prêmio foi mais dado ao pintor que executou a excelente pintura com o afresco do Centro Educacional Caneiro Ribeiro, do que propriamente ao quadro exposto.

A medalha de prata foi concedida ao quadro n. 150 (pescadores) de Frank Schaeffer (do Rio). É uma pintura que bem caracteriza o artista, pela maneira pessoal como dá a pincelada vibrante e a forma, a pasta fina e densa da pintura. A sua cor é

também vibrante contribuindo para superfícies de belos efeitos óticos. Entretanto, existe uma imperdoável quebra de ritmo, composicional ao olharmos para o canto inferior direito do quadro. Partindo desse canto há uma falasa azul no primeiro plano que está completamente fora do dinamismo rítmico da composição total. O canto está morto. Se Frank Schaeffer tivesse percebido provavelmente encontraria a solução adequada.

Walter Levy (de São Paulo) tirou medalha de bronze (pintura n. 116). É uma boa pintura que se caracteriza, sobretudo, pela fidelidade do artista aos seus princípios pictóricos e estéticos.

O prêmio da Universidade da Bahia foi para João Quaglia (da Bahia). Os três trabalhos vistos em conjunto percebemos que ainda falta entre eles unidade estilística ou melhor o encontro do artista com uma maneira pessoal e definição. Olhando individualmente, porém, são de boa qualidade estética, ressaltando a a pintura 140 a mais bem premiada.

Menções honrosas para Caio Mourão, José de Dome, Raimundo Oliveira, são merecidas.

Bons trabalhos que gostaríamos de comentar se o espaço tivesse pinturas de Niobe Xandó (169 e 170) dignos de prêmios; a bela pintura abstrata de Raimundo José Nogueira (do Rio) (composição – 125), a pintura de Alice Soares (de Porto Alegre) (a moça de olhos grandes – 160); pintura de José Antonio da Silva; (casamento embaixo de chuva – 155).

Seção de Escultura – Esta seção só tem quatro expositores Mario Cravo Junior, Mirabeau Sampaio, Agnaldo dos Santos e Udo Knoff, sendo três premiados, todos da Bahia.

MEDALHA DE OURO – Mirabeau Sampaio foi contemplado. Premiação prematura e circunstancial. Prematura por ser Mirabeau ainda jovem em escultura e, portanto, na categoria de artista em formação e que é um fato evidente ao observarmos a sua escultura que está sob influência total, envolvente e dominadora de Mario Cravo Junior. Sendo que às vezes as suas soluções se se identificam tanto com as de Mario que um observador menos atento é capaz de confundi-las. As soluções das cabeças, olhos, narizes, bocas, cortes em ângulos do bloco de madeira, temática, tudo lembra Mário Cravo. Quando não lembram Mario são porque as soluções são mesmo de Mirabeau e então são fracas, como exemplo as mãos e os pés das figuras da pietá. Aliás, a influência de Mario só podemos considerar benéfica desde que Mirabeau assimile os ensinamentos, domine o artesanato, descubra seu próprio caminho e prepare-se não para ganhar Medalhas, mas sim para a Glória. – Circunstancial devido a não existência de escultores outros concorrentes aos prêmios, do Sul, sobretudo, e o único realmente credenciado e por direito a tirar a medalha de ouro, estava impossibilitado de concorrer por ser membro do juri. Então o que fez Mario Cravo: mui sábia e generosamente, na sua impossibilidade de receber medalhas, não teve outro jeito sinão distribuí-las com a prodigabilidade que lhe é proverbial. Como benção.

MEDALHA DE PRATA – Agnaldo dos Santos foi quem tirou. A situação de Agnaldo é diferente da de Mirabeau, este é erudito e aquele é primitivo, por conseguinte as considerações são outras. Mas não tenho espaço para comentá-los, pessoalmente gostamos de seus trabalhos, mas achamos a sua premiação também circunstancial e um tanto prematura. É o caso, depois da de Ouro não houve outro jeito: Prata para Agnaldo.

MEDALHA DE BRONZE – Para Udo Knoff. Estaria muito bem premiado se no Salão houvesse uma Seção de Arte Decorativa onde Udo pudesse concorrer com

cerâmica. O seu trabalho premiado tem o caráter de Cerâmica e não propriamente de Escultura. Também premiação circunstancial é óbvio.

Mario Cravo apresenta 3 trabalhos:

CAPOEIRA – Um dos bons trabalhos de Cravo. Trabalho que tem força concentrada num bloco dinâmico. Força explosiva que se irradia do centro para a periferia. Tem imaginação. Por isso mesmo nos dá uma sugestão dinâmica de movimentos simultâneos, e harmoniosos. Talvez seja uma de suas peças de capoeira menos anedótica, nos dando realmente um significado plástico total da capoeira como dança. É uma visão mais profunda de corpos em movimentos.

EXU – Achamos que esta cabeça não devia ficar no centro pois a sua solução é mais de alto-relevo. Podia ficar de encontro a um suporte. Por traz não está solucionada como escultura no sentido de volume que possa ser visto harmonicamente de qualquer ângulo.

PIETÁ – A sua dramaticidade é mais literária que plástica, um tanto gasta. Algumas soluções formais de aproveitamento de bloco da pedra são muito boas. O artesanato é de completo domínio.

Nas seções de Desenho e Gravuras temos a destacar os bons desenhos de Caribé. As gravuras de Marina Caran. As xilogravuras de Calasans Neto e Newton Cavalcanti. A gravura em metal de Odetto Guersoni. E não podemos deixar de citar as gravuras de Hansen.

ANEXO 23
Jornal Diário da Bahia
Ano 100
Nº 302
Salvador, 10 de janeiro de 1957
Coluna Estantes e Galerias/Às quintas-feiras
Página 8
Autor da Coluna: Rubem Valentim

Salão e consequências

Nesta secção, publicamos na última 5ª- feira (3-1-1957) um comentário sobre a Divisão Moderna do VI Salão Bahiano, 1956. Nos limitamos então, essencialmente, à apreciação de trabalhos expostos premiados, a fatos estéticos objetivos, num plano intelectual de valores. Não comentamos o talento, o gênio obra feita ou por fazer de quem quer que seja. Não falamos sobre a honra ou honestidade de ninguém. Não negamos a contribuição que todos os artistas, sem exceção, que trabalham na Bahia, têm dado para o desenvolvimento da arte nesta terra. Nos limitamos, repetimos, a opinar sobre trabalhos de Arte expostos publicamente em Salão Oficial e também sobre fatos tornados públicos e por isso mesmo sujeito à crítica quer de leigos, quer de amadores ou entendidos de Arte. Pois bem, a utilização desse direito que todo cidadão consciente deve ter de expressar livre e responsavelmente o seu pensamento em torno de fatos e coisas custou-nos uma experiência amarga, mas, de imensa utilidade para melhor conhecimento de vida e da Arte... O fato é que um grupo de artistas, meus amigos, mancomunados com um Diretor de Revista, cegados todos por uma vaidade ilimitada (mais grave ainda porque coletiva) e movidos por inábil impulsividade, visitaram meu atelier, não para uma conversa entre amigos, ou entre homens de nível cultural superior em igualdade de condições, mas para tomarem explicações, exigirem que déssemos satisfações pela ousadia que tivemos em comentar-lhes honestamente as obras e as ações ligadas a um Salão de Arte Pública e Oficial. Fomos acusados, inquiridos, caluniados, ouvimos coisas e no fim feridos moralmente pelo sr Diretor de Revista que teve a petulância de dizer, que as secções que publicávamos neste jornal serviam para limpar lugares sujos e que não sabia como meus amigos presentes tinham nos aturados durante tantos anos.

Ao Diretor da Revista, daremos uma resposta oportunamente. Aos meus amigos e colegas gostaríamos de falar sobre coisas como: descomunais vaidades feridas, autossuficiências, complexos de genialidades, falar de humildade diante da grandeza do mundo, da Arte inclusive. Gostaríamos de dizer que existem artistas que se acostumaram, merecidamente ou não, a receberem só elogios, endeusamentos, e não se conformam com opiniões contrárias. Que é melhor falar-se leal e francamente do que as “falações” verbais que nós fazemos um dos outros. Gostaríamos de proclamar que desconhecemos líderes, sejam políticos, religiosos ou artísticos e que simplesmente admiramos e respeitamos valores humanos. Gostaríamos de dizer que se quiséssemos ficaríamos caladinhos, elogiaríamos todo mundo, fazíamos política e teríamos nossos retratos em Revistas de Arte ou não e aguardávamos vaidosamente a nossa medalhazinha que fatalmente tiraríamos. Felizmente não me considero bom político nem diplomata (de acôrdo com a semântica moderna dos termos) o que implicaria em sermos hipócritas, calculistas, hábeis cavadores de vantagens. Gostaríamos de dizer que temos o poder da renúncia e constante ânsia de liberdade.

Que odiamos o vedetismo cocacalizante e vulgar. Queríamos dizer que a esta altura já perdoamos de coração aos nossos amigos artistas porque afinal somos também artistas e podemos compreender artistas nossos irmãos. Já desabafamos, aprendemos lutando pelo que acreditamos. O Diretor da Revista chama-se Rodolfo Klein, o qual, pela minha Fé, (na Arte), disse-nos pessoalmente que o Salão 1956 – Bahia era fraco e que as premiações mais fracas ainda. Os nossos amigos chamam-se: meus amigos. Recomendamos-lhes, entretanto, mais auto-crítica quando enviarem trabalhos para Salões provincianos ou não, exposições, coletivas, etc. O que vale, vale. Em tempo: também nos tomaram a passagem de avião com a qual íamos para São Paulo. Só não nos visitaram os amigos: Udo, Agnaldo e José de Dome.

Fichas e Etiquetas

- Continua funcionando na Galeria do Belvedere da Sé a exposição da pintora Niobe Xandó. Uma das melhores exposições que já vimos na Bahia.
- Na Galeria Oxumarê continua aberta a exposição da jovem e simpática pintora francesa Maryvone Dubois.

ANEXO 24**Artigo de Dilson Midlej****Caderno Cultural****Jornal A Tarde****Salvador, 05 de setembro de 2005****Título do artigo: Nem concreto, nem abstrato**

Capa do Caderno

A poética em debate

Percursor do modernismo nas artes plásticas da Bahia, Rubem Valentim ficou conhecido por sua criação dos signos afro-brasileiros e por rótulos como concreto e abstrato, o que uma pesquisa, agora, procura contestar. / págs. 6 a 8

P.6

Quando se fala na primeira geração modernista da Bahia, associa-se imediatamente a produção plástica daqueles artistas a uma temática regional, como observamos em diversos autores, dentre os quais Simone Silva, que escreve sobre Genaro de Carvalho. “Seus referenciais temáticos são bem regionais, seguindo a proposta regionalista dos modernistas das décadas de 1930 e 1940”. (1)

O enfoque temático regionalista, a exemplo do modernismo paulista, é uma marca do modernismo baiano, presente em Rubem Valentim e Mário Cravo Júnior, ainda que este último tenha, também, experimentado formas de expressão ligadas à linguagem abstrata, destituída de conotação regional. O regional ganha uma vigorosa interpretação por parte de Valentim, pintor autodidata nascido em 9 de novembro de 1922, em Salvador, e falecido em 30 de dezembro de 1991, em São Paulo, após ter vivido por vários anos em Brasília.

Sua produção plástica foi marcada pela forte carga semântica e simbólica. Essas características distanciam-no da classificação de artista abstrato, denominação pela qual foi rotulado por alguns críticos brasileiros e com a qual demonstramos, neste artigo, não ser uma avaliação correta.

Em pesquisa realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Ufba, a meta foi avaliar a produção abstrata de dois artistas pertencentes à segunda geração moderna baiana, atuantes na década de 1960: Adam Firnekaes e Juarez Paraíso. Ao estudarmos suas obras, sentimos a necessidade de tecer considerações sobre a contribuição dos que os antecederam.

Nosso interesse na observação da exploração da linguagem abstrata na produção moderna baiana se dá pelo prévio conhecimento de que essa forma de expressão não-figurativa, que remonta ao início do século XX e que possibilitou à arte libertar-se da imitação da realidade, rejeitando as limitações das velhas formas de arte que buscavam imitar a aparência dos objetos, foi explorada expressivamente na Bahia.

RELIGIOSIDADE – Dentro do contexto baiano, o repertório formal proporcionado pelo abstracionismo foi utilizado por três artistas da primeira geração de modernistas: o já citado Mário Cravo Júnior, Genaro de Carvalho e Rubem Valentim. Genaro de Carvalho explorou com riqueza de léxico formal (2) do abstracionismo na produção de suas pinturas e tapeçaria. Contudo, suas geometrizações e simplificações formais, obtidas principalmente mediante a estilização da forma, objetivaram sempre a representação de um ou mais referentes existentes na natureza, justamente os elementos que comporiam os temas das suas

obras: a fauna e a flora brasileiras, os casarios, as paisagens e os nus femininos, não se configurando, portanto, em criações abstratas.

Em relação a Rubem Valentim, o desdobramento da sua singular pesquisa de elementos afro-brasileiros resultou numa recriação em signos poéticos e geométricos daqueles elementos, os quais traduzem plasticamente sua visão da ancestralidade africana e da dimensão espiritual. Similarmente ao que acontece em Genaro de Carvalho – que utiliza repertório plástico abstrato, mas cujo resultado não se pode considerar como obra abstrata, visto a ligação a referentes reconhecíveis do mundo concreto – a produção de arte de Rubem Valentim é expressamente associada aos elementos da religiosidade africana, elementos esses que são decompostos e geometrizados, arrancados da “originária semente iconográfica”, sendo que o artista estabelece “difíceis equivalências entre signo e fundo”. (3)

O predomínio da geometrização na obra de Rubem Valentim possibilitou que os críticos brasileiros Mário Pedrosa, Frederico Moraes e Olívio Tavares de Araújo o associassem ao concretismo e à abstração. Pedrosa, por exemplo, no texto “A contemporaneidade de Rubem Valentim”, de 1967, aponta Valentim como “o primeiro artista abstrato da Bahia”. Fazendo citação a Argan, escreve ainda: “Dominado pela carga simbólica dos signomágicos da liturgia negra em meio dos quais crescera, transfigurou-os em formas pictóricas abstratas geometricamente belas em si, e túrgidas (...) Ao transmudar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos, Valentim os desenraiza de seu terreiro e, carregando-os de mais a amis de uma semântica própria, os leva ao campo da representação por assim dizer emblemática, ou numa heráldica, como disse o professor Giulio Carlo Argan” (4)

Frederico Moraes, por outro lado, no texto para o catálogo *Arte agora II - Visão da Terra*, de 1977, destaca: “O construtivismo de Valentim, com suas formas votivas e hieráticas, é mais rigoroso ainda que o de Torres Garcia, e não resulta de elucubrações mentais, de fundo teórico, mas refletem uma experiência real, o sincretismo sócio-religioso afro-brasileiro”. (5)

No final desse mesmo texto, referindo-se ao vocabulário plástico do artista, destaca: “Artista construtivo, Rubem Valentim evidentemente não usa este vocabulário de forma discursiva, mas como elemento de uma estrutura”. (grifos nossos). Já Olívio Tavares de Araújo, no

P.7
 texto “Penetrar no amor e na magia”, expõe: “Há, além disso, algo de muito específico na geometria de Valentim, que nasce das fontes em que bebe e distingue de todos os demais artistas geométricos: a religiosidade. Falando de sua relação com o movimento concretista, já que, no tempo, o florescimento do concretismo e o da linguagem abstrata de Valentim coincidiram, e as aproximações foram sendo investigadas, ele foi taxativo: *Nunca fui concreto. Tomei conhecimento do concretismo por intermédio de amizades pessoais com alguns de seus integrantes. Mas logo percebi, pelo menos entre os paulistas, que o objetivo final de seu trabalho eram os jogos óticos, e isso não me interessava*”. (6)

EQUILÍBRIO E SIMETRIA – A despeito destas afirmativas, uma análise em que se considere a presença do referente (o que efetivamente ocorre em Rubem Valentim) deixa-nos transparecer que os estudiosos citados parecem referir-se, na realidade, ao uso irrestrito por parte do artista das formas geométricas e não propriamente a uma condição abstrata.

Roberto Pontual, ao descrever os signos-símbolos visuais utilizados pelo artista que “definem cada divindade ou acontecimento do culto”, pondera que Rubem Valentim aproveita apenas a forma original, sendo esta “reduzida aos elementos de

geometria mais simples”, e prossegue: "Individualizando-se sobre um espaço neutro e simplificado também seu registro cromático, em chapadas puras, vibrantes, sem meio-tons, Valentim os agrupa então como linguagem abstrata (...)” (7)

Pontual, então, caracteriza os elementos de composição utilizados por Valentim como aqueles comuns aos de obras abstratas. Ainda no mesmo texto, algumas linhas anteriores às da afirmativa que acabamos de transcrever, o autor reforça o aspecto de “figuração” presente na obra do artista: (...) em Valentim tudo parece concentra-se no esforço de criar uma realidade pertencente de modo exclusivo à obra, regida por princípio de equilíbrio, simplicidade e simetria geométrica. De qualquer maneira, e contra as aparências, ainda que se trata de figuração, tentativa de refundir o mundo prévio das coisas exteriores ao quadro. (8)

Finalmente, Pontual conclui que há “uma evidência semântica em cada trabalho de Rubem Valentim” (9), evidência esta já apontada anteriormente, em 1966, por Giulio Carlo Argan, quando escreveu que a pintura de Valentim “quer demonstrar é que nas atuais concepções do espaço e do tempo os símbolos e os signos de uma experiência antiga, ancestral, conservam uma carga semântica não inferior à geometria pitagórica ou euclidiana”. (10)

Essa carga semântica dos signos das obras remete aos elementos afro-brasileiros, portanto, objetos constituintes e reconhecíveis da realidade. Renato de Fusco, ao explanar sobre o cubismo, proporcionou uma esclarecedora descrição do que vem a ser uma obra abstrata, esclarecendo a importância do traço asemântico como característica da obra abstrata:

P.8

"Se os cubistas tivessem reduzido totalmente as imagens às unidades fundamentais da linguagem e, através desses traços a-semântico, tivessem depois construído signos (sic) desligados de qualquer referente, mas servindo para reestruturar (sic) novas imagens, teriam sem dúvida desembocado na pintura abstrata. Pelo contrário, nunca chegaram a esse ponto precisamente porque (...) nunca quiseram abandonar a ligação a um referente externo, a figura, a paisagem, a natureza morta(...)”. (11)

Parece-nos que essa explicação elucida a inadequação em considerarmos Valentim um artista abstrato, visto sua obra ser constituída de signos ligados aos referentes afro-brasileiros, dentre os mais de uma centena identificados por Frederico Moraes: “Analisando detalhadamente seus quadros, relevos e objetos, cheguei a enumerar, em 1969, mais de uma centena de signos plásticos, que Valentim isola, acopla, soma, divide como se tratasse de uma engrenagem sem fim. Signos plásticos que remetem às civilizações arcaicas, mas também à realidade dos dias atuais - máquina, logotipo, marcas, formas industriais, sinais. Pelo lado remoto, aludem a situações vitais básicas e que na memória do tempo constituem o núcleo da própria existência. Valentim como representações estilizadas do homem, da mulher (e do sexo), da casa, do pássaro (movimento, voo), da água (barcos), da terra e da vegetação, da religião (cruz, templos)”. (12)

Já em relação a pertinência dele ao grupo concretista, podemos identificar na geometrização frequente e constante, nas cores chapadas utilizadas, na organização espacial e na economia de recursos plásticos, elementos inegáveis do repertório formal do concretismo, mas a utilização livre de cores e aspecto místico-religioso imbuído nos signos desse artista, distanciam-no da poética concreta. Ou Rubem Valentim seria um caso particular de produção artística que não se vincularia às rotulações conceituais da abstração e da corrente concreta ou estaria mais para uma versão pessoal e particularizada da postura defendida pelos neoconcretos, mais

sensível e flexível ao uso da cor e que “repõe o problema da expressão” (13) na produção artística.

De qualquer forma, a inadequação à classificação de Rubem Valentim como artista abstrato não diminui sua importância dentro do contexto artístico brasileiro, principalmente pela reafirmação da identidade brasileira presente em suas obras através da rica herança africana.

1. Simone Trindade Vicente da Silva, 2005, p.15.
2. Termo utilizado por Renato de Fusco (1988, p.26) para caracterizar a utilização de elementos formais comuns às composições abstratas.
3. Giulio Carlo Argan. In: VALENTIM, 2001, p.37.
4. Mário Pedrosa. In: VALENTIM op.cit., p 38-39, Grifos nossos.
5. Fernando Moraes. In: VALENTIM op.cit., p 54-55, Grifos nossos.
6. Olívio Tavares de Araújo. In: VALENTIM, 1993, não paginado. Grifos nossos.
7. Roberto Pontual, 1973, p. 347.
8. Idem, ibidem, p. 347.
9. Idem, ibidem, p. 347.
10. Giulio Carlo Argan: VALENTIM, 2001, p. 37
11. Renato de Fusco, op. Cit., p. 116
12. Fernando Moraes. In: VALENTIM op.cit., p 54-55, Grifos nossos.
13. Ferreira Gullar, 1999, p. 285.

Referências Bibliográficas

- COCHIARELE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987, 310 p.il (Coleção temas e debates)
- De Fusco, Renato. *A história da arte contemporânea*. Lisboa, Editora Prensça, 1988, 378 p.il
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 3 ed., Rio de Janeiro, Revan 1999, 304 p.il.
- PONTUAL, Roberto. *Arte / Brasil 50 anos depois / hoje*. São Paulo, Colletio, 1973. 402 p. il.
- SILVA, Simone Trindade Vicente da. Revista Ohun. Disponível em www.revistaohun.ufba.br. Acesso em 19 abr.
- VALENTIM, Rubem. In: *Rubem Valentim: o artista da luz*. Bené Fonteles e Wagner Barja (Org.), São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2001, 208 p.il. color. Catálogo da exposição realizada de 25 de jan. a 4 de mar. 2001.
- VALENTIM. In: *Altars emblemáticos de Rubem Valentim*. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 1993. Não paginado.
- VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. Tradução João Marcos Lima. Lisboa, Edições 70, 1986, 296 p. il. (Coleção Arte & Comunicação, 33). Tradução: *L'art abstrait*.

ANEXO 25
Documentos da Pasta de Rubem Valentim no IPHAN.
Salvador, década de 1940.


 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
 SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

BOLETIM MENSAL DE INFORMAÇÕES

N.º Único.....

S. P. H. A. N. ~~Mês~~ Ano de 1946

Monumento Igreja do Convento de São Francisco

Localidade Salvador

Estado Bahia

Orçamento total aprovado Cr\$ 2.275,10

Importância destinada a atender às despesas com as obras que se realizam na Ig. do Conv. de S. Franc^o

Saldo anterior Cr\$

Importância transferida da Casa dos Sete Candieiros) Importância creditada Cr\$ 2.275,10 Cr\$ 2.275,10

Despesas realizadas.

Pessoal Cr\$

Material Cr\$ Empreitada Cr\$ 2.275,10

Saldo da obra Cr\$

INFORMAÇÕES:

Durante o ~~mes~~ ano de 1946 e de acordo com o orçamento aprovado, foram executados os seguintes serviços:

As obras de emergência realizadas foram:

- a) complemento de cravejamento de algerozes;
- b) retelhamento geral em virtude dos temporais.
- c) limpeza de vegetação dos telhados, da nave e das torres.

X) Sempre que possível as informações devem ser dadas, citando-se os itens e alíneas do orçamento aprovado, com as quantidades do serviço executado expressas em M, M², ou percentagem.

Luiz Valente
 Assinatura do responsável

S. Salvador, 3 de março de 1946

N.º 539/46
MAN

Exmo. Snr. Diretor do S. do P.H.A.N.

Dr. Rodrigo M.F. de Andrade

Saudações respeitadas,

Muito grato venho responder a vossa atenciosa carta N. 73, de 23 de janeiro passado com anexa copia de Informação da Bahia, 4 de Janeiro de 1946 (ass. Godofredo Filho).

Referente a copia de informação cumpre-me justificar as minhas afirmações na carta de 10 de dez. de 1945 dirigida a V. Excia..

1) Mudaram-se vigas de grandes dimensões (não 5, porem 8, todas novas) Aqui ambas as afirmações parecem ter razão. - Eu falei do telhado da igreja onde foram substituidas 5 vigas; as outras tres foram substituidas na ala do convento - podem ser portanto tambem oito. - Todas novas..? - Perguntei ao mestre das obras: Quantas vigas colocaram no ano passado na igreja? - cinco. E uma nova? - nenhuma, foi a resposta. - Si, portanto, o informante entende como "vigas novas" material, que veu de algum predio derobado para cá, então sim, pode se dizer: vigas novas. Uma viga classifiquei como nova, porque estava sem vestigios de velha, sem pregos; por uma outra chamei atenção, por estar demais estregada, e esta não foi colocada.

2) Que ninguem encontrou os operarios dormindo em tempo de trabalho... - Snr. Diretor, não tomei nota sobre o tempo em que eu vi os mesmos dormindo, mesmo passando dias fio - no tempo em que escrevi a carta, tem passado tres homens bem uma semana sem fazer nada, dizendo por falta de material. E varias vezes no ano passado, quando a comunidade não podia rezar o seu officio no seu lugar, por causa das goteiras no coro, subi ao telhado, encontrei as bacias e latas transbordando e os operarios verbalmente dormindo, sem se encomodar de que se passou.

3) Quanto ao voar das telhas..., posso dizer, que felizmente não houve nenhum temporal em dez. de 1945, que se comparasse com os de dez. de 1944, de que eu falei. Pois, nas praças da cidade não se viu arvores derobadas e mastros de iluminação caídos, nem a torre da igreja de Lapiha derobada como naquele dezembro de 1944. Felizmente. - Si naquele tempo, dez. de 1944 os temporais causaram tão grande deslocamento em nosso telhado, que dois operarios durante tres dias trabalharam para tirar as goteiras, e isto se deu, quando o telhado ainda estava emmassado ao menos na cuneira e nas partes mais expostas, perguntei-me a mim, o que será com o telhado, quando agora as telhas soltas em consequencia do ripamento que foi feito! - Como não vi andamento nos trabalhos e outra vez nos achavamos na epoca dos temporais e nas portas do inverno, eu quiz simplesmente chamar atenção de V. Excia. á perigosa situação. Acho tambem que tive razão de prever algum perigo.

Snr. Diretor, escrevi estas linhas para justificar a minha carta de 10 de dez. passado, e desejo, que não tenha mais a escrever a este respeito, nem haja mais discussão sobre isso. Com o resultado da minha estôu satisfeito no sentido, que os trabalhos adiantaram consideravelmente. com os protestos de minha sincera gratidão subescrevo - me De V. Excia. humilde servo em Cristo

Frai Pio J. Beweling opm.
Guardião do Con. S. Francisco

ANEXO 26
DOCUMENTO DA PREFEITURA DE SÃO PAULO
MONUMENTO MARCO SINCRÉTICO DA CULTURA BRASILEIRA



PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
 SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
 DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO

Nome da obra: **Emblema de São Paulo**

Autor: VALENTIM, Rubem

Região: Centro

Subprefeitura: Sé

Tipologia: Escultura

Material: Concreto armado

Data de implantação: 1979

Localização: Praça da Sé

Proteção: Resolução 17/Conpresp/07.

A escultura denominada “Emblema de São Paulo”, implantada na Praça da Sé, é obra do escultor Rubem Valentim (Salvador, BA, 1922 – São Paulo, SP, 1991). O gênero de Valentim é a composição geométrica e sua construção é emblemática, sendo utilizada tanto em pinturas como em relevos. Seus primeiros trabalhos mostram-no usando uma composição de múltiplos sinais dos orixás de candomblé, conforme se configuraram na linguagem e no grafismo africano no Brasil. Em sua segunda fase, rompe com a ordenação sucessiva, utiliza o espaço pictórico como um todo e sobre este faz incidir os valores geométricos e de cores.

Para desenvolver o projeto da obra implantada na Praça da Sé, em 1979, o autor passou quinze dias indo à praça, observando e refletindo sobre o espaço destinado à sua escultura e o ambiente à sua volta. Dispunha de 300 metros quadrados para criar uma obra monumental e chegou à conclusão de como seria a obra através de elementos de ordem sensível, segundo ele.

O material utilizado foi o concreto, pois, para Valentim, não havia outra alternativa, senão o concreto armado, aparente, e dessa forma realizou sua peça. A obra é uma espécie de síntese, onde estão vários elementos utilizados pelo autor em suas obras, com influência da cultura popular e ênfase no candomblé. A peça é um todo, sem fragmentação, no sentido de um totem.

Seu trabalho é resultado de uma grande pesquisa que realizou nos candomblés, na umbanda e na arte popular. “A minha arte é baseada no mito, no rito, no ritual e no ritmo.”

“Emblema de São Paulo” é bem tombado pela Resolução 17/Conpresp/07. Suas dimensões são: 8,20m (altura), 2,60m (largura) e 0,60m (profundidade).
 PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO SECRETARIA MUNICIPAL
 DE CULTURA DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO

Rubem Valentim (Salvador, BA, 1922 - São Paulo, SP, 1991) foi artista visual, destacando-se nos campos da escultura, da gravura e da pintura, iniciado de forma autônoma neste meio. Entre os anos de 1946 e 1947, já participava do movimento de renovação artística na Bahia, junto a nomes como Carlos Bastos e Mario Cravo Júnior. Sua formação acadêmica, concluída em 1953, deu-se na área do jornalismo. Em razão do prêmio viagem ao exterior, conquistado no Salão Nacional de Arte Moderna, Valentim residiu em Roma entre os anos de 1963 e 1966, ano em que participou também do Festival Mundial de Artes Negras e Dacar, Senegal. Em seu retorno ao Brasil, residiu em Brasília, lecionando pintura no Ateliê Livre do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) e, posteriormente, nesta cidade, executou um mural de mármore para o edifício-sede da Novacap, considerado sua primeira obra pública. Participou, em 1977, da 16ª Bienal Internacional de São Paulo, com a obra Templo de Oxalá. Rubem Valentim, em vida e após sua morte, gozou de grande reputação no circuito das artes por sua extensa pesquisa e exploração da cultura brasileira e seus aspectos sincréticos, especialmente em sua dimensão afro-brasileira.