

**ORIGEM E DESLOCAMENTOS: A TRAJETÓRIA DE RUBEM VALENTIM**

CRISTIANE ARAÚJO VIEIRA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA – RIO DE JANEIRO

[cav2204@gmail.com](mailto:cav2204@gmail.com)

Este trabalho pretende uma reflexão sobre a vida e a trajetória artística de Rubem Valentim, artista plástico baiano com início de carreira na década de 50. Afim de, organizar cronologicamente algumas passagens da vida de Valentim e sua produção, explicito as relações convergentes entre as experiências vividas em determinados locais e o quanto suas obras foram influenciadas por tais experiências. O termo ‘determinados locais’ se faz relevante, pois Rubem Valentim foi um homem que fez deslocamentos decisivos e importantes no desenvolvimento de seu processo artístico como poderemos comprovar ao longo deste trabalho. Durante seus sessenta e nove anos de vida, morou em cinco diferentes capitais: Salvador, Rio de Janeiro, Roma, Brasília e São Paulo, entre 1922 e 1991; teve uma existência dotada de sentido artístico. Passou os primeiros anos de sua juventude em Salvador, entre algumas escolhas interrompidas, logo traçou seu caminho em direção as artes plásticas no Brasil.

Em síntese, este escrito ficou devidamente dividido cronologicamente, de acordo com os deslocamentos geográficos feitos pelo artista e pelas obras produzidas durante o período de estadia em cada localidade em que esteve. A decisão de seguir esse formato se deve ao fato de que, tendo deixado uma das localidades, ele nunca retornou com a intenção de se fixar novamente. O que possibilitou compreender as influências sofridas por Rubem Valentim de acordo com o cenário artístico que compunha as capitais pelas quais passou.

**1. Origem: Salvador – 1922-1956**

Rubem Valentim nasceu na cidade de Salvador no dia 09 de fevereiro de 1922, em um sobrado com vasta sacada de ferro localizada na Rua Maciel de Baixo número 17, no Distrito da Sé, um bairro que na época ficava entre o Pelourinho e o Comércio.

Foi o primeiro dos seis filhos de uma família humilde. Ainda criança mudou-se para o bairro do Tororó, para uma ‘casinha pequenininha’, nas palavras do próprio artista. O Tororó proporcionou a Valentim um contato com grupos de diferentes classes sociais, certamente este foi seu primeiro encontro com as discrepâncias sociais e econômicas estruturantes da sociedade de seu país.

As brincadeiras de rua eram animadas pelos brinquedos confeccionados em casa, deslumbrava-se ao montar coisas e com as cores dos papéis de pipa, as chamadas ‘arraias’ na Bahia. Mas segundo o artista, os brinquedos não se destinavam apenas as brincadeiras, por vezes vendia as pipas e os balões feitos para as festas de São João, era a maneira de ganhar algum dinheiro.

Com a mãe montava os presépios para as festas natalinas, mais tarde, começou a armar seus próprios presépios, bem como altares para santos católicos: Santo Antônio, São Cosme e Damião e do Senhor do Bonfim. Herdou da mãe o gosto pela religião católica. No entanto, o menino Valentim apresentava preocupações concretas a respeito de questões metafísicas, desejava saber de onde vinha Deus e quem o teria criado. Essas inquietações metafísicas e o sentido de religiosidade apreendido em família o acompanharam até o final de sua vida.

O pai levava Valentim, ainda garoto, a importantes casas de Candomblé da cidade, as mais tradicionais como: A Casa Branca do Engenho Velho de Brotas<sup>1</sup>, ao Terreiro do *Gantois*<sup>2</sup>, ao Terreiro Bate Folha<sup>3</sup> e ao Candomblé de Tia Sabina<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> A Casa Branca do Engenho Velho é a casa de Candomblé mais antiga da cidade de Salvador da qual se tem registro. Tem nome oficial em língua Yorubá – *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*. Considerado Patrimônio Histórico do Brasil, foi tombado pelo IPHAN no dia 31 de maio de 1984. Tia Massi (Maximiana Maria da Conceição) era a zeladora (cargo que ocupou até 1962) da casa na época em que Rubem Valentim passou por lá.

<sup>2</sup> O Terreiro do *Gantois* atende pelo nome oficial em língua Yorubá por: *Ilê Iyá Omin Axé Iyámassê*. Foi tombado pelo IPHAN como Patrimônio Histórico Cultural no ano de 2002. É uma casa de tradição Nagô (*Aláketú*). Quem zelava pela casa na época em que Rubem Valentim passou por lá era Mãe Menininha do *Gantois* (Maria Escolástica da Conceição Nazaré), cargo que ocupou durante sessenta e quatro anos, de 1922 à 1986.

<sup>3</sup> O Terreiro atende pelo nome oficial de *Mansu Banduquenqué*, é uma casa de Candomblé de tradição angolana. O Terreiro foi tombado pelo IPHAN como Patrimônio Histórico Cultural em 10 de outubro de 2003. Quem zelava pela casa na época em Rubem Valentim passou por lá era o Pai Júlio Branco.

<sup>4</sup> O Candomblé da Tia Sabina era um Candomblé misto, ou seja, cultuava Orixás e outras entidades como Caboclos. A casa guardava a tradição Jêje-Nagô.

Rubem Valentim relatou a seu assistente pessoal, Bené Fonteles, em uma entrevista gravada nos anos 90, a seguinte passagem sobre as experiências religiosas de sua infância:

“Eram meus deslumbramentos na igreja católica, no candomblé. As imagens dos santos baianos me impressionavam muito, o barroco... Tinha umas imagens que eu achava fantásticas, lá na Ordem Terceira do Carmo. Aqueles santos de influência sevilhana, espanhola. Aqueles santos vestidos, com aquele olhar... Eu ficava impressionado e não dormia por causa daqueles olhos brilhantes, aquelas cabeleiras; calavam fundo na minha alma”<sup>5</sup>.

E acrescentou em uma fala posterior sobre os Candomblés que frequentava: “Via aquilo tudo que me impressionava profundamente. Todo aquele contexto complexo, eu comecei a indagar, a estudar. Minha experiência, minha arte vem do meu lado místico religioso” (Pedrosa e Oliva, 2018, p. 143).

A casa do bairro do Tororó permitiu ao artista o encontro com o pintor de paredes Artur ‘Come Só’, seu primeiro mestre. O menino Rubem sempre atento ao ofício de ‘Come Só’ apreendeu a fazer sua primeira têmpera, uma mistura de cola de marceneiro diluída em banho-maria e pigmento de pó xadrez. Sem conseguir conter seu desejo de pintar, deu suas primeiras pinceladas em cartolinas, papelão, em qualquer papel que havia disponível e foi pintando presépios, cortava figuras e fazia montagens; tudo muito instintivo e espontâneo, como ele dizia: “... pintava aquela coisa primitiva” (Pedrosa e Oliva, 2018, P.143).

Ainda na fase escolar, durante o ginásio descobriu o desenho acadêmico, frequentava a Escola de Belas Artes informalmente procurando informações sobre o trabalho artístico ali desenvolvido, e seguia pintando. Vendia agulhas e óleo para máquinas de costura e organizava a Biblioteca da Ordem dos Advogados de Salvador, aceitava fazer pequenos trabalhos em troca de algum dinheiro para comprar materiais para pintura.

Finalizou seus estudos ginasiais aos quinze anos de idade, e aos dezessete foi convocado para prestar o serviço militar, por conta da Segunda Guerra Mundial já em curso naquele ano. Devido sua formação foi designado ao Centro de Preparação dos

---

<sup>5</sup> Pedrosa, Adriano e Oliva, Fernando. Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg. 143.

Oficiais de Reserva (CPOR), pois o exército precisava de oficiais patenteados. A rotina proposta pelo CPOR não era fácil, os rapazes dividiam seu tempo entre treinamentos físicos e estudos. Rubem Valentim só aparecia em casa nas folgas concedidas pelo quartel, quando entrava novamente em contato com a pintura. Foi neste período que floresceu no futuro artista sua consciência política, lia sobre o socialismo, conheceu as ideias marxistas e desconsiderava totalmente os princípios nazistas, sempre se pronunciando contra as injustiças sociais, principalmente contra a miséria que assolava a Bahia.

Não se filiou a movimentos partidários, diferente de alguns artistas da época, prezava pela liberdade artística, não aceitava doutrinações quais quer que fossem em relação a sua arte. Dono de um gênio intempestivo, de palavras afiadas, cortantes e certeiras, desfez muitas amizades por conta daqueles que quiseram lhe impor o que ele chamava de realismo socialista, uma pintura que retratasse a miséria de seu país.

Cursou odontologia e se formou pela Universidade Federal da Bahia aos vinte e dois anos. Pensava em trabalhar como dentista para subsidiar sua pintura, contudo suportou apenas dois anos na profissão. Além do que, havia uma incompatibilidade entre trabalhar no ramo da odontologia e produzir artisticamente. E por mais descontentes que seus pais estivessem com sua decisão, ele alugou um sobrado na parte alta da Rua da Cabeça onde instalou um pequeno estúdio.

Rapaz jovem e questionador, decidido a seguir a carreira artística, ele começou a estudar e a investigar sobre a arte moderna. Contato em 1946, o Movimento Artístico Moderno da Bahia, e acreditava de fato que, Salvador passava por uma renovação ao que dizia respeito às artes plásticas:

“... foi um movimento realmente renovador, com uma revista *Caderno da Bahia*. Nisso já tinha Mário Cravo Júnior, Carlos Bastos, o poeta Wilson Rocha, Cláudio Tavares, Vasconcelos Maia, e aí é que eu comecei a ter consciência do que era arte realmente. Comecei a estudar, ler, frequentar museus com o José Valadares”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ibidem.

Foi dentro deste cenário de meados dos anos 40, e influenciado pelas exposições que chegavam a Salvador de outras capitais brasileiras e de outros países, que Valentim apreendeu instintivamente as linguagens da arte moderna.

No entanto, sentia falta de um estudo mais humanista e crítico sobre a arte brasileira e motivado pelo jornalista José do Prado Valladares se matriculou no curso de Jornalismo da Universidade da Bahia. Ficou entusiasmado ao ver a lista de nomes do corpo docente, a maioria de amigos que participavam dos circuitos de discussões que ocorriam na cidade sobre a arte moderna. O curso abriu seus horizontes em relação ao quadro das artes no Brasil e no mundo, e comentou: “Aí comecei a ter uma análise crítica do que se fazia no Brasil. Eu já tinha consciência, porque esse curso de jornalismo me deu um estudo formidável sobre o Movimento de 22” (Pedrosa e Oliva, 2018, P.143). Acompanhou ainda o acontecimento da Primeira Bienal de São Paulo em 1951, ciente de sua importância para a realidade artística do país.

Rubem Valentim se apresentou oficialmente à sociedade soteropolitana como pintor no Iº Salão Baiano de Artes, expondo três pinturas: uma bailarina expressionista, uma paisagem com uma barca e umas aves, também expressionista e uma experiência abstrata, nas palavras do próprio artista (Pedrosa e Oliva, 2018, P.145). Participou de todas as outras quatro edições do Salão Baiano de Artes.

E em 1950 integrou o grupo dos “Novos Artistas Baianos” ao lado dos artistas plásticos Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Lygia Sampaio e do poeta e crítico Wilson Rocha. A constituição do grupo “Novos Artistas baianos” pode ser considerada um marco para a arte moderna baiana em dois sentidos, o primeiro por ter se tratado de uma ação independente de instituições ligadas a fomentos públicos. Ela foi provocada e instituída por esses cinco jovens artistas locais. E o segundo por reunir em seu interior trabalhos comprometidos com a efetiva consolidação de uma linguagem plástica moderna.

Rubem Valentim expôs dez pinturas à óleo, podemos compreender as pinturas desta fase, como um valoroso exercício de estudos, pois como ele mesmo declarou, reproduzia algumas obras de Cézanne em valores de cinza, assim como Modigliani,

Braque, Matisse, Picasso e Chagal. Em seu estúdio fazia algumas composições com garrafas, moringas, vasos, ex-votos e cerâmicas (Pedrosa e Oliva, 2018, P.247).

Mário Cravo Júnior foi o primeiro a identificar nas obras de Valentim uma tendência clara e espontânea para a abstração, e assim como José do Prado Valladares e o artista plástico paulistano Aldo Bonadei (1906-1974) – que nesta época esteve algumas vezes na Bahia– o incentivaram a prosseguir neste caminho. Em contra partida, existia no ambiente artístico de Salvador, uma resistência á linguagem abstrata, isto ocorria mesmo entre alguns artistas modernos, que achavam a abstração uma forma de linguagem artística decadente. Esse pensamento é resultado das particularidades do processo de desenvolvimento da arte moderna na Bahia, pois grande parte dos artistas locais tendia para uma arte figurativa trabalhando especificamente com temas folclóricos regionais.

Os últimos três anos que passou em salvador, entre 1954 a 1957 foram os mais produtivos em termos pictóricos, fez suas primeiras exposições individuais, uma no Palácio Rio Branco e outra na Galeria Oxumarê, ambas no ano de 1954. Em 1955, Rubem Valentim ganhou o prêmio da Universidade da Bahia, no VII Salão de Belas Artes e expos uma vez mais na Galeria Oxumarê, em 1956 na mostra coletiva chamada: “Artistas Modernos da Bahia”; neste mesmo ano participou III Bienal de São Paulo e do V Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. E em 1958 integrou mais uma coletiva com os “Artistas da Bahia”, desta vez no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Neste período, o assíduo frequentador do ateliê de Mário Cravo Júnior, já estava bem integrado ao ambiente artístico da Bahia, bem como ao núcleo de intelectuais da cidade. Frequentava junto com esses artistas e intelectuais a casa de Candomblé, *Ilê Axé Opô Afonjá*, espaço de grande importância na cidade de Salvador, primeiro por sua história de resistência e manutenção da tradição e cultura dos povos Iorubás no Brasil. Segundo pelo próprio suporte e visibilidade que a casa promovia em torno de discussões a cerca de cultura, democracia e direitos humanos. O espaço sagrado do terreiro promovia congressos transdisciplinares envolvendo antropólogos, juristas, artistas,

escritores, cientistas e lideranças religiosas, muitas vezes com a presença de figuras internacionais como Sartre e Simone de Beauvoir.

Retomando suas memórias da infância, Valentim prossegue na busca por uma religiosidade de matriz africana, fazendo a interseção entre vida e arte, pois a partir de 1955, aparecem nas primeiras pinturas abstratas do artista os símbolos referentes as ferramentas de orixás como: os ferros de Ossaim com o pássaro em cima, os ferros de Ogum, o paxorô de Oxalá, o sol de Omolú e a meia lua de Iemanjá.

A proposta da arte moderna, de certo modo aproximou o diálogo entre diferentes culturas tornando amplo e complexo o atual trabalho de pesquisa sobre o tema, como aponta Roberto Conduru: “..., precisam ser destacadas as pesquisas artísticas dedicadas especialmente à conexão de princípios da modernidade ocidental a questões africanas e afrodescendentes no Brasil”. (Conduru, 2007, p.65). E é justamente esta relação atravessada pelas linguagens artísticas ocidentais e a cultura dos povos Iorubás que aparecem na obra de Rubem Valentim.

E a partir deste momento singular e pontual, onde o artista introduz os símbolos referentes aos cultos sagrados de matriz africana em seus quadros, não podemos deixar de refletir sobre o quanto Valentim está vinculado ao ideal do modernismo brasileiro, na tentativa de conciliar uma linguagem plástica universal á conteúdos especificamente brasileiros, parte do universo popular e folclórico constituintes da formação cultural do país. A integração das obras de Rubem Valentim faz-se no tempo histórico brasileiro, repensa o passado, o legado cultural do povo africano como memória através da imagem. O tempo não é mais o do Atlântico atravessado por navios negreiros, mas aquele que revisita culturas transpassadas pela arte e assinala para o futuro, a contemporaneidade de uma arte afro-brasileira.

## **2. Rio de Janeiro – 1957-1963**

Rubem Valentim chegou ao Rio de Janeiro certo da essência de sua arte. Compunha através de uma estrutura geométrica e construtiva. Tinha a consciência da força cultural de trabalhar em suas pinturas os símbolos sagrados do candomblé. Sabia que era preciso apurar sua linguagem plástica, pois como esclareceu, estava em busca

de uma linguagem plástica própria, baseada no substrato da terra, no popular. (Pedrosa e Oliva, 2018, P. 144).

O meio de arte brasileiro, de uma forma geral, a partir da década de 50 começou a operar com os conceitos de arte moderna e suas implicações de forma crítica e produtiva e foi a partir desses conceitos, compreendidos e praticados com base nas Vanguardas Construtivas europeias, que surgiram os discursos do concretismo e do neoconcretismo (Brito,1999, P.36).

Entre o fim do Grupo Frente e o nascimento do grupo Neoconcreto, Rubem Valentim foi acolhido no Rio pelos artistas comprometidos com a nova linguagem que brotava na cidade. Ivan Serpa se tornou um grande amigo e durante algum tempo cedeu espaço em seu ateliê para que Rubem Valentim pintasse. A proximidade entre eles fez com que o artista baiano compreendesse e problematizasse questões a respeito da arte concreta, chegando a concluir que o trabalho de Serpa era um concretismo intuitivo, apesar de comprometido com o concretismo suíço (Pedrosa e Oliva, 2018, P.147). Valentim estava certo que o verdadeiro concretismo não estava sendo feito no Brasil, pois era totalmente matemático, chamava a base da arte de Max Bill de matemática transcendental.

Foi o cineasta Fernando Campos (1933-1988) quem apresentou Mário Pedrosa ao artista logo de sua chegada à cidade. Nesta mesma época conheceu o jornalista do JB Reynaldo Jardim e Almicar de Castro que fazia a diagramação do jornal, para Valentim Almicar era um notável artista gráfico. Ficou amigo de Ferreira Gullar e Assis Brasil. Conheceu Theon Spanúdis em uma de suas visitas ao Rio de Janeiro. Em 1959 na V Bienal Internacional de São Paulo, Theon o apresentou a Volpi, onde também conheceu Tarsila do Amaral e Sérgio Milliet.

É necessário esclarecer que apesar da proximidade de Rubem Valentim com os adeptos do Neoconcretismo, bem como com Ivan Serpa, o artista declarou em seu “Manifesto Ainda que Tardio” de 1977 nunca ter sido uma artista concreto, mas indubitavelmente partiu das tendências de “Vanguardas Construtivas” que penetraram e influenciaram as ideologias construtivas no Brasil desde a década de 30.

“Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos sógnicos (não verbais) de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras. Favorável ao intercâmbio cultural e intenso entre todos os povos e nações do mundo; consciente de que as influências são inevitáveis, necessárias, benéficas quando elas são vivas, criadoras, sou entretanto contra o colonialismo cultural sistemático e o servilismo ou subserviência incondicional aos padrões ou moldes vindos de fora<sup>7</sup>”.

Consciente da inevitabilidade das influências que compunham sua experiência artística fica explícita nas pinturas de 1959 e do início dos anos 60 a drástica redução de formas utilizadas pelo artista, assim como a sintetização da paleta de cores, se assemelha com algumas resoluções encontradas por artistas como Ivan Serpa em sua pintura “Faixas Ritmadas” de 1953, assim como a formação de colunas totêmicas que ornavam as casas dos antigos povos de África e marcavam o centro das aldeias tribais de índios da América do Norte e Latina.

Os símbolos referentes aos cultos sagrados de matriz africana retornam nas pinturas da década de 60. É necessário refletir, sobre a produção desses símbolos a partir das vivências do artista na cidade do Rio de Janeiro, uma vez que frequentando os terreiros de Umbanda conhece os chamados “pontos riscados” relacionados a entidades como: preto velho, exus e caboclos. O tridente símbolo relacionado aos “exus de rua”, diferente de Exu orixá, apareceram constantemente em suas composições deste período. Além do mais, segundo Valentim, no Rio de Janeiro descobriu outras fontes de mistério, aguçando seu interesse por questões metafísicas.

Os anos 60 foram particularmente proveitosos para o artista, pois, propiciou sua entrada nos circuitos de galerias, salões de arte e bienais internacionais. Participou de quatro edições da Bienal de São Paulo e da XXXI Bienal de Veneza. Em 1962 ganhou o prêmio de viagem ao exterior conferido pelo XI salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E em 1963 acompanhado de sua esposa Lúcia Alencastro partiu em viagem para Europa.

### **3. Europa – 1963-1966**

---

<sup>7</sup> Pedrosa, Adriano e Oliva, Fernando. Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg. 132.

Rubem Valentim desembarcou na cidade de Barcelona em agosto de 1963. Viajou por vários países europeus: Lisboa, Paris, Holanda Bélgica, Alemanha e Áustria. Visitou consideráveis exposições de arte africana no *Musèe de l'Homme* em Paris e em outras cidades por onde passou. Sua primeira estadia mais longa foi na Inglaterra por conta da bolsa de estudos no campo de arte e educação, custeada pelo governo inglês ao qual Lúcia, sua esposa, estava vinculada. Os seis meses que passou em Londres foram fundamentais para sua prática artística, diante das vitrines do *British Museum*, o artista entrou em contato com a arte africana, e deu atenção especial as peças produzidas pelos povos de língua ioruba.

Após passar dias visitando o museu inglês, em 1964, Rubem Valentim escreveu ao amigo, o crítico de arte Ferreira Gullar:

“Toda vez que revejo a arte negra – principalmente a arte do povo Yoruba com uma bela escultura de Xangô sente a Bahia negra, os Bronzes de Benim (são extraordinários) e o popular dentro d’alma. Fiel as minhas origens, agora mais do que nunca acredito no que faço. Tenho incluído cadernos com ideias e anotações; minha ansiedade é poder realizar tudo isso<sup>8</sup>”.

O encontro de Rubem Valentim com os objetos de arte africana, especificamente com os do Benin e da Nigéria, os conectou com suas raízes religiosas e culturais, como apontou a historiadora da arte Abigail Lapin Dardashi, “Por ter adquirido um maior entendimento da arte africana a partir desse contato com objetos africanos em Londres, Valentim visou a criar um trabalho que incluísse o Brasil na diáspora africana” (Pedrosa e Oliva, 2018, P.39).

Fazendo referência direta aos objetos analisados no *Bristish Museum* Valentim começou a desenhar suas composições em pequenos cadernos de anotações. Retomou alguns símbolos, bem como lanças, máscaras e escudos africanos, transformando-os em suas formas planares.

Ao se estabelecer em Roma no ano de 1964, Valentim voltou a pintar, produziu aproximadamente quarenta telas inspiradas nos desenhos feitos em Londres. Suas composições tornaram-se mais rebuscadas, entre arranjos centralizados e outros

---

<sup>8</sup> Ibidem. P.38.

distribuídos como se fossem os próprios altares de adoração, onde ficam dispostos os objetos sagrados das religiões de matriz africana, os “Pejis”. Emblemas, brasões, broquéis, escudos, bandeiras, estandartes, marcos, alfanjes, cajados relativo a cultura dos povos Yorubás tomaram suas telas.

Os trabalhos do período de Roma podem ser entendidos como um verdadeiro ato descolonizador em dois sentidos, o primeiro por exalta no conteúdo e na forma da obra, a memória de um povo negro sustentado por sua realeza, pela imponência de seus deuses, pelo sentido mitológico originário da grandeza de uma civilização oprimida historicamente pelo processo da escravidão. E o segundo pela própria fala do artista no “Manifesto Ainda que tardio”, de 1977, ao reconhecer os atravessamentos culturais que constituem a identidade da nação brasileira e ao reivindicar a legitimação de um povo miscigenado, característica refletida em toda sua obra ao compreender as influências das linguagens plásticas europeias em conexão com a cultura africana:

“O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se produz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea, universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para suas raízes, mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo [...]”<sup>9</sup>.

As telas realizadas neste período receberam críticas preocupas em exaltar o fascinante mundo folclórico do homem baiano, na aventura de retratar o mundo mágico e ritualístico e fetichista de origem africana. Giulio Carlo Argan, um dos mais respeitados críticos e historiadores de arte deste século, parece ter sido uma exceção ao destacar os valores históricos compreendidos pelo artista na execução de sua obra, como podemos observar na seguinte passagem de seu texto dedicado as obras que foram apresentadas no Festival de artes negras em Dacar:

“O apelo de Valentim à simbólica mágica talvez seja a recordação inconsciente de uma grande e luminosa civilização negra anterior às conquistas ocidentais. Por isso, a configuração de duas imagens é também mais claramente heráldica e emblemática que simbólico-mágica. Nestes signos está a recordação de um grande espaço civilizado, de antigas cidades, de impérios destruídos. As dispersões das populações negras, a sua dura existência no continente americano, reforçaram o significado histórico, já agora não mágico, destes signos

---

<sup>9</sup> Ibidem. P.132.

cabalísticos, como sinal de entendimento entre gente exilada, de liberdade entre populações oprimidas<sup>10</sup>”.

Antes de voltar ao Brasil, Rubem Valentim participou do I Festival Mundial das Artes Negras de Dakar (FESMAN), no Senegal, ocorrido entre os dias 30 de março a 23 de abril de 1966. O festival foi promovido pela república do Senegal com o apoio da UNESCO, e tinha como objetivo principal promover a “arte negra” e estreitar os laços entre o continente africano e diversos países atravessados pela cultura africana, ampliando as relações internacionais e afirmando não só o Senegal, mas como todo o continente africano como detentor e difusor de cultura (Oliveira, 2018, P.1).

O poeta senegalês Leopold Sedar Senghor, que se tornou presidente do Senegal em 1980, bem como o intelectual Alioune Diop, Aimé Cesaire, Fodeba Keita, dentre outros integraram a coordenação do festival. A delegação brasileira contou com a presença de intelectuais e artistas ligados à temática negra, como também a presença de artistas negros, dentre eles estavam: o antropólogo Edson Carneiro, o professor Estácio de Lima, da Universidade Federal da Bahia, o crítico de arte Clarivaldo Prado Valladares, que também foi escolhido como membro do júri do festival, Raimundo de Souza Dantas, ex-embaixador do Brasil em Gana, e os pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, dentre outros (UFBA, 1966:177).

O I FESMAN se desenrolou em torno de questões sociais, políticas, culturais econômicas e raciais. O interesse do FESMAN era repercutir a cultura negra como um topo, no entanto a participação no festival não foi restritiva á artistas e intelectuais negros, o que justifica André Malraux como orador de abertura do evento.

Esta foi a primeira e única vez que o artista foi à África. Importa ainda ressaltar que ali no festival o artista entrou em contato não só com artistas de diversas nacionalidades que trabalhavam com a temática cultural africana, bem como com peças vindas de dos reinos de Benin e Ifé, máscaras rituais do Bambara, os pesos de ouro dos Ashantes, representações zoomórficas em madeira dos povos negros das estepes,

---

<sup>10</sup> Fonteles, Bené; Barja Wagner. Rubem Valentim: Artista da Luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 37. (Catálogo de Exposição).

esculturas dos povos bantos do Congo e de Angola e a ourivesaria dos povos negros da África Ocidental (UFBA, 1966:177).

#### **4. Brasília 1967-1991 e São Paulo 1982-1991**

Chegou ao Brasil em meados de 1966, e logo no ano seguinte o artista muda-se para Brasília convidado a ensinar no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. Assoberto pelas designações burocráticas exigidas pelo cargo, Valentim abandonou a profissão de professor após um ano, porém continuou morando na Capital.

Sua arte ganhou uma nova dimensão em Brasília, pois a cidade vivia os tempos áureos do projeto construtivo brasileiro que cresceu sob o signo da democracia e da arte, num momento de otimismo e de crença no futuro do país. Impulsionado desenvolvimento urbanístico da cidade, dado pela amplitude dos espaços planos do local, Valentim partiu para obras de cunho tridimensionais.

Ele realizou os primeiros emblemas-relevos, seguidos dos primeiros objetos emblemas, em 1969. Esta vertente tridimensional foi retomada em 1977 com duas séries de relevos-emblemas e com a intervenção “Templo de Oxalá”. Dois anos depois, realizou uma nova série de relevos-emblemas coloridos, todos executados em madeira, em menor porte, e pintados em uma única cor.

Os emblemas do artista apresentavam-se algumas vezes em sua posição frontal ressaltada em sua superposição frontal, e outras vezes, como nos emblemas-relevos de 1977, os ressaltos da madeira, brancos discretos e sutis surgiam como baixos relevos. Ocorreu na mesma época a passagem dos relevos emblemas para os objetos emblemas, saltando da parede para o espaço ampliado. Alguns objetos-emblemas, aparentam os “Pejis” das pinturas da fase de Roma.

As percepções emanadas do trabalho de Valentim abrem portas para a entrada em um mundo imaterial e subjetivo, ao mesmo tempo em que realoca nosso pensamento no campo da arte contemporânea. Pois ao analisar a obra “O Templo de Oxalá”, seja em sua primeira exibição na XIV Bienal de São Paulo no ano de 1977, ou como hoje se apresenta no MAM de Salvador, é traçar paralelos que ultrapassam a pintura e a

escultura como linguagens e se direcionam para as discussões sobre as Instalações, entendidas como: uma manifestação artística contemporânea que organiza os elementos em determinado espaço, nas palavras de Anne Cauquelin: “... integração; retornando à ilusão perspectiva, a instalação ‘abre’ um espaço de representação no qual se produzem objetos de arte”. (Cauquelin, 2005, p. 147)

No entanto, “O Templo de Oxalá”, se posiciona como um enigma construtivo revelador de signos míticos, de aspectos culturais brasileiros. Aspectos estes postos como interseções entre cultura afro-brasileira e tendências construtivas nas artes visuais, um questionamento que perpassa por toda produção de Rubem Valentim, Frederico Morais escreveu que “Os emblemas brancos parecem ‘flutuar’ ou ‘levitar’ silenciosamente no espaço, como se fossem emanções de uma religiosidade sentida e vivida” (Morais, 1994, P. 68).

As pinturas de meados dos anos 70, Valentim rompe com a simetria e propõe um equilíbrio assimétrico. O eixo central desaparece, um eixo central, conseqüentemente a forma ganha um ritmo discreto no sentido da composição, Como conseqüência, a forma se movimenta frontal e transversalmente. O espaço torna-se ambíguo, com o vaivém de planos que ora se aproximam e ora se afastam.

Sentindo-se isolado em Brasília, longe dos amigos e do círculo de intelectuais e artistas que sempre fizeram parte de sua vida, em 1982, Valentim resolveu dividir sua residência entre Brasília e São Paulo.

Data nos tempos de São Paulo sua extensa produção de serigrafias. Ganha destaque em suas pinturas as riscaduras da Umbanda, assim como as influências de pinturas indígenas. Em 1990 o artista pintou “Tupan x Mamon”, para a exposição ocorrida no MASP intitulada “Armadilhas Indígenas” reafirmando sua posição política defendida em seu Manifesto. Os Emblemas-Logotipo-Poéticos aproximam-se da arte gráfica, do *design*, e substitui o óleo pela têmpera e a tinta acrílica, mais brilhante.

O fim dos anos 80 foram muito difícil para o artista que lutou contra o câncer até 1991, quando morreu na cidade de São Paulo. Segundo o amigo e assistente pessoal,

Bené Fonteles, morreu frustrado por não conseguir realizar seu grande sonho: construir um centro cultural que abrigasse suas obras chegou até a comprar o terreno em Brasília.

## **5. Considerações Finais:**

Das reivindicações feitas por Rubem Valentim em seu *Manifesto Ainda Que Tardio*, podemos encontrar as primeiras indicações para o início da reflexão sobre sua arte, adentrando na discussão sobre a arte afro-brasileira e até mesmo ultrapassando-a no que diz respeito a sua linguagem poética visual e universal.

Os elementos de diferenciação que podem ser observados em suas composições geométricas, suas formas curvas, suas retas verticais e horizontais, suas setas apontam na direção de um reclame para uma arte que dialogue com questões relacionadas à formação da identidade cultural do povo brasileiro em sentido de uma reflexão descentralizada no que diz respeito aos padrões eurocêtricos da constituição do pensamento histórico da arte.

Refletir sobre os questionamentos acerca da arte afro-brasileira, como instrumento de identidade cultural de uma nação, como propõe Nelma Cristina da Silva Barbosa Mattos: “... em um estudo sobre a arte afrobrasileira é necessário se considerar o papel da arte na definição da autoimagem de um povo, e a força que esta tem para representar ideias”. (Mattos, p.120); é assunto complexo, particularmente pelo entendimento inicial do significado de afro-brasilidade; todavia compreender as complexidades em torno desse contexto, justifica-se pelos desdobramentos possíveis na arte moderna brasileira.

Desdobramentos estes que nos permite investigar as contribuições culturais dos povos africanos que desembarcaram em terras brasileiras com o advento da escravidão. A forma como essas maneiras e costumes foram por nós incorporados através de danças, vestimentas e comidas por exemplo, também podem ser percebidas nas artes

visuais. Não estando dissociadas de um contexto histórico e social das manifestações religiosas de matriz africana.

Neste sentido é provável refletir sobre o trabalho de Rubem Valentim partindo da relação arte e religião, porém não podemos ficar limitados apenas nessa relação, seria injusto com a produção do artista e principalmente com seu escrito: *Manifesto Ainda que Tardio*. Até porque em termos de uma estética contemporânea dizer sobre arte e religião afro-brasileira significa expandir um campo de discussão e não limitar, abrindo, por exemplo, para perguntas sobre o significado do próprio termo “Arte afro-brasileira”. E enfrentando estas passagens por vezes turbulentas no que diz respeito à própria história da arte brasileira, estamos também enfrentando as dificuldades artísticas, sociais e culturais em que está colocada hoje a arte contemporânea brasileira.

**Bibliografia:**

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac&Naif – 1999.

PEDROSA, Adriano e OLIVA, Fernando. *Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/* curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018.

CONDURU, Roberto, 1964. *Arte Afro-Brasileira*. Projeto Pedagógico: Lúcia Gouvêa Pimentel e Alexandrino Ducarmo; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

FORTELES, Bené; BARJA, Wagner. *Rubem Valentim: Artista da Luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p.27-31. (Catálogo de Exposição).

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa. *Arte Afrobrasileira: Contornos Dinâmicos de um Conceito*. P. 119-133.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita. *I Festival de Artes Negras No Senegal: A negritude Entre Brasil e Dakar*. In: História & Parcerias. XVIII Encontro de História da ANPUH-Rio. Anais Do Encontro Internacional. ISBN: 978-85-65957-10-6