



Cristiane Araújo Vieira

**O Branco Afro-Brasileiro de Rubem Valentim:
Uma análise da obra “O Templo de Oxalá”**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Drº. João Masao Kamita

Rio de Janeiro,
Novembro de 2020



Cristiane Araújo Vieira

**O Branco Afro Brasileiro de Rubem Valentim:
Uma análise da obra “O Templo de Oxalá”.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Dr^o. João Masao Kamita

Orientor

PUC-Rio

Prof^o. Dr^o. Marcelo Gustavo

Lima de Campos

UERJ

Prof^a. Dr^a. Martha Telles Machado da Silva

UERJ

Rio de Janeiro, Novembro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Cristiane Araújo Vieira

Graduou-se em Comunicação Social - Propaganda e Publicidade pela Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio (ESPM), em 2004, e em Pintura pela Escola de Belas Artes (UFRJ) em 2008. Cursou a Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, em nível de Pós-Graduação "Lato Sensu", ministrado pelo departamento de História da PUC-Rio, no período de 2006 a 2007.

Ficha Catalográfica

Vieira, Cristiane Araújo

O Branco Afro-Brasileiro de Rubem Valentim : uma análise da obra "O Templo de Oxalá" / Cristiane Araújo Vieira ; orientador: João Masao Kamita. – 2020.

222 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2020.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Arte Afro-Brasileira. 4. Transculturalidade. 5. Religião. 6. Construtivismo. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Dedico este trabalho ao meu pai, Antônio Padova Vieira (*in memoriam*),
Meu Pitaya de toda cor!
“Nós não queremos preconceito de cor”.
(*Padova*)

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq,

Este estudo foi financiado em parte, pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – PROSUC/TAXAS.

Ao meu orientador, João Masao Kamita,

Agradeço por enfrentar ao meu lado a aventura “Valentiana”. Obrigada! Muito obrigada, por seu olhar preciso sobre meus escritos.

A querida professora Regiane Augusto de Mattos,

Agradeço pelos ensinamentos, pelas palavras otimistas sobre minha pesquisa e pelo carinho. Obrigada pela África!

Ao professor Marcelo Gustavo Lima de Campos,

Obrigada por toda disponibilidade, pelos apontamentos imprescindíveis na qualificação do projeto de dissertação, pela entrevista, enfim, por toda sua generosidade.

A professora Martha Telles,

Obrigada por aceitar o convite para compor a banca de defesa da dissertação, pelas palavras e pelo entusiasmo com a minha pesquisa.

A professora Luiza Reis,

Obrigada pelo convite para participar do ST - Arte, artistas e intelectuais na África e na diáspora: trânsitos coloniais e pós-coloniais – no 30º Simpósio Nacional de História que ocorreu no Recife em 2019.

Aos professores do programa de pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio e em especial, e com toda minha admiração aos da linha de História da Arte: Ronaldo Brito e Sérgio Bruno Guimarães Martins.

Aos amigos e amigas do programa de pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio e em especial aos da linha de História da Arte: Daniel

Albuquerque, Camila Medina, Luiza Amaral e Júlia Rónai.

A todos os funcionários do departamento de História da PUC-Rio, em especial aos da pós-graduação. Obrigada!

A Fundação Pierre Verger, em especial a Senhora Nancy de Souza e Silva, “Dona Cici”,

Agradeço pelo entusiasmo em colaborar com minha pesquisa, pela recepção calorosa, pelas histórias e as terdes agradáveis no Engenho de Brotas.

A equipe do Acervo do MAM/BA (Museu de Arte Moderna de Salvador),

Agradeço pela atenção dispensada as minhas demandas em relação à obra “*O Templo de Oxalá*” de Rubem Valentim, bem como a disposição e doação de catálogos e materiais sobre as exposições do artista.

A Solange Carybé,

Agradeço pela entrevista concedida na “Oxum Casa de Arte”, na Ladeira da Barra, em Salvador.

As minhas amigas amadas, Nádia Bomfim e Flávia Regina,

Com todo meu coração, Obrigada! Sem vocês não teria sido possível a realização deste desejo enorme.

Ao apartamento de Vila Isabel;

Agradeço a possibilidade de compartilhar e pertencer a este espaço ‘contracultural’, ‘afro-cultural’; ambiente de resistência e persistência daqueles que acreditam na utopia do mundo como um lugar melhor para a existência humana.

Aos queridos Gustavo Fonseca Vieira e Livia Sampaio,

Obrigada pelo carinho, por terem me recebido tão bem em Salvador. Com vocês a cidade fica mais linda do que já é!

Aos amigos que participaram desta longa e incrível jornada de retorno ao mundo acadêmico e da concretização do mestrado. São muitos nomes, peço desculpas se

minha memória falhar, porém sintam-se agradecidos:

A Edeli Bessa, especialmente, pela companhia pela exposição Histórias Afro-Atlânticas.

A Maria Cecília Andrade, por participar desde sempre da minha jornada de vida.

A Joseli Resse, por compartilhar a casa com tanta alegria e ânimo.

A Patrícia Cunha, por toda festividade que você traz para minha vida.

A Diana Arbex, por estar sempre presente.

A Danielle Almeida e sua bolsinha do Museu Afro Brasil, por ter sido a primeira a me ouvir falar de Rubem Valentim e acreditar nesta possibilidade de pesquisa.

A Ariadne Moraes, Paula Lustoza, Carol Amaral, Joyce Braga, Amanda Vitor Neri, por todo o apoio, alegria e partilha.

Todo meu respeito à Patrícia de Freitas, que seu brilho, força e fé nos iluminem cada vez mais e sempre!

A Luciana da Cruz Carvalho, minha cumadre de longa data, obrigada por me ensinar a não ter pressa.

Aos queridos Drº Adriano Gannam, Adreia Miranda e Raquel Ciraulo,

Obrigada por todo o apoio emocional nas horas difíceis.

A todos os meus familiares, em especial ao Tio David,

Obrigada pela certeza do amor, carinho e compreensão.

A minha irmã, Cátia Araújo Vieira e minha mãe, Maria José de Araújo,

Não existem palavras suficientes para agradecer por tudo que vocês fazem, fizeram e ainda farão por mim. Este trabalho também é parte de vocês. Meu eterno amor.

Aos meus amados ancestres, pai, tios, avôs, avós e Regina Lucia D'oxaguian.
Obrigada pela vida e continuidade!

Aos orixás, todos, *Motumbá!*

RESUMO

Vieira, Cristiane Araújo; Kamita, João Masao. **O Branco Afro-Brasileiro de Rubem Valentim: Uma análise da obra “O Templo de Oxalá”**. Rio de Janeiro. 222p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação propõe observar e discutir a obra “*O Templo de Oxalá*”, criada pelo artista plástico soteropolitano Rubem Valentim (1922-1991) e exposta pela primeira vez ao público no ano de 1977, na XIV Bienal Internacional de São Paulo, no segmento intitulado ‘O muro como suporte de Obras’. Visto que, esta obra não responde mais as especificidades dos meios da arte, tais como pintura e escultura como práticas ‘puras’ que justificam a autonomia do objeto como obra de arte moderna, buscamos compreender as implicações estéticas que possibilitam uma leitura pós-moderna da obra em proximidade com a Instalação. Os trabalhos de Valentim carregam influências tanto das vanguardas construtivas europeias que penetraram no Brasil e desdobraram-se nos movimentos de arte Concreta e Neoconcreta, quanto de elementos culturais dos povos africanos de língua *Yorubá*, vivenciados no interior das religiões afro-brasileiras. Deste modo, não só, a obra “*O templo de Oxalá*”, mas as pinturas, os relevos e as esculturas criadas por Rubem Valentim, ricas em símbolos afro-religiosos transformados em uma linguagem poética visual ‘signográfica’ estreitaram laços entre a estética e a antropologia. A presença dos elementos culturais oriundos dos povos africanos (o mito e a simbologia) abriram caminhos para refletir sobre o conceito de arte afro-brasileira na contemporaneidade, em conjunto com a ideia de ‘Transculturalidade’ que vem sendo discutida como: unificação, combinação e relação das experiências culturais modernas, dos negros no Ocidente. “*O Templo de Oxalá*” como um acontecimento da arte brasileira inserida em novas linguagens contemporâneas, corrobora, sobretudo, com o posicionamento político assumido pelo artista, através de seu “*Manifesto Ainda Que Tardio*” (1976).

Palavras-chave

Arte Afro-brasileira. Transculturalidade. Religião. Construtivismo.

ABSTRAC

Vieira, Cristiane Araújo; Kamita, João Masao (advisor). **Rubem Valentim's Afro-Brazilian White: An analysis of the work “*The Temple of Oxalá*”**. Rio de Janeiro. 222p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation proposes to observe and discuss the work “*The Temple of Oxalá*”, created by the plastic artist, borned in Bahia, Rubem Valentim (1922-1991) and exposed for the first time to the public in 1977, at the XIV International Biennial of São Paulo, in the segment entitled ‘*The wall as support for works*’. Since, this work no longer responds to the specifics of art media, such as painting and sculpture as ‘pure’ practices that justify the object’s autonomy as a work of art, I seek to understand the aesthetic implications that make possible a post-modern reading of the work in proximity to the Installation’s concept. However, Valentim had an existence endowed with an artistic sense, he started producing in the 40’s and only stopped in 90 at the time of his death. His works carry influences both from the European constructive avant-garde that penetrated Brazil and unfolded in the Concrete and Neoconcrete art movements, as well as cultural elements of the Yoruba-speaking African peoples, experienced within Afro-Brazilian religions. In this way, not only the work “*The Temple of Oxalá*”, but the paintings, reliefs and sculptures created by Rubem Valentim, rich in Afro-religious symbols transformed into a visual ‘signographic’ poetic language, strengthened ties between aesthetics and anthropology. The presence of cultural elements from the African peoples (the rite and the symbolism) opened the way to reflect on the concept of Afro-Brazilian art in contemporary times, together with the idea of ‘Transculturality’ that has been discussed as: unification, combination and relation of modern cultural experiences, of black people in the West. “*The Temple of Oxalá*” as an event of Brazilian art inserted in new contemporary languages, corroborates, above all, with the political position assumed by the artist, through his “*Manifesto Although Late*” (1976).

Keywords

Afro-Brazilian art. Transculturality. Religion. Constructivism

Sumário

1. Introdução	16
2. Rubem Valentim: Uma Poética em Deslocamento	24
2.1. Linguagem Universal e Autenticidade Brasileira em Rubem Valentim	27
2.2. A Ideia do Signo	51
3. Cultura “Yorubá” no Brasil	74
3.1. Relações Políticas e Culturais entre Brasil-África	82
3.2. Alguns Aspectos da Relação Cultural “Yorubá” nas Artes Plásticas em Salvador no Final da Década de 50 e Início dos Anos 60	90
4. Transculturalidade e Hibridação na obra de Rubem Valentim	108
4.1. Transculturalidade	109
4.2. Hibridação	124
5. Arte Afro-Brasileira	132
6. O Templo de Oxalá e o Pós-Moderno	160
6.1. As Implicações do Moderno e do Pós-Moderno no Cenário Mundial das Artes Plásticas e Visuais	165
6.2. Rubem Valentim Transita no Cenário Pós-Moderno Brasileiro	177
7. O Branco Afro-Brasileiro de Rubem Valentim: “O Templo de Oxalá”	189
8. Considerações Finais	212
9. Referências Bibliográficas	215

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rubem Valentim. “Composição 17”, 1962.....	26
Figura 2 – Rubem Valentim. “2x2*”, 1960.....	28
Figura 3 – Máscara dos Ibos do Norte.....	30
Figura 4 – Rubem Valentim. “Sem Título”, 1960.....	31
Figura 5 – Ivan Serpa. “Faixas Ritimadas”, 1953.....	32
Figura 6 – Rubem Valentim. “Composição 3”, 1961.....	36
Figura 7 – Rubem Valentim. “Composição 5”, 1961.....	36
Figura 8 – Opaxorô de Oxalufã.....	38
Figura 9 – Joaquín Torres-García. “Construção em cinco tons”, 1945.....	44
Figura 10 – Rubem Valentim. “Sem Título”, 1956.....	45
Figura 11 – Ferro de Ossaim. Aquarela de Carybé, 1980.....	46
Figura 12 – Rubem Valentim. “Sem Título*”, 1956-62.....	46
Figura 13 – Alfredo Volpi. “Sem Título”. Final da década de 50.....	48
Figura 14 – Rubem Valentim. “Composição 19”, 1969.....	49
Figura 15 – Rubem Valentim. “Pintura 15”, 1965.....	57
Figura 16 – Oxê de Xangô.....	58
Figura 17 – Ofá de Oxóssi.....	59
Figura 18 – Galerias do rei Edward VII, British Museum, 1964.....	62
Figura 19 – Rubem Valentim. Caderno do artista. Paris, 1965.....	62
Figura 20 e 21 – Rubem Valentim. Caderno do artista. Itália, 1964.....	65
Figura 22 – Rubem Valentim. Caderno do artista. Roma, Itália. 1964.....	65
Figura 23 – Rubem Valentim. Caderno do artista. Roma, Itália, 1965-67.....	66
Figura 24 – Rubem Valentim. Caderno do artista. Roma, Itália, 1965-67.....	67
Figura 25 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático”, 1970.....	68
Figura 26 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático”, década de 80.....	69
Figura 27 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático 2”, 1969.....	70
Figura 28 – Rubem Valentim. “Tupan X Mamón”, 1990.....	71
Figura 29 – Escada do “Solar do Unhão”.....	92
Figura 30 – Agnaldo Manoel dos Santos. “Santa”.....	96
Figura 31 – Estatuária Yorubá. Cultura Jejê-Nàgô.....	96
Figura 32 – Agnaldo Manoel dos Santos. “Máscara”.....	98
Figura 33 – Ibirí de Nanã.....	99

Figura 34 – Xaxará de Obaluaiyê.....	99
Figura 35 – Mestre Didi. “ <i>Idilé Aiye: Sassará Ejo ati Ibiri</i> ”.....	100
Figura 36 – Carybé. “Baianas”, 1957.....	103
Figura 37 – Mário Cravo Junior. “Exu Mola de Jeep”.....	105
Figura 38 – Winfredo Lam. “Maternidade em Verde”, 1952.....	113
Figura 39 – Pilão de Oxaguiã.....	115
Figura 40 – Abebê de Oxum.....	115
Figura 41 – Abebê de Iemanjá. Aquarela de Carybé, 1980.....	116
Figura 42 – Jaime Lauriano. “Trabalho”, 2017.....	133
Figura 43 – No Martins. “Vilão”, 2017.....	134
Figura 44 – Cildo Meireles. “Missão/Missões”, 1987.....	143
Figura 45 – Cildo Meireles. “ <i>Black Pente</i> ”, 1971/73.....	145
Figura 46 – Abdias do Nascimento. “ <i>Okê Oxossi</i> ”, sem data.....	154
Figura 47 – Heitor dos Prazeres. “Sem Título”, 1965.....	154
Figura 48 – Rubem Valentim. “Composição 12”, 1962.....	156
Figura 49 – Ferro para Exú – Pombogira.....	156
Figura 50 – Abdias do Nascimento. “ <i>Exu Dambalah</i> ”, 1973.....	158
Figura 51 – Frangmentos de “O Templo de Oxalá”. Exposição Orixás...164	
Figura 52 – Donald Judd, “Sem Título”, 1965.....	173
Figura 53 – Donald Judd, “Sem Título”, 1970.....	173
Figura 54 – Hélio Oiticica. “Relevo Espacial”, 1960.....	178
Figura 55 – Rubem Valentim. “Relevo 3”, 1967-68.....	180
Figura 56 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático”, década de 70.....	181
Figura 57 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático 11, 1969.....	181
Figura 58 – Lygia Clark. “Bicho”, 1961.....	182
Figura 59 – Nelson Leirner. “Homenagem a Fontana”, 1967.....	182
Figura 60 – Rubem Valentim. “Objetos Emblemáticos”.....	184
Figura 61 – Hélio Oiticica. “Grande Núcleo”, 1960.....	186
Figura 62 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático 12”, 1969.....	188
Figura 63 – Rubem Valentim. “O Templo de Oxalá”.....	189
Figura 64 – Rubem Valentim. “Composição C”, 1963.....	193
Figura 65 – Rubem Valentim “Objeto Emblemático”.....	194
Figura 66 – Rubem Valentim “Objeto Emblemático”.....	194
Figura 67 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático”.....	195

Figura 68 – Rubem Valentim. “Estudo Painel Emblemático”, 1984.....	197
Figura 69 – Cabeça de Carneiro representando Xangô.....	203
Figura 70 – Estátua Equestre de Xangô. Yorubá.....	204
Figura 71 – Rubem Valentim. “O Templo de Oxalá”, 1977.....	211

*A arte é um produto poético cuja existência desafia o tempo
e por isso liberta o homem.*

*A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a
violência, como um exercício de liberdade contra as forças
repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive
dialeticamente entre repressão e liberdade.*

Rubem Valentim, *Manifesto Ainda que Tardio*

1

Introdução

Esta dissertação tem como título *O branco afro-brasileiro de Rubem Valentim: Uma análise da obra “O Templo de Oxalá”*. Trata-se, logo, de um caminho a ser percorrido dentro da própria trajetória da produção artística de Rubem Valentim. Na intenção de compreender, no conjunto de sua obra, o sentido que deu a causa de uma luta pela afirmação da uma arte afro-brasileira, no sentido de explicitar em suas pinturas, esculturas, relevos, ‘objetos emblemáticos’ e experiência instalativa as relações culturais entre Brasil – África – Europa.

Valentim atuou de forma decisiva no processo de desenvolvimento da arte moderna baiana, bem como extrapolou os limites dos discursos hegemônicos da arte moderna que se formava no Brasil, entre as décadas de 50 e 60, em torno do Concretismo e Neoconcretismo.

Durante o processo de pesquisa, ficou cada vez mais evidente que Valentim acompanhava os desenvolvimentos das novas linguagens plásticas e visuais que chegavam ao Brasil e, a partir da década de 70, vê-se um artista comprometido com a originalidade da experiência do objeto de arte no campo ampliado com seus objetos emblemáticos, que resultaram na experiência instalativa da obra *“O Templo de Oxalá”*.

O processo artístico de Valentim foi constantemente atravessado por elementos culturais dos povos africanos de língua *Yorubá*, influências das vanguardas modernas europeias, os objetos de arte africana (a escultura e as máscaras ancestrais) e as novas experiências artísticas que transpuseram o discurso de primazia da pintura e escultura como meios específicos para expressão plástica e visual nas artes.

Rubem Valentim foi forte defensor de uma ideologia identitária na arte brasileira. Publicou, em 1976, o texto *“Manifesto Ainda que Tardio”* esclarecendo seu engajamento cultural e político na arte. Ademais, o *“Manifesto”* é um compilado de depoimentos, entrevistas textos e falas proferidas pelo artista ao longo de sua vida, até o ano de 1976. Nele encontra-se a alegação de Valentim por uma arte com raízes profundas na realidade cultural brasileira, sem ignorar ou desconhecer tudo o que se fazia no mundo. Declarou que, a essência de sua arte vinha do complexo cultural da Bahia traduzida na fusão de elementos étnicos e

culturais de origem europeia, africana e ameríndia, na busca fundamental por uma linguagem poética, contemporânea, universal, onde ele pudesse se expressar plasticamente. Enfatizando as complexidades culturais, as quais estão evidenciadas nas obras de Valentim, a pesquisa cresceu para além dos limites da história da arte, conectando-se, a outras possibilidades de investigações em conexão com áreas de saberes como: a sociologia, a antropologia e a filosofia. Aspecto este, que, não foge a proposta da historiografia moderna, especialmente quando nos deparamos com o campo de atuação da História Social da Cultura. Deste modo, a presente dissertação busca contribuir com investigações temáticas, a cerca de manifestações plásticas brasileiras imbuídas de uma perspectiva que ultrapasse os discursos hegemonicamente centrados em aspectos artísticos que desconsideram os processos de hibridação na arte. A intenção é viabilizar o diálogo entre as contribuições culturais de diferentes povos que se constituíram no território brasileiro na formação de outras possibilidades de produção de conhecimento sobre a modernidade e a pós-modernidade nas artes visuais.

Neste contexto, faz-se necessário compreender que as pinturas de Rubem Valentim nasceram modernas, na capital do Estado da Bahia, em meados dos anos 40. E fazer esta afirmação é antes de qualquer coisa, tecer a teia das influências da arte europeia do início do século XX, dentro do trabalho de Valentim, a fim de perceber os momentos em que elas foram tencionadas possibilitando a transposição de suas obras para uma linguagem autêntica, onde foram conjugados símbolos e elementos oriundos de culturas africanas à geometria construtivista que penetrou no cenário das artes brasileiras desde os anos 30.

Partindo das intercessões europeias, como observou Ferreira Gullar, o caminho aberto por Cézanne direcionava as linguagens artísticas para uma arte ‘mais construída’, pois a tornava mais autônoma em relação à imitação dos objetos exteriores (GULLAR, 1985. Pg.14). Os primeiros exercícios pictóricos de Rubem Valentim, do final dos anos 40 até meados dos 50, partiram de reproduções de imagens de obras de Cézanne em valores de cinza, assim como as de Modigliani, Braque, Matisse, Picasso e Chagal. As primeiras pinturas de Valentim eram composições com garrafas, moringas, vasos, ex-votos e cerâmicas. Desta forma, Valentim expressava a intenção de ultrapassar os cânones de uma arte puramente imitativa e de transcender a relação com a figuração, colocando em evidência sua vontade de abstração.

Valentim atuou de forma decisiva no desenvolvimento da arte moderna baiana também como crítico (escrevia a coluna sobre arte, “Estantes e Galerias”, no Diário da Bahia, em meados dos anos 50). Em 1946 integrou o Movimento Artístico Moderno da Bahia. Frequentava o ateliê de Mário Cravo Júnior, onde se reuniam os artistas modernos de Salvador: Lygia Sampaio, Jenner Augusto, Mirabeau, Carybé, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos e Hansen Bahia. Foi considerado por Mário Pedrosa o primeiro pintor abstrato da Bahia: *“Ele fez na Bahia para a pintura brasileira o que Tarsila e Volpi fizeram no Sul. [...] Foi o primeiro artista abstrato da Bahia. Sofreu e lutou por isso”*¹.

O apontamento feito por Mario Pedrosa leva a refletir sobre como a obra de Valentim pode ser incluída nos debates sobre as tendências abstratas no Brasil, uma vez que a literatura sobre a história e crítica da arte brasileira vem se debruçando desde a década de 80, sobre o assunto fazendo referências muito discretas aos seus trabalhos.

O aparecimento dos quadros ‘abstratos’ de Rubem Valentim de meados da década de 50 nas exposições dedicadas à arte moderna, em Salvador, também provocou reações contrárias, tanto da crítica local como do público. Mas o artista se manteve convicto do caráter renovador que sua arte propunha. Sua pintura trafegava pela ‘abstração’ geométrica, ora preservando discretamente os símbolos vindos do universo religioso de matriz africana (o candomblé), ao qual Valentim estava integrado, ora, esses elementos eram anulados na composição, ficando a abstração.

Rubem Valentim foi um homem cosmopolita. Fez deslocamentos decisivos na formação de sua identidade como artista. Atravessado por diferentes culturas regionais e internacionais experimentou a potencialidade e os tencionamentos das resoluções plástico-visuais em andamento nos cenários por onde passou. Durante seus sessenta e nove anos de vida, morou em seis diferentes capitais: Salvador, Rio de Janeiro, Londres, Roma, Brasília e São Paulo.

Deixou Salvador e se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1957. No cerne da dissolução do Grupo Frente e do nascimento do grupo Neoconcreto, o artista foi acolhido na cidade por artistas comprometidos com a abstração geométrica na

¹ Pedrosa, Mário. “Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia”. In: Amaral, Aracy (org.). Mário Pedrosa. Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, coleção Debates, 1981, p. 236.

arte. Ivan Serpa e Valentim se tornaram grandes amigos, a proximidade entre eles fez com que Valentim compreendesse e problematizasse questões em torno do conceito de Arte Concreta, que pretendia situar definitivamente a arte no âmbito de uma ruptura total com a representação, não apenas no nível das aparências visíveis do mundo, como também de toda e qualquer forma de representação, fosse ela expressão da subjetividade do artista ou qualquer outra (COCCHIARALE E GEIGER, 1987, Pg.15).

Neste sentido, o segundo capítulo desta dissertação pauta-se na problematização da ideia do artista entre uma linguagem universal em suas obras e uma poética autenticamente brasileira. No decorrer da argumentação, esta relação vai sendo desembaraçada através de uma leitura formal de suas pinturas, onde a concepção do signo afro-brasileiro se destaca como fator preponderante de uma expressão subjetiva do artista, que transborda o sentimento de um existir negro no mundo, atrelado a uma estrutura geométrica que ora pode-se compreender como abstrata, ora deixa transparecer o elemento ‘signográfico’ de origem africana. Uma poética em deslocamento no confronto com as linguagens de arte concreta e neoconcreta que se formava na cena da arte brasileira. O deslocamento provocado por Valentim reside justamente na criação de signos ‘afros’, provenientes de suas abstrações, segmentações, reduções e construções precipitadas tanto pelos símbolos de origens culturais africanos ritualizados no Brasil dentro de religiões afro-descendentes, quanto de suas experiências visuais no *British Museum* com os objetos produzidos por povos africanos de língua *Yorubá* (máscaras e estatuária).

A perseverança do signo ‘afro’ nas obras de Valentim levou a pesquisa para o campo de investigação de sua origem. Assim, o terceiro capítulo intitulado por “*Cultura Yorubá no Brasil*” busca percorrer o caminho entre sua formação em nosso território, o modo como o artista se conecta culturalmente a estes aspectos e como eles se refletem em sua obra. Da relação de Valentim com os Terreiros de Candomblé quando menino - a memória. E da convivência com os intelectuais e artistas baianos no *Ilê Axé Opô Afonjá*², fez-se a maturidade para

² É um dos primeiros terreiros de candomblé do Brasil, de tradição Nagô. Foi fundado por Eugênia Ana dos Santos em 1910, no bairro cabula, na cidade de Salvador, Bahia e tombado pelo IPHAN em 2000. Lima, Vivaldo da Costa, O candomblé na Bahia na década de 1930. Estudos Avançados, 18 (52). 2004

refletir sobre o legado cultural deixado pelos povos de língua *Yorubá*, que desembarcaram forçosamente no Brasil durante o processo de escravatura.

No intuito de compreender como ingressaram os elementos culturais específicos dos povos *Yorubás*, que resistem através de manifestações religiosas constituídas como candomblé no Brasil, percebe-se a relação entre a cultura popular e o mundo acadêmico em Salvador, entre os anos 50 e 60. Deste momento, o antropólogo francês Pierre Verger foi uma figura fundamental, tanto dentro da Universidade Federal da Bahia, pois instituiu uma relação do saber entre a cultura religiosa africana dos *Yorubás* (também conhecida como Nãgôs) e os ritos religiosos do *Ilê Axé Opô Afonjá*. Tanto para Verger como para Valentim, uma das fontes de conhecimento sobre as tradições africanas no Brasil foi o *Opô Afonjá*, onde os dois respondiam por cargos importantes e vivenciaram as problematizações do estabelecimento da cultura de matriz africana no âmbito da religiosidade brasileira. A partir do olhar antropológico de Verger e de membros que participavam daquele espaço religioso, como Juana Elbein dos Santos e dos escritos de Mestre Didi, a pesquisa buscou entendimento sobre alguns dos objetos, instrumentos e ritos religiosos para os quais Valentim também olhou na construção de seus signos.

Da conjuntura apresentada pelo ambiente cultural ao qual participou Valentim, em Salvador, e as imbricações que seguiram naquele ambiente, onde a cultura local – popular – hibridava-se a novos conhecimentos vindos da Europa na constituição de uma ‘nova modernidade baiana’, percebe-se que este legado acompanhou toda produção artística de Valentim. Mesmo o artista tendo deixado a capital baiana em meados dos anos 60, o ‘complexo cultural’ da Bahia o acompanhou. A identificação com a cultura negra e a afirmação desta identidade construída na modernidade através de redes comunicacionais que ligam a produção cultural dos “negros” no mundo – a ‘Transculturalidade’ descrita por Paul Gilroy, no livro *Atlântico Negro*.

A fim de pensar como os processos culturais se formam para além de suas fronteiras territoriais, no quarto capítulo, “*Transculturalidade e Hibridação na obra de Valentim*”, são apresentados dois conceitos sociológicos: transculturalidade por Paul Gilroy e Hibridação por Néstor Garcia Canclini. O que está em jogo na argumentação dos dois autores é a relação entre passado e presente entre o tradicional e o moderno e suas formas de coexistências e conflitos

transversais à construção de identidades artísticas no mundo moderno. Para Gilroy, a ideia de diáspora africana é uma resposta ao apagamento das histórias culturais produzidas pelas contraculturas negras do Atlântico. Para Canclini, existe uma incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernidade, derivadas da separação de nações, etnias e classes, pois os cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam, não são levados em conta com frequência nos estudos culturais. Sua proposta é pensar em cultura, especialmente, na América-Latina, a partir dos processos de hibridação.

Nessa sequência, a obra de Valentim foi pensada em proximidade com produções plásticas e visuais de outros artistas negros que passam pelo Atlântico, afirmando a mistura entre ideias e culturas: africanas, europeias e brasileiras, fato que ocorre historicamente entre estes espaços geográficos. Ou seja, a obra Valentim faz pensar o sentido de diáspora através de uma experiência ‘transcultural’ em relação, combinação e união às experiências e os interesses dos negros em várias partes do mundo.

Consequentemente, pensar em Transculturalidade abre o campo para os processos de hibridação que ocorrem na formação cultural dos países da América-Latina e como os campos de saberes também se misturam neste processo construtivo. Assim, Canclini propõe a discussão do meio de arte como um campo de investigação híbrida, onde transitam tanto o saber erudito, próprio de seu *métier*, quanto às relações populares que se formam nos espaços nos quais se constituem.

Da pista dada por Canclini, é possível identificar no trabalho de Valentim um permear constante entre a ideia de ‘Culto’ e ‘Popular’. A herança e manutenção da cultura africana que penetrou e ganhou formas populares no Brasil, seja pela religiosidade ou por manifestações de costumes alimentares, música, dança e expressões plásticas específicas e vivas na produção de Valentim e de outros tantos artistas, resguardados pelo segmento de uma arte afro-brasileira.

O Brasil moderno não passou despercebido aos processos descritos pelos autores supracitados e estreitou laços com países africanos, em especial às culturas dos povos *Yorubás*, privilegiados na constituição da cultura afro-brasileira por conquistas de espaços de debates nos meios acadêmicos, que na Bahia se encontravam entremeados ao mundo afro-religioso dos candomblés. Assim, pode-se dizer que no Brasil surgiram entrelaçamentos discutíveis dentro

do campo específico das artes plásticas, num segmento das artes plásticas e visuais, intitulado como arte afro-brasileira.

No quinto capítulo, “*Arte afro-brasileira*”, o argumento transcorre sobre como foi se instituindo este campo de arte no Brasil. A partir dos desdobramentos teóricos sobre o assunto; o processo de exclusão sofrido pela contribuição de artistas negros, afrodescendentes e de temáticas afins, hoje tomam a forma de evidenciamentos no interior deste segmento das artes visuais. No contexto do debate sobre a obra de Valentim, como participante do campo de arte afro-brasileira pelo viés do modernismo, ganhou um novo espaço argumentativo, que ultrapassa os pressupostos dos valores estéticos definidos para justificar a modernidade nas artes.

Deste modo, tanto o sexto capítulo “*O Templo de Oxalá e o Pós-Moderno*”, quanto o sétimo “*O Branco Afro-Brasileiro de Rubem Valentim: Uma Análise da obra: O Templo de Oxalá*” está dedicado à discussão da obra compreendida como um gesto instalativo de ordem experimental, no campo de novas linguagens contemporâneas que eclodiam no cenário de meados dos anos 60 e 70 no Brasil. Afim de, assimilar o atravessamento do moderno para o pós-moderno por ela produzido no contexto da produção artística de Rubem Valentim, no sexto capítulo, argumenta-se a mudança no cenário mundial das artes plásticas e visuais, o rompimento de certos valores estéticos que foram fundamentais para a constituição da modernidade em substituição a outros que avançavam na direção de criações ‘estéticas’, absolutamente heterogêneas.

O debate recai sobre as influências desta mudança de cenário mundial nas obras de alguns artistas brasileiros. Em proximidade e distanciamentos com trabalhos de Valentim, que estavam absorvendo as novas modalidades de experimentação sensorial com a obra, apresenta-se: Hélio Oiticica, Lygia Clark e Nelson Leirner. Valentim, bem como os artistas aqui apresentados, inicia o espectador no contato experimental e direto com a obra através do tato; as mãos tornam-se o acesso primordial do corpo em confluência e conflito com o objeto de arte. Com o “*O Templo de Oxalá*”, Valentim completou a participação do espectador com a obra. Agora, todo o corpo do espectador é solicitado pelo artista. Os objetos totêmicos por ele distribuídos no campo ampliado inauguram uma experiência instalativa que convoca o público a sentir a presença cultural da africanidade brasileira.

Deste modo, no sétimo capítulo está fundamentada a aproximação entre o mito, o rito e a simbologia da “africanidade” – do signo afro religioso de matriz africana (*Yorubá*), no conjunto do discurso estético e político viabilizado por esta obra de arte afro-brasileira em diálogo com as novas linguagens contemporâneas. A passagem feita pela obra através de aspectos religiosos para o campo das artes. O atravessamento do mito da criação *Yorubá*, onde o Orixá Oxalá e seus elementos simbólicos foram reconstruídos dentro do vocabulário ‘signográfico’ de Valentim. O valor do elemento totêmico, como ponto que introduz a obra dentro da vivência cultural de uma estética pós-moderna afro-brasileira, ganhou desdobramentos a partir da leitura de Claude Lèvi-Strauss, a fim de ampliar a possibilidade de criação de sentido para o objeto totêmico no campo da obra de arte.

Finalmente, a pesquisa feita para esta dissertação se conclui com as considerações finais, na certeza de que as investigações sobre as obras de Rubem Valentim, sua trajetória e implicações, tanto na modernidade quanto nas experiências pós-modernas, estão aquém de qualquer encerramento. O desejo é de que muitos outros trabalhos dedicados a este grande artista brasileiro, diaspórico e transcultural ergam-se com toda força no debate das artes plásticas e visuais.

2

Rubem Valentim: Uma poética em deslocamento

Em 1976, Rubem Valentim escreveu e assinou o “*Manifesto Ainda que Tardio*”, texto que esclarecia seu posicionamento político e cultural a respeito das artes plásticas e visuais no Brasil. Deste modo, ele revelava os caminhos que sua produção artística vinha tomando até aquele momento e como ela deveria continuar seguindo. O *Manifesto* foi compilado por meio de entrevistas, conversas e falas proferidas por Valentim ao longo dos últimos vinte anos de sua carreira – 1956 a 1976. O artista distribuía o texto na abertura de suas exposições, dando aquela ação um caráter de militância.

No texto, o artista afirmava sua arte no âmbito da linguagem, uma expressão plástica – visual – signográfica, ligada aos profundos valores de uma arte Afro-Brasileira que apresenta em seu interior o caráter de hibridação entre elementos étnicos e culturais de origens africana, ameríndia e europeia. Valentim sugeria, ainda, que este princípio se conectava a contemporaneidade e ao cunho universal da arte. Sua atenção estava volta para o Brasil, assim como para a produção de arte feita no mundo, fato que já não poderia ser contrariado devido ao estabelecimento de fluxos e trocas ocorridos, no mundo pós-moderno, através de redes de comunicação e tecnologias avançadas.

Entretanto, o posicionamento de Valentim aparentemente demonstrava um conflito entre a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte e uma linguagem universal. Conflito este, estabelecido entre uma identidade fixa e essencialista, uma vez que ele acreditava em uma arte produzida sobre os efeitos das raízes culturais de uma nação brasileira. E outra não essencialista, na qual apela para a flexibilidade de trocas culturais que influenciam e tornam benéficas constituições culturais como processos ativos e dinâmicos - como demonstra a seguinte passagem do Manifesto:

“Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras. Favorável ao intercâmbio cultural intensivo 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 fora³”. (VALENTIM, 2018. Pg.132).

Esse conflito ideológico apresentado por Valentim ganha seus desdobramentos nos estudos culturais contemporâneos sobre identidade e diferença, bem como se desviam das concepções dominantes na história da arte ocidental tomados pelo conceito de essencialismo modernista e do universalismo proposto pelos construtivistas.

No contexto do primeiro caso, Kathryn Woodward, acredita que as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas (WOODWARD, 2014, p.8), ou seja, elas são construídas, na maioria das vezes, a partir de um ponto relacional. Assim, para existir, a identidade necessita de algo fora dela mesma, outra identidade que não é ela, e que forneça uma marca de diferenciação. Para a autora, o problema da diferença está pautado na maneira negativa como é concebida, privando as identidades envolvidas no processo de constituição aproximações e similaridades, trabalhando apenas na esfera da exclusão.

Se tomarmos como verdadeira a sentença da diferença como um problema irremediável de negatividade, as aproximações, as similaridades e as diferenças que constituem a obra de Rubem Valentim ao longo de sua trajetória só poderiam ser refletidas no âmbito da exclusão. Este é o motivo pelo qual suas obras não podem ser definidas apenas dentro da discussão fechada dos movimentos artísticos brasileiros, constituídos a partir dos desenvolvimentos estéticos europeus, especialmente aqueles de herança puramente construtivistas ou em aproximações exclusivas com os elementos culturais de origens africanas e ameríndias, mas em comparação, tanto por aproximações, bem como pelos distanciamentos que os envolvem.

Quando nos apropriamos da pintura “*Composição 17*” (figura 1), de 1962, percebemos que, o processo de hibridação cultural proposto por Rubem Valentim, nos torna mais próximos do pensamento de Tomaz Tadeu da Silva⁴, pautado pelo jogo da identidade como a própria relação de dependência entre identidade e

³ Valentim, Rubem. In: *Manifesto Ainda Que Tardio*. Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.132.

⁴ Silva, Tomaz Tadeu. In: *A produção social da identidade e da diferença*. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/Thomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. Pg. 77.

diferença, porque ao articular no espaço pictórico princípios utilizados pelas linguagens da arte construtivista – esquemas e composições geométricas – e símbolos manipulados no interior de religiões de matriz africana, Rubem Valentim propõe a criação de uma outra identidade plástica em seu trabalho. Identidade afastada ideologicamente do universalismo proposto pelas vanguardas construtivistas, e próximo do diálogo com trabalhos artísticos que buscavam na cultura popular uma poética, que rompia com os postulados de vanguardas modernistas – Concretismo e Neoconcretismo.

Em “*Composição 17*” percebemos a fusão e síntese de quatro elementos: os objetos africanos (escultura – máscara – escudo – entalhe em madeira e etc.), os objetos ou ferramentas utilizadas no interior das religiões de matriz africana no Brasil e a transformação destes dois em novos signos compostos geometricamente. Ao considerar, que as obras de Valentim também existem como parte do processo de relações sociais e culturais que as circundam, faz sentido pensar o signo e suas possibilidades dentro da cadeia de diferenciações visuais que podem ser comparados ao processo da linguística, justamente para melhor compreender a poética plástica signográfica do artista. Assim, veremos no item 1.2 deste capítulo – A ideia do Signo.



Figura 1 - Rubem Valentim. “*Composição 17*”, 1962. Óleo sobre tela. 100 x 70 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Comodato Coleção João Sattamini.

Como colocado anteriormente, Rubem Valentim, em “*Manifesto Ainda que Tardio*” abrange o texto em uma duplicidade: autenticidade e universalidade. Sua produção artística está contextualizada no período referente a um segundo momento do modernismo brasileiro, quando a arte também começou a operar, com alguns postulados dos projetos construtivos em voga na Europa Ocidental –

notadamente *De Stijl*, *Bauhaus* e mais adiante *Escola da Forma de Ulm*. Foi em meados da década de 50 que as pinturas de Valentim começaram a ganhar formas aproximadas com a abstração geométrica e a dialogar com elementos simbólicos afro-religiosos. Assim, o jogo proposto por suas obras abre caminho e avança em direção a uma leitura de formação de identidade artística híbrida, à medida que desvia das especificidades dos projetos das vanguardas modernistas. Deste feito, parece precisa a pergunta: Como sua obra pode a um só tempo ser uma linguagem universal e autenticamente brasileira?

2.1

Linguagem universal e autenticidade brasileira em Rubem Valentim

Partindo do pressuposto que a produção artística de Rubem Valentim se constitui como uma poética em deslocamento, por apresentar em seu interior elementos signográficos de caráter religioso afro-brasileiro, examina-se, neste ponto, algumas questões históricas que ajudará a contextualizar o deslocamento poético produzido pelo artista ao se afastar das soluções plásticas desenvolvidas tanto pelos concretistas como pelos neoconcretistas brasileiros. Ao observar “2x2*” (figura 2), pintura de 1960 de Valentim, parece surpreendente a modéstia do artista no tratamento com o signo religioso afro-brasileiro, a menção à ancestralidade africana ou algo que nos remeta as proposições sociais e culturais, as quais suas obras possibilitam diálogos para além do campo autônomo da arte, ainda não estavam resolvidos em todo seu potencial signográfico.

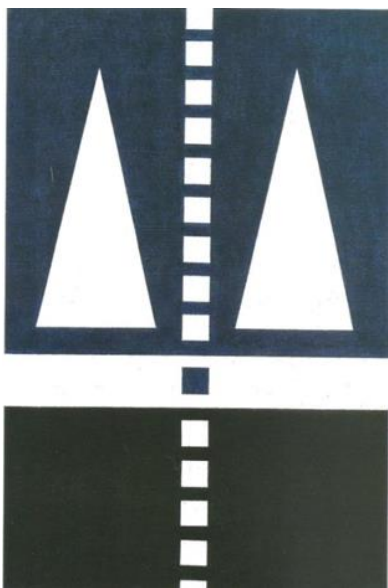


Figura 2 - Rubem Valentim. “2x2*”, 1960. Óleo sobre tela, 45x30 cm. Acervo *The Museum of Modern Art*, Nova York, Estados Unidos. Doação Patrícia Phelps de Cisneras, através do *Latin American and Caribbean Fund*, em homenagem a Lawrence Benenson.

A pintura “2x2*” sugere a experiência vivida pelo artista soteropolitano no Rio de Janeiro, junto a Ivan Serpa e os conflitos em torno do “Grupo Frente”, entre o final do ano de 1957 até 1963. Os artistas que compunham o grupo pesquisavam, sobretudo, a respeito da abstração geométrica e defendiam a independência estilística em suas produções. O principal fundamento do ‘Grupo Frente’ era a luta contra a pintura modernista brasileira de cunho nacionalista e figurativa. Assim, as diretrizes tomadas pelos artistas do grupo não impunham um programa e nem mesmo constituía uma ideologia especificamente pautada em todos os argumentos das Vanguardas Construtivas vindas da Europa Ocidental. Essa postura assumida pelos artistas cariocas não era ponto de consenso entre os artistas paulistas que, organizados em torno de Waldemar Cordeiro, seguiam as propostas teóricas do Construtivismo Ocidental, especialmente as do suíço Max Bill (1908-1994). Essa dissidência acerca dos rumos que a arte moderna brasileira deveria seguir culminou na divisão dos artistas concretos em dois grupos: os Concretistas em São Paulo e os Neoconcretistas no Rio de Janeiro. Com o fim do Grupo Frente em 1957, artistas e intelectuais cariocas que se colocaram contra as exacerbações racionalistas propostas pelos Concretistas lançaram em março de 1959 o Manifesto Neoconcreto, escrito pelo poeta Ferreira Gullar.

A discrição do signo ‘afro-brasileiro’ em ‘2x2*’ significa a presença de

signos geométricos, que, de certa forma, já coloca em dúvida seu caráter puramente universal. A maneira como Valentim trabalha com esses elementos na pintura pode ser compreendida como consequência direta de suas pesquisas plásticas em proximidade com os trabalhos de Serpa no final dos anos 50. Assim, as formas geométricas puras, de caráter universal já parecem duvidosas em '2x2*', primeiro porque os concretistas cariocas trabalhavam com maior liberdade normativa, quando comparados aos concretistas paulistas. E segundo, porque mesmo Valentim tendo estado em contato com os grupos vanguardistas brasileiros e participado de suas pesquisas por curto período de tempo, a influência das bases do projeto construtivo foi parcialmente absorvido tanto por ele como por outros artistas brasileiros do grupo carioca.

Quando Valentim divide verticalmente o espaço pictórico em duas metades simétricas, em uma linha de pequenos quadrados idênticos em medidas formais, o que ele busca é o equilíbrio da composição, embora desloque nosso olhar para a parte superior, onde insere um triângulo branco em cada uma das metades de fundo azul escuro. O curioso neste trabalho é que a sensação de equilíbrio perseguida pelo artista parece concentrada no sentido de verticalidade, pois ao traçar uma grossa linha horizontal, branca, reta e vazada no centro pelo quadrado azul escuro, a parte inferior da pintura aparece simplesmente achatada em duas metades pretas. A pintura, como um todo, passa a sensação de um contínuo interrompido pela divisória vertical em um experimento de formas em jogo de figura e fundo, claro e escuro na incontestável asserção da frontalidade do quadro, sua estrutura plana e bidimensional. No entanto, as divisões propostas no interior do quadro e o sentido de 'vazio' dado pelos triângulos brancos podem nos remeter a olhos. Bem como o pequeno quadrado azul centralizado logo abaixo da linha que delimita a área, onde se encontram os triângulos, poderia fazer referência a um nariz. Essas relações nos colocariam bem próximos a simetria das divisões dos olhos, nariz e boca das máscaras africanas (figura 3), tratadas com toda maestria formal no âmbito da frontalidade do objeto. O vínculo antropomórfico entre as formas de "2x2*" e a máscara africana desvia Valentim do pensamento estritamente matemático dos concretistas. Aqui, a ideia de ritmo é cedida pela ordem de uma repetição reiterativa.



Figura 3 – Máscara dos Ibos do Norte⁵

Inegavelmente, o trabalho de Serpa estava bem mais voltado para as relações ópticas possíveis de serem produzidas no espaço pictórico, um trabalho de base concretista, sem esquecer a intuição humana, segundo Valentim: “*um laço estreito com o concretismo suíço*”⁶. As cores em “*Sem Título*” (figura 4), pintura de 1960, de Rubem Valentim, guardam semelhanças e distanciamentos com as de “*Faixas Ritmadas*” (figura 5) de Ivan Serpa, de 1953. Percebemos a semelhança entre o fundo ocre contínuo da pintura de Valentim com a de Ivan Serpa, bem como a escolha pelo preto e pelo tom amarelo claro, a ausência de nuances ou qualquer ousadia no uso da cor. Entretanto, o que difere suas pesquisas das de Serpa são, sobretudo, a dinâmica e o ritmo imposto pelo último. A relação entre distâncias e proximidades criada pelas cores, espessuras e posições que os triângulos alongados horizontalmente assumem na superfície do quadro de Serpa se afastam da estaticidade proposta por Valentim. A exploração da forma seriada produz a sensação do tempo como movimento mecânico, que só poderá ser incorporada pelo espectador ao se distanciar da obra para compreendê-la visualmente como um todo. Entretanto, Serpa não produz essa sensação de

⁵ Máscara dos Ibos do norte com grandes chifres entalhados, remanescente das caçadas coletivas conduzidas pelos jovens para aumentar sua reputação. *National Museum*, Lagos. Altura: 61 cm. Fonte: Willet, Frank. *Arte Africana*. Edições SESC São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017. P. 213.

⁶ Pedrosa, Adriano e Oliva, Fernando. Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018.

maneira contínua em “*Faixas Ritmadas*”, a dinâmica do ritmo é quebrada pela inversão do sentido dos triângulos alongados horizontalmente, assim como com o estreitamento da espessura triangular, que tanto na parte superior quanto na parte inferior do quadro, chegam a se dissolver em uma fina linha preta. A entrada das cores – azul, branca e preta – também se transformam em elementos de interrupção da sensação óptica contínua. Serpa não é um concretista ortodoxo ao modo do grupo paulista.

Enquanto ele intenta interromper o ritmo contínuo da ilusão óptica através dos métodos de pesquisas oferecidas pelo próprio arcabouço concretista, Valentim interrompe o sentido de apontamento dado pelos triângulos que parecem transformados em setas através das três linhas retangulares centralizadas no quadro. Suas formas geométricas tomam o sentido inverso das formas de Serpa, deste modo, Valentim garante a estabilidade composicional pelo lance simples de diferenciação formal entre: posições e cores. Não existe em “*Sem Título*” qualquer intenção de iludir o olhar do espectador. Estamos diante de uma pintura estática, que, ao criar uma estabilidade visual em seu interior, aproxima o espectador da experiência pictórica. O que procuramos na obra são as relações de similaridades e diferenças entre os triângulos, retângulos e o semicírculo que ali estão postos. Tanto aqui, como em ‘2x2*’, a força do signo ‘afro’ ainda não está estabelecida de fato. Porém, a relação entre os elementos geométricos e suas formas já se distanciam dos resultados ópticos perseguidos pelos concretistas.



Figura 4 - Rubem Valentim. “*Sem Título*”, 1960. Acrílica sobre tela, 70 X 50 cm. Coleção Simão J. Abrahão dos Santos e Carlos Roberto Cândido da Silva, Rio de Janeiro, Brasil

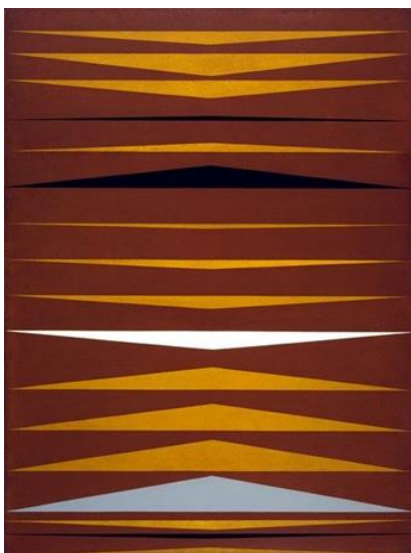


Figura 5 - Ivan Serpa. “*Faixas Ritmadas*”, 1953. Tinta industrial sobre Eucatex, 122 X 81,5 cm. Coleção Adolpho Leirner.

Valentim estava certo de que o verdadeiro concretismo não estava sendo feito no Brasil, pois era totalmente matemático, o artista chamava a base da arte de Max Bill de matemática transcendental (Valentim, 1989-90). Como escreveu Ronaldo Brito, em “*Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*”, a formulação básica do concretismo plástico brasileiro, ao menos em seu início, preocupava-se com a arte enquanto processo de informação, sua irredutibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção. O real objetivo da arte concreta era o de incutir de forma radical, processos matemáticos na produção artística, e de acordo com o conceito de ‘Concreto’ ditado por Van Doesburg a pretensão era a de consolidar a autonomia dos processos de produção em arte com relação ao mundo natural, acentuando seu caráter construtivo e sistêmico (BRITO, 1999, P.37).

No tocante ao pensamento de Ronaldo Brito, a opção pela arte concreta no início dos anos 50 no Brasil foi uma estratégia cultural universalista e evolucionista, pois colocava o concretismo brasileiro em uma linha de desenvolvimento da história da arte, com bases nas pesquisas artísticas. Sua proposta era pautada na teoria da *Gestalt* e em procedimentos praticados pela ciência e tecnologia.

“Não se estava mais, com referência à arte, no campo da criação, mas no âmbito da invenção: o jogo consistia em manipular inventivamente as formas, produzir uma ordem maximal de informações visuais, estabelecer processos semióticos

que forçassem o espectador a romper os esquemas convencionais de percepção e exercitar-se na nova ordem proposta. Há uma valorização dos efeitos da pesquisa e inovação de formas, há uma fé ‘na potencialidade social da criação formal’⁷. (BRITO, 1999. P.40).

Essa ideia de uma arte universal vinha dos desdobramentos tomados a partir do *De Stijl* como um movimento artístico que foi evoluindo gradativamente a partir de 1917 na Holanda. Falando, aqui neste trabalho, de forma pouco aprofundada, o *De Stijl* objetivava criar um idioma plástico universal baseado na estruturação vertical e horizontal, do qual estaria banida a maior dose possível de subjetividade (BRITO, 1999, P.18). Yve-Alain Bois argumenta que o *De Stijl*, como proposta de um movimento de arte moderna, simplesmente se baseava nos dois pilares ideológicos fundamentais do modernismo: o historicismo e o essencialismo (BOIS, 2009, P.125). A porção historicista por ele contemplada como movimento moderno era a de superar a arte do passado pelo viés inevitável da racionalidade dos processos produtivos em arte, ou seja, a arte deveria se dissolver na vida, no ambiente que a circundava.

Consequentemente, a lógica deste pensamento a levava para a outra porção: a do essencialismo, pois, uma vez que a arte entrava para o círculo do processo produtivo do trabalho, ganhava o status da especificidade do trabalho. Assim, escreveu Bois:

“[...] cada arte deveria realizar sua própria ‘natureza’, livrando-se de tudo que não fosse específico dela por meio da exposição de seus materiais e códigos, e, ao fazê-lo, trabalhando no sentido de instituir uma ‘linguagem plástica universal’⁸. (BOIS, 2009, P.125)

Assegurar a autonomia de ‘cada arte’ através de um único princípio gerador que pudesse ser aplicado a todas as outras artes era a principal preocupação do *De Stijl*. Bois considerou dois princípios fundamentais na elaboração deste processo, os quais nomeou como: *Elementarização* e *Integração*, vejamos:

“Elementarização, isto é, a decomposição de cada método em seus componentes

⁷ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Espaços da Arte Brasileira/Neoconcretismo/Ronaldo Brito – São Paulo: Cosac&Naif – 1999. P.40

⁸ BOIS, Yve-Alain. A Pintura Como Modelo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção Mundo da Arte). P.125.

distintos e a redução desses componentes a uns poucos elementos irreduzíveis. Integração, isto é, a articulação exaustiva desses elementos num todo sintaticamente indivisível e não hierárquico⁹. (BOIS, 2009, 126).

Esses princípios separam bruscamente a obra de arte de qualquer contexto externo e, com isso, não entendam sua falta de integração com o ambiente externo, ou seja, a obra de arte se integra ao ambiente, mas sem carregar para si qualquer conteúdo político que pudesse suscitar uma ruptura com os limites históricos nos quais estava inserida. A arte se preocupava com o discurso essencialista sobre seu próprio meio, assim, cada arte deveria pensar nas especificidades ou essencialidades que tornavam seu meio autônomo, no caso da pintura, por exemplo, estava em disputa o espaço bidimensional do quadro, as resoluções plásticas possíveis a esta superfície e os materiais específicos do meio que se pudesse dizer de determinada obra ‘uma pintura’ e não uma escultura ou gravura.

Ao que parece, tanto a elementarização quanto a integração determinadas por Bois como características fundamentais do *De Stijl* puderam ser sentidas nos trabalhos artísticos dos concretistas brasileiros. Como observou Ronaldo Brito, a partir da exploração da forma seriada, do tempo como movimento mecânico e das intenções óptico-sensoriais (BRITO, 1999, P.41). A pintura “*Faixas Ritmadas*” de Serpa participa, até certo ponto, dos métodos da serialização das formas e sua repetição sistemática ao longo da superfície do quadro. Entretanto, sua organização visual é resultado do método operacional e matemático (tamanho – medida dos triângulos e medida dos seus espaçamentos) que enviam ao espectador a mensagem do movimento. O movimento ritmado interrompido é a sensação óptica pretendida por Serpa nesta obra. Segundo Brito:

“A vontade de excluir qualquer transcendência do âmbito do trabalho de arte define a arte concreta brasileira. O trabalho é resultado da estrita manipulação de seus elementos – elementos discretos, organizados em função de um programa combinatório. Mesmo as tentativas concretas de introduzir uma participação sensorial do espectador, que rompesse com o monopólio do olho na fruição da arte, era sobretudo um expediente informacional, não tinha o caráter existencial das experiências análogas do neoconcretismo: permaneciam no âmbito dos processos de comunicação, nos limites das operações semióticas, não postulavam uma participação fenomenológica, não apelavam para uma sensibilidade que

⁹ Ibidem P. 126.

viesses a colocar em xeque a racionalidade estética¹⁰”. (BRITO, 1999. P.43).

Sobre a manipulação elementar, o sentido da cor no trabalho dos artistas concretistas brasileiros era informacional, muitas vezes assumia a função de apoio na resolução rítmica da pintura. Deste modo, podemos perceber trabalhos envolvidos pela sobriedade da cor. Se existiu no campo de desenvolvimento dos concretistas uma pesquisa onde as nuances tonais ou seus contrários ganhassem vida como mais um recurso pictórico, esta foi dentro de particularidades bem pontuais. A criação com a cor não poderia ser tolerada, pois abria precedentes para a subjetividade da obra e a vivência do conteúdo, nas palavras de Brito: “[...] convidaria o espectador a um mergulho introspectivo, a uma investigação de tipo psicológico” (BRITO, 1999, P.42).

Diante do cenário até aqui apresentado, é possível concluir que, de certo modo, Rubem Valentim experimentou, por um curto período de tempo, algumas das resoluções plásticas circunscritas nos ideais do concretismo brasileiro, porém, como observamos em “2x2*” e “Sem Título”, as condições materialistas e científicas propostas pelo movimento não eram possíveis para o artista, que trazia como cerne de seu trabalho a memória de uma Bahia mística, atravessada pela cultura africana¹¹. Entretanto, é ainda notável em suas pinturas, “Composição 3” (figura 6) e “Composição 5” (figura 7), ambas de 1961, um caráter duvidoso quanto a pureza ideológica proposta pelo concretismo, uma vez que o posicionamento político de Valentim perante as questões Afro-brasileiras estão nelas marcados, quebrando de saída com a máxima da uma “linguagem plástica universal”.

¹⁰ Brito, Ronaldo. Neoconcretismo Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Espaços da Arte Brasileira/Neoconcretismo/Ronaldo Brito – São Paulo: Cosac&Naif – 1999. P.43.

¹¹ Pedrosa, Adriano e Oliva, Fernando. Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018.



Figura 6 - Rubem Valentim. “*Composição 3*”, 1961. Óleo sobre Tela. 100 X 70. Acervo Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Comodato Coleção João Sattamini.

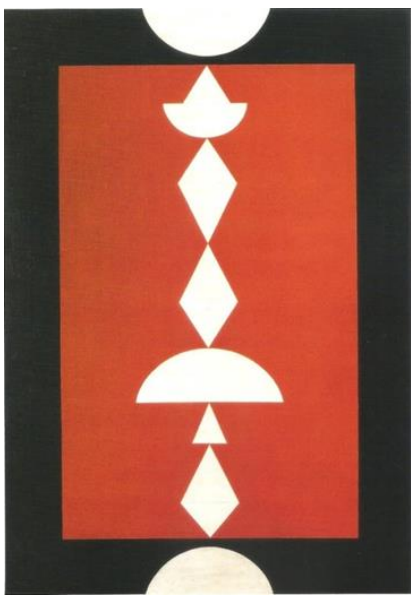


Figura 7 - Rubem Valentim. “*Composição 5*”, 1961. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Coleção Particular, São Paulo, Brasil.

Tanto em “*Composição 3*” como em “*Composição 5*” a estruturação das composições ficava cada vez mais verticalizadas, semelhantes às 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. Valentim promoveu neste sentido uma relação de ambiguidade entre questões da arte concreta e as

relações de conteúdo traçadas no interior de suas obras. Em “*Composição 5*”, a verticalidade central dada pelas combinações entre diferentes formas e tamanhos no espaço pictórico, assim como a delimitação da margem preta ao seu redor, realmente nos informa que estamos diante de uma pintura e que existe ali um jogo de formas, que não extrapola seu espaço frontal, exceto nas bordas horizontais. Porém fica muito limitada inscrevê-la apenas na esfera de percepção dos efeitos ópticos, pois corremos o risco de apontar a ingenuidade do artista sobre as leis da *Gestalt*.

Já em “*Composição 3*”, Valentim brinca com o deslocamento das bordas verticais em torno de sua composição central e marca a diferença das bordas horizontais pela inclusão de diferentes tamanhos de dois elementos formais em seu interior. Apesar do artista não manter em nenhuma dessas duas obras qualquer relação de identidade afro-brasileira com a titulação dada a elas, existe a possibilidade da simples comparação entre a estrutura vertical criada no centro de “*Composição 3*” ao *Opaxorô* (figura 8), instrumento utilizado pelo orixá *Oxalufã*¹², cultuado nas religiões de matriz africana no Brasil, especialmente no Candomblé de matriz *Yorubá*. O caráter duvidoso, ou melhor, ambíguo dessas duas obras pode ser esclarecido pela fala do próprio artista:

“Nunca fui concreto. Tomei conhecimento do Concretismo através de amizades pessoais com alguns dos 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 dos valores culturais de meu povo, o sentir brasileiro). Claro, mesmo não tendo participado do Concretismo, percebi entre seus valores a ideia da estrutura, que se adequava ao caráter semiótico de minha pesquisa plástica. Mas posso dizer que sempre fui construtivo¹³”. (PEDROSA, ADRIANO E OLIVA, 2018. Pag.87)

¹² Oxalufan, Oxalufã ou Oxalufon, orixá africano cultuado no Brasil por religiões de matriz africana, especialmente as de origem Yorubá. Considerado um Oxalá muito velho, curvado pelos anos, que anda com dificuldade e hesitação. Ele apoia seus passos cambaleantes sobre um *paxorô* (ou *opaxorô*, ou ainda em Yorubá, *Opá Oṣòró*), grande bastão de metal branco, encimado pela imagem de um pássaro e ornado por discos de metal e pequenos sinos. *Oriṣà Olúfón* (Senhor da cidade de Ifón), segundo relato de Pierre Verger, na África é velho e sábio, cujo templo é em Ifón, pouco distante de Oxogbô. Seu culto permanece ainda relativamente bem preservado nessa cidade tranquila (Verger, 2004).

¹³ 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.87.



Figura 8 - Opaxorô de Oxalufã. Aquarela de Carybé, 1980

Como admitiu o próprio artista, seu trabalho não poderia mesmo participar do ciclo de regras e métodos proposto pelo concretismo. Apesar de algumas aproximações, o que parece mais correto afirmar, de acordo inclusive com sua fala, é a aproximação estrutural que ele observou nas soluções construtivistas. Porém, essa herança do construtivismo também aparece no neoconcretismo, movimento de ruptura com o concretismo. É preciso, ainda, ressaltar que o trabalho de Rubem Valentim também se desloca das prerrogativas experimentadas pelos neoconcretistas.

Deste modo, em contraposição as propostas concretistas nas artes, o Neoconcretismo foi apresentado como um movimento plástico brasileiro de tendência construtiva, com maior liberdade em relação as matrizes. Ainda, segundo Ronaldo Brito, guiava-se pela filosofia de Merleau-Ponty e Suzanne Langer. Colocava a linguagem no centro de seus questionamentos e criticava os procedimentos mecanicistas na arte, ou seja, estava voltada para a expressão: “[...] repunha a colocação do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte neste contexto” (BRITO, 1999, P.58).

Neste sentido, duas direções pautadas nas prerrogativas do ‘humanismo’ foram seguidas pelos componentes do grupo neoconcretista, a primeira envolvia uma continuidade das tradições construtivas no país, porém designava uma maior sensibilização ao trabalho de arte na tentativa de conservar sua especificidade, sua aura, no fornecimento de informações qualitativas a produção industrial; aos neoconcretistas que seguiam essa tendência, Ronaldo Brito chamou de Vértice. A

segunda prerrogativa visava romper com os postulados Construtivistas e designava uma dramatização na obra com o propósito de transformar suas funções, articulando a Ruptura com o estatuto da arte vigente (BRITO, 1999, P.58). Envolvidos com estes dispositivos dramáticos estavam entre outros, os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark.

Como postulava o Manifesto Neoconcreto redigido por Ferreira Gullar, em 1959, a arte neoconcreta reafirmava uma independência da criação artística frente ao conhecimento objetivo da ciência e das questões políticas, morais e indústrias que guiavam as perspectivas sociais e econômicas do país naquele momento. A nova abertura articulada pelos neoconcretistas resultou em uma primeira exposição que não limitou os artistas participantes a sua inserção no grupo, como consta no manifesto:

“Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um ‘grupo’. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou¹⁴”. (BRITO, 1999. P.11).

É necessário esclarecer que apesar da proximidade de Rubem Valentim com os adeptos do Neoconcretismo no Rio de Janeiro, bem como com Ivan Serpa, o artista nunca participou de nenhuma de suas exposições. Talvez sua ausência possa ser justificada através das prerrogativas da pesquisa plástica que desenvolvia, pois nunca foi, de fato, um adepto da ideologia do concretismo. Entendia os “ismos” como sufixo dos movimentos modernos, como uma apropriação servil dos resultados estéticos vindos de fora do Brasil, ou seja, uma transposição sem sentido crítico. No entanto, o uso de símbolos religiosos afro-brasileiros também não poderia ser encarado como fator limitante, pois, na segunda exposição de arte concreta ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tivemos a presença de uma pintora ‘primitiva’, nas palavras de Ronaldo Brito, Elisa Martins da Silveira (BRITO, 1999, P.12). Assim, a estratégia cultural universalista e evolucionista que colocou o concretismo e o neoconcretismo brasileiro dentro de uma linha de desenvolvimento da história da

¹⁴ Brito, Ronaldo. Neoconcretismo Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Espaços da Arte Brasileira/Neoconcretismo/Ronaldo Brito – São Paulo: Cosac&Naif – 1999. P.11.

arte deixou de historicizar, não só, mas também Rubem Valentim que, naquele momento, iniciava sua trajetória na abstração geométrica, operando através de composições estruturadas no construtivismo.

Seguindo nesta direção, sustenta-se a ideia de que Valentim desloca sua ‘poética plástico-visual’ das estratégias dos movimentos modernistas brasileiros - concretismo e neoconcretismo – historicamente evoluídos de acordo com os registros da história da arte ocidental, por apresentar no conjunto preponderante de suas obras um conteúdo político de afirmação de uma arte ‘afro’ produzida no Brasil em disparidade com regras e postulados sugeridos dentro dos circuitos fechados dos movimentos de arte moderna. Com isso, não estamos dizendo que artistas afro-brasileiros estavam à parte das questões estéticas discutidas na modernidade, mas, afirmamos a intervenção do artista no discurso sócio-cultural.

Assim, o que o artista chama de universal em sua obra pode ser compreendido como o fato de entendê-la como linguagem, no sentido de abstrair o signo como possibilidade de construção do espaço geométrico. Uma poética deslocada de determinados princípios do construtivismo euro-ocidental. Na ruptura com a preponderância desses conceitos, o artista introduziu os signos afro-brasileiros num experimento que pode ser observado como um fragmento de autenticidade brasileira como resultado de suas experiências criativas e subjetivas. Segundo aponta Ronaldo Brito, o concretismo como, estratégia de modernidade cultural brasileira, como puro transplante dos métodos construtivistas europeus, especialmente da Europa Ocidental, não alcançou uma possibilidade crítica de fato, pois não dispunha das especificidades de nossa realidade:

“[...] o concretismo não foi capaz de pensar sistematicamente a razão política de sua prática e justificar sua inserção no nosso ambiente cultural. Repetindo até certo ponto todos os outros movimentos culturais e artísticos nacionais, cuidou apenas de importar o modelo e adaptá-lo às circunstâncias locais, sem um questionamento propriamente crítico. Mais uma vez uma posição de vanguarda no interior do desenvolvimento da arte não significou o rompimento do círculo da ignorância (leia-se despolitização) em que as posições de classe trancam os agentes culturais. Mais uma vez o idealismo dominante prevaleceu sobre uma ação cultural materialista¹⁵”. (BRITO, 1999. Pag.50).

Desta pista dada por Ronaldo Brito, percebe-se que os processos artísticos que englobam a modernidade brasileira podem ser vislumbrados, também, por

¹⁵ Ibidem. P.50.

caminhos trilhados por artistas à margem dos discursos evolucionistas da história da arte brasileira e da história da arte latino-americana. No caso de Rubem Valentim, Volpi, o artista uruguaio Torres-García e o argentino Xul Solar aludimos à estratégia cultural que assumiram através de seus trabalhos a ligação entre aspectos construtivos e símbolos e signos oriundos da cultura popular ou tradicional de seus países.

Estes artifícios simbólicos utilizados por esses artistas confirmam o argumento utilizado pelo sociólogo argentino Néstor García Canclini, sob a denominação dos processos de hibridação – fenômeno vivenciado por países latino-americanos em vias de modernização. É possível compreender o uso destes signos diferenciados como uma resposta crítica desses artistas ao puro universalismo construtivista. A recusa a reduções e abstrações geométricas puras e simplificadas, significa a abertura de possibilidades de conexão para o significado cultural do signo.

Frederico Moraes, em seu texto “*Rubem Valentim*”, de 1977, identificou a possibilidade de comparação entre a obra de Valentim, seja por aproximações ou distanciamentos com um número significativo de artistas que trafegam, seja pela abstração geométrica puramente construtivista, seja por suas hibridações:

“Entretanto, pode-se aproximar Valentim, nas diferentes etapas de sua obra, de outros artistas. Porém a afinidade estaria não no seu aspecto externo, mas nos fundamentos de sua criação. Falo de Herbin (1882-1960), de Torres García (1874-1949), de Mondrian (1872-1944), de Kandinsky (1866-1944). O que aproxima esses artistas de Valentim é o caráter simbólico ou religioso de seu construtivismo. Se Kandinsky propunha um estatuto simbólico e espiritualista para as cores, como de resto Herbin, Mondrian era teósofo e Torres García conferiu ao seu universalismo construtivo uma dimensão mística e dinâmica, como se pode ler nos muitos escritos que deixou¹⁶”. (MORAIS, 2018. Pg.132).

Ficaremos aqui, entre Volpi e Torres-García nas comparações com a poética em deslocamento de Valentim, pois acreditamos que estas aproximações serão mais profícuas à dissertação. Deste modo, Joaquín Torres-García (1874-1949) sustentava em seus discursos a independência cultural da arte latino-americana em relação aos modelos europeus transplantados, sem nenhum

¹⁶ Moraes, Frederico. Rubem Valentim. In: *Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas*. Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.132.

posicionamento plástico visual crítico. Sua proposta ao embotamento do construtivismo universal são as pesquisas plásticas junto à tradição pré-colombiana, como uma particularidade de seu trabalho. Seu projeto estético “*Universalismo Constructivo*” era justamente a conexão entre conceitos plásticos, simbólicos e representações esquemáticas propostas por movimentos da vanguarda construtivista e práticas artísticas pré-colombianas que explicitavam uma sabedoria teogônica profunda.

Torres-García compunha suas obras com conjuntos de símbolos que faziam referência a três ordens básicas da vida: razão, emoção e matéria (Sol, Terra, Homem). Em “*Construção em cinco tons*” (figura 9), de 1945, o artista articula esses três símbolos dados em significados universais e metafísicos, segundo Seuphor, a partir da paleta de cores neoplasticista. Seguidos de signos como o navio, a cobra, o peixe e os escritos que marcam o posicionamento político do artista dentro da luta pela modernização das artes plásticas dos países subdesenvolvidos da América do Sul; a obra ganha desdobramentos dentro de diálogos culturais, que se afinam ao campo das lutas identitárias. Como escreveu Maria Lúcia Bastos Kern, em seu texto “*O Construtivismo de Joaquín Torres García e suas projeções estéticas para a América Latina*”, uma luta contra a inteira dependência cultural, dos países latino-americanos:

“Em Montevideu, Torres-García estabelece diferentes estratégias para se consagrar e difundir os pressupostos de seu Construtivismo. Ele faz inúmeras conferências, exposições, ministra cursos e publica artigos e vários livros, porém sem deixar de manifestar a sua oposição às práticas artísticas locais. Diante de certo provincianismo, ele ministra cursos, forma seguidores e assume o papel de militante da vanguarda. No primeiro manifesto (1934), declara que o seu Construtivismo se constituirá numa arte coletiva e anônima, que terminará com os estatutos de autor e gênio. Além dessa provocação inicial, faz veementes críticas à arte formalista ou presa as representações simbólicas nacionais e aos conceitos românticos presentes nas concepções institucionais”¹⁷. (KERN, 2013. Pag. 86-96).

Segundo esta passagem, é possível observar que o pensamento de Torres-García ao mesmo tempo em que mantém a ideia de progresso, no sentido de superação do regionalismo das práticas locais em arte, segue a cartilha trilhada pela estrutura metódica e pedagógica do Construtivismo vivenciado,

¹⁷ Kern, Maria Lúcia Bastos. *O Construtivismo De Joaquín Torres García E Suas Projeções Estéticas Para a América Latina*. Brazilian Journal of Latin American Studies – Caderno PROLAN – USP. N°23. P. 86-96. 2013.

principalmente, na Bauhaus. Essa herança do método pedagógico do ensino formal da arte que se diluiria na sociedade em associação de “Arte” e “Vida” em coletividade e anonimato. Torres-García rompe com o universalismo do vocabulário plástico, dado por formas geométricas puras idealizadas pelos construtivistas europeus, mas para isso, usa os mesmos mecanismos de inserção da arte no sistema social, ele quer formar o artista e difundir seu saber na construção de um novo Universalismo, o seu “*Universalismo Constructivo*”.

Bem como o artista uruguaio, Rubem Valentim tinha consciência de que as influências vindas dos países centrais eram inevitáveis, apresentando, também, contrariedade em relação ao colonialismo e o servilismo cultural absorvidos de forma indiscriminada pelos países latino-americanos. Entretanto, Valentim nunca se empenhou em fazer de seu vocabulário ou de sua maneira de vivenciar o processo artístico um método pedagógico organizador da sociedade pelo viés estético.

Eles tomaram posições políticas através de suas produções artísticas e dos escritos que deixaram no sentido da inclusão de tradições culturais locais – Valentim buscou passagem principalmente no diálogo Brasil/África e Torres-García em símbolos culturais autóctones de países da América Latina. O que aproxima esteticamente esses dois artistas é justamente a inclusão dos símbolos e signos próprios da formação cultural de seus países - e que de certa forma, participa ao mundo particularidades históricas da modernidade Sul-Americana - em desmonte ao princípio puramente racionalista das formas abstratas geométricas. Nos dois casos, os signos se apresentam com seu valor arbitrário, porém, nunca aleatórios, porque são contextualizados histórica e culturalmente no ‘ambiente’ que participam. Em Valentim, os signos partem do universo cultural e ritualístico das religiões de matriz africana. E em Torres-García, alguns deles surgem da cultura pré-colombiana e outros fazem referência ao processo de colonização sofrido por países da América Latina. Desta maneira, os signos se libertam das formas relacionadas com a natureza, seu significado e significante tomam posição dentro da obra a partir da relação com outros signos que participam dos esquemas e convenções criadas pelos próprios artistas.

Assim, em “*Construção em cinco tons*” o formato de rosto inserido no centro do quadro, pintado em azul, preto e amarelo, não é apenas uma menção a forma humana, mas um signo – a máscara pré-colombiana – e que junto com

outros signos como o navio, a cobra e a palavra “SUR”, a cruz e as cores de referência ao neoplasticismo, geram uma crítica ao purismo construtivista e permite uma abordagem narrativa da obra em conexão ao processo histórico da colonização. Neste contexto, abre-se um novo campo de pesquisa para as discussões em torno da obra de Torres-García, no propósito de responder qual o limite entre abstração e a acepção narrativa em suas obras.



Figura 9 - Joaquín Torres-García. “*Construção em cinco tons*”, 1945. Óleo sobre tela. 42 x 54 cm. Coleção Particular.

Em Valentim, ficamos intrigados com suas primeiras construções abstratas, pois, apresentam discretamente os símbolos de alguns orixás. Em “*Sem Título*” (figura 10), de 1956, temos a alusão ao Ferro *Ossain*¹⁸ (figura 11), que se impõe entre jogos de claro e escuro e formas geométricas, que, vão se conectando e desconectando através de traços bem marcados ao longo da composição. Enquanto na pintura “*Sem Título**” (figura 12), 1956-62, a construção verticalizada, a redução da paleta de cores e a organização dos elementos geométricos entre três áreas azuladas deixam a mostra a profusão mística do artista na mistura de símbolos do candomblé, maçonaria e umbanda.

O distanciamento inicial entre a obra de Valentim e a pintura de Torres-García é justamente a condição narrativa proposta por seus signos. Enquanto o primeiro questiona a condição identitária de um Brasil atravessado pela cultura africana, o quê acaba resultando em uma discussão bem mais profunda na contemporaneidade, pelo alargamento dos estudos na esfera da diáspora africana, pelo chamado Atlântico Negro, o segundo abre seu vocabulário de signos para a tradição pré-colombiana na presença inegável da relação com o neoplasticismo e da experiência colonialista sentida por países da América Latina. Pontualmente

¹⁸ Elemento simbólico, utilizado no candomblé, dedicado ao Orixá *Ossain*.

aqui não estamos lidando com caráter indeterminado do signo, não em condição aleatória, mas como impossibilidade de pensar essas pinturas como pura abstração geométrica.

Em “*Sem Título*”, de 1956, temos a sensação constante de proximidade e distância dos elementos geométricos na superfície da tela, imposta por sua condição frontal, dados, também, pelo lance de diferentes tonalidades da cor bem como pelas superposições entre cores claras e escuras. A diversidade de formas e tamanhos é responsável por essa inquietude no olhar. Ao compararmos esta obra de Valentim à de Torres-García ainda neste caso específico, percebemos a diferença no tratamento da tinta na superfície da tela. Torres-García utiliza pinceladas fluidas, deixando a tinta bem marcada na superfície, a falha das cerdas do pincel demonstra uma ação mais espontânea do artista na pintura. Nos dois “*Sem Título*” de Valentim temos uma pintura contínua, sem manchas. Ele não deixa transparecer em nenhum momento - nessas duas pinturas - a fatura do pincel e pode-se dizer, inclusive, que diante de “*Sem Título*”, de 1956, parecemos olhar para o interior de uma máquina que acabou de ser aberta.



Figura 10- Rubem Valentim. “*Sem Título*”, 1956. Óleo sobre tela, 103 x 75 cm. Coleção Particular, São Paulo, Brasil.



Figura 11 - Ferro de Ossaim. Aquarela de Carybé, 1980.



Figura 12 - Rubem Valentim. “Sem Título*”, 1956-62. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm. Acervo The Museum of Modern Art, Nova York, Estados Unidos. Doação Patrícia Phelps de Cisneras, através do *Latin American and Caribbean Fund*, em homenagem a Lissette Stancioff.

No entanto, não é possível deixar essas duas experiências com a obra de Valentim determinar seu processo, pois ocorreram desdobramentos significantes em sua trajetória plástica no contato com outros artistas: tanto os de sua geração como com os de gerações anteriores. Foi o sucedido em seu encontro com as obras do pintor ítalo-brasileiro Alfredo Volpi (1896-1988). Das personalidades da arte brasileira, comprometidas com a linguagem abstrata geométrica, certamente foi uma das grandes influências de Rubem Valentim, porque, através de suas pinturas, evidenciou a possibilidade de afirmar e prosseguir na relação que seu

trabalho vinha seguindo: a linguagem geométrica e os conteúdos da cultura popular brasileira.

Em meados da década de 50, Volpi passou pelo concretismo. Assim como para Valentim, foi um momento de experimentação no desenvolvimento de suas linguagens plásticas. A abstração feita através de elementos geométricos puros apresentou-se para eles como um fator limitador, pois o fundamento de suas obras era articulado na memória das experiências vividas. Como observou Lorenzo Mammì, para Volpi, “*Não são ideias que se tornam realidades, e sim realidades que se tornam ideias*” (MAMMÌ, 2001, P.33). O ritmo visual como ideia principal em suas abstrações vinha das pesquisas sobre motivos geométricos, em condições assimétricas. Nas palavras de Mammì:

“... os ritmos não se transmitem por completo á superfície, porque Volpi mantém a distinção entre figura e fundo mediante dois recursos: a diferenciação de tons [...] e a aparente falta de relação entre figuração e formato do suporte”¹⁹.

Apesar de manipular no interior das pinturas desta fase, elementos geométricos de formas puras como: triângulos, quadrados e círculos, Volpi, já abria o leque de referências aos elementos populares: o cata-vento, as bandeirinhas das festas juninas, as faixadas de casas coloniais, santos católicos e figuras míticas. Após a década de 50, o artista começa a trabalhar a pintura em dois sentidos: no primeiro o espaço é indeterminado, onde as formas parecem apenas se apoiarem levemente. E no segundo, ele fecha completamente o espaço pictórico com alguma forma determinada, no caso de “*Sem Título*” (figura 13), são as bandeirinhas que tornam o quadro um *all over* criando uma sensação *óptica* vibrante.

¹⁹ Mammì, Lorenzo. Volpi. Espaços da Arte Brasileira/Volpi/Lorenzo Mammì – São Paulo: Cosac&Naif – 1ª Ed. 1999. P.33.



Figura 13- Alfredo Volpi. “*Sem Título*”. Final da década de 50. Têmpera sobre cartão. 31,5 x 21 cm. Coleção Ladi Biezus.

A impressão que se toma é a de que, a lição mais importante deixada por Volpi para Valentim está na liberdade formal. A abertura da paleta de cores ao enfrentamento travado com temáticas culturais; o passo além à sobriedade da cor herdada dos postulados construtivistas. Quanto ao tratamento espontâneo da tinta e do pincel na superfície do quadro, não podemos dizer que Valentim promoveu uma ruptura neste sentido, pois essa espontaneidade foi pontual e muito discreta em sua produção. Como demonstra a divisão de fundos, levemente manchados em “*Composição 19*” (figura 14), de 1969. O artista soteropolitano não ultrapassou a linha da indeterminação do espaço, seus signos sempre estiveram bem delimitados entre horizontais e verticais. Seu processo de investigação da cor, sobretudo nas pinturas do início dos anos 80, ganhou uma presença material inflexível sem o menor vestígio luminoso. A cor com todo o peso da materialidade do pigmento continuou a ser evidenciada em seus emblemas – sua última fase pictórica demonstra uma paleta cada vez mais reduzida. Valentim não promoveu uma exuberância colorista em seus trabalhos. Veremos uma paleta mais rica, em termos de versatilidade de cores, na fase ‘pós-contato’ com as esculturas africanas.

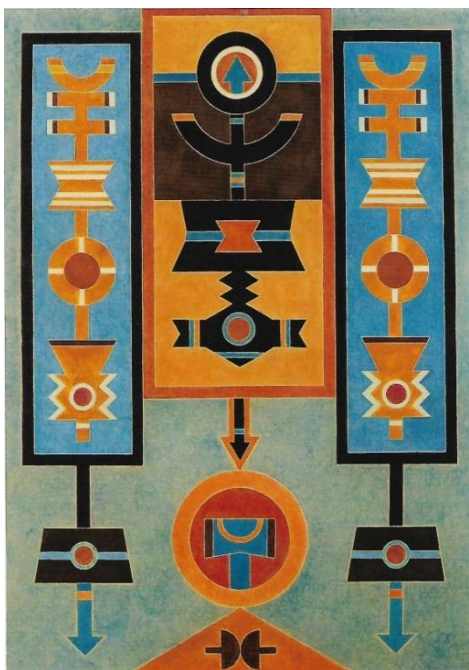


Figura 14 - Rubem Valentim. “Composição 19”, 1969. Têmpera sobre tela. 100 x 73 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, Brasil.

Não só, mas inevitavelmente também, o signo une esses três artistas. Torres-García, Volpi e Valentim marcam a arte moderna Latino Americana porque, aproximando-os ao texto de Rosalind Krauss, “*The Motivation of Sign*”, eles declararam a caducidade de todo um sistema representacional chamado de icônico, onde significado e significante tem valor de imagem assegurado no real, ou no mundo concreto das coisas. Superaram um sistema baseado na ilusão perspectiva, na ilusão da tridimensionalidade dentro do espaço bidimensional do quadro – na fortuna deixada pelas descobertas renascentistas. Essa caducidade foi denunciada a favor de outro sistema, chamado por Krauss de simbólico, onde o sentido arbitrário do signo é considerado em toda sua integridade, assim coloca a autora:

“It would be the signified of a signifier that would not figure it forth like an image—or what the semiologist calls the iconic sign—but would produce it through an arbitrary set of marks—the kind of signifier which the semiologist terms a symbol”²⁰. (KRAUSS, 1992, Pg.263)

²⁰ Krauss, Rosalind. “*The motivation of the Sign*”. In: *Picasso and Braque: A Symposium*. Museu de Arte Moderna. Nova York: Distribuído por Harry N. Abrams. 1992. P.263. “O significado de um significante não seria aquilo que o figuraria como uma imagem - ou o que o semiólogo chama de signo icônico - mas sim, aquilo que produziria por meio de um conjunto arbitrário de marcas - o tipo de significante que o semiólogo chama de símbolo”. [Tradução: Cristiane Vieira].

Rosalind Krauss chama nossa atenção para a relação arbitrária entre o significado e o significante que participam do signo, ou seja, no sistema simbólico, diferente do sistema icônico, a relação entre significado e significante não ocorre pela relação direta entre palavra e imagem – contiguidade física do índice – mas por uma convenção pautada no signo com o contexto. Deste modo, a convenção simbólica necessita de uma convenção cultural. É neste sentido que a autora percebeu que o significado de um significante não necessariamente se figuraria como uma imagem referencial, mas na produção de um conjunto arbitrário de marcas convencionadas, tanto culturalmente como pela manipulação do artista²¹.

Krauss propõe tal análise a partir do desenvolvimento das pesquisas feitas pelos cubistas Braque e Picasso, na virada do cubismo analítico para o cubismo sintético. No entanto, para fins de prosseguimento desta dissertação, importa confirmar que, os desdobramentos do Cubismo interferiram em diversos trabalhos participantes da modernidade Latino Americana, algumas vezes como continuidade outras como transformação. Das obras aqui analisadas, até o momento, foi dito de seus comprometimentos com: a opção pela estrutura construtivista – desenvolvimento das descobertas cubistas – e com suas tradições continentais e locais, no propósito de alegar a modernidade e o progresso cultural na América Latina.

Como argumentou o sociólogo argentino Néstor García Canclini, não foi à influência direta, transplantada das vanguardas europeias, que suscitaram a modernização nas artes plásticas na América Latina, mas as perguntas feitas por intelectuais e artistas sobre como tornar compatíveis suas experiências internacionais com o problema do subdesenvolvimento apresentado pelo continente (CANCLINI, 2015, P.78), escreveu o autor:

“É significativa à consciência de historiadores sociais da arte quando relatam o surgimento da modernização cultural em vários países latino-americanos. Não se trata de um transplante, sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social. Seus esforços para edificar campos autônomos, secularizar a imagem e profissionalizar seu trabalho não implica enclausurar-se em um mundo esteticista como fizeram

²¹ Ibidem.

algumas vanguardas europeias inimigas da modernização social”²². (CANCLINI, 2015, P.78)

Retomando o caso particular de Rubem Valentim, a necessidade é investigar como ele trabalha a ideia do signo em suas obras, pois será esta manipulação dos símbolos vindos das religiões de matriz africana no Brasil que o aproximará das relações plásticas da arte africana. Seu contato com os objetos africanos no *British Museum*, em 1963, concretizou dois momentos cruciais em sua produção: o primeiro diz respeito ao distanciamento das soluções plásticas puramente herdadas do Construtivismo euro-ocidental e o segundo foi a produção dos relevos, quebrando com a premissa modernista da essencialidade dos meios artísticos, algo que culminou no ápice do desenvolvimento de suas pesquisas no campo da arte – a experiência instalativa do “*Templo de Oxalá*”. Com esta obra, Rubem Valentim ultrapassou os pilares do modernismo e rumou ao pós-moderno, como será visto nos próximos capítulos da dissertação. Entretanto, é curioso como seu voo foi rasante, pois retornou a pintura e aos relevos e pontualmente fez inserções arquitetônicas após “*O Templo de Oxalá*”.

2.2

A ideia do signo

A ideia do signo, segundo Ferdinand Saussure, parte do argumento de que todas as manifestações da linguagem humana participam dos estudos sobre linguística. Neste campo, a língua constituída por um sistema de signos convencionados pela sociedade foi tomada como objeto principal de sua investigação, onde o signo linguístico tem atuação primordial no desenvolvimento da comunicação humana. A reflexão saussuriana sobre a língua como um sistema de signos surge a partir de uma relação negativa com o objeto, ou seja, para Saussure não há um objeto estabelecido antes da formulação do conceito. Como observou Raquel Basílio, em seu artigo de 2010, “*Saussure: Uma filosofia da linguística?*”, o objeto parte de uma abstração imposta a ele e não de uma observação puramente empírica. Seus dados são construídos a partir de hipóteses,

²² Canclini, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. – Ed. 7. Reimp. – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo. 2015. – (Ensaio Latino-Americanos, 1). P.78.

resultando em problematizações atualizadas dos conceitos postulados sobre ele. Deste modo, definir uma verdade reproduzida sobre dados empíricos em contato com o objeto se apresenta como uma dificuldade, o que coloca seus conceitos em uma linha de pensamento negativa²³.

Será com Saussure que os estudos sobre linguística deixarão o círculo dos estudos das línguas naturais e passarão a ser aplicados aos mais diferentes domínios da comunicação, ou seja, da atividade humana²⁴. Ele se afasta de uma visão científica à medida que observa desinteressadamente a língua em si mesma – fora do domínio gramatical, como escreveu Coelho Netto:

“Saussure – cuja teoria enquadra-se nos limites traçados pelo positivismo – visualizava uma disciplina que estudaria os signos no meio da vida social, com isso validando desde logo o transporte dessa teoria para outros campos”²⁵. (BASÍLIO, 2010, p.04)

Então, a língua para Saussure é uma forma delimitada e não uma substância. Sendo forma delimitada, não pode ser observada por meio direto, ou seja, ela necessita de um sistema esquematizado por unidades delimitadas. Assim, será o aspecto diferencial dos valores que se delimitam reciprocamente que “criará” o sistema. A língua, vista sob esta perspectiva, será construída por diferenças, regidas pelo princípio da arbitrariedade²⁶.

Seguindo a teoria de Saussure, o signo se forma por dois elementos fundamentais: o *Conceito* (ideia que nós temos de determinado signo) e *Imagem Acústica* (representação psíquica do som), ou seja, o Conceito desempenha o papel de imagem concreta (significado) e a imagem acústica da palavra (significante) é representação psíquica, exemplo:

²³ Basílio, Raquel. Saussure: Uma filosofia da Linguística? *ReVEL*, Vol. 08, nº 14, 2010. [www.revel.inf.br]. P. 04

²⁴ Coelho Netto, J. Teixeira. Semiótica, informação e comunicação. – São Paulo: Perspectiva, 2014. (Debates). Pg.17

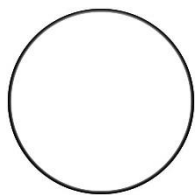
²⁵ Ibidem.

²⁶ Basílio, Raquel. Saussure: Uma filosofia da Linguística? *ReVEL*, Vol. 08, nº 14, 2010. [www.revel.inf.br]. P. 05

Ideia que temos do signo

+

Representação psíquica do som

*Significado**Significante*

CÍRCULO

Deste modo, a existência de um signo implica um significado e um significante, designações que, na própria teoria saussuriana implicam uma oposição que as separa permitindo uma aplicação mais adequada quando o signo não é vocálico²⁷. Contudo, Saussure observou duas características fundamentais do signo na atuação linguística: a *Arbitrariedade* e a *Linearidade*.

A arbitrariedade nos informa que a ligação entre significado e significante não segue necessariamente regras ou normas. Nesta situação, a representação psíquica do som (significante) poderia ser qualquer uma em relação ao significado. Então, será o propósito da linearidade que estabelecerá a representação do significante em uma extensão mensurada em uma só dimensão. Em uma cadeia sucessiva, onde o signo respeita a sincronicidade dos elementos, seu valor é dado de acordo com sua posição no espaço, ou seja, cada elemento tem seu valor determinado pela oposição dos outros elementos dentro de uma extensão mensurada em uma dimensão. Por exemplo, uma frase: uma sucessão linear de palavras, que só fazem sentido na relação oposicional e diferencial que desenvolvem entre si. Em Saussure, precisamos lembrar que o signo deve ser entendido, especificamente, como signo linguístico, assim observou Coelho Netto:

“Este é arbitrário – isto é, não há uma relação necessária entre ele e o objeto representado – e difere do símbolo que, segundo Saussure, nunca é completamente arbitrário. Saussure dá o exemplo do símbolo da justiça (uma balança) que não poderia ser substituída por outro (uma luva, uma caneta etc.)²⁸”. (NETTO, 2014, Pag. 20).

Como observou Krauss, Saussure apontou o significado como relativo, oposto e negativo em consideração ao significante. Isto é, a ideia de significação

²⁷ Coelho Netto, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. – São Paulo: Perspectiva, 2014. (Debates). Pg. 20

²⁸ Ibidem. Pg. 21

não pode ser confundida com o valor do signo, pois o valor pode ser determinado por aquilo que está em torno do próprio signo – o contexto em que se apresenta. Então, no contexto da linguística, o valor depende de uma situação recíproca dos elementos da língua. É neste sentido que Krauss percebe o significante da palavra fora de sua positividade (entendida como valor) referencial com o significado. Nas palavras de Krauss:

“If Ferdinand de Saussure, the founder of structural linguistics, described meaning itself as “relative, oppositive, and - negative,” he was insisting on this purely relational condition of signification, with X coming to take on meaning only insofar as it is not Y²⁹”.

Essa dimensão contextual do signo pode ser percebida dentro do universo cultural e histórico do qual participa. Coelho Neto utiliza a palavra “Tutu” para exemplificar o valor arbitrário do signo, porque, no Brasil, por exemplo, ela pode depender do contexto, estar relacionada a um prato de feijão ou a dinheiro. Diante desta situação de instabilidade do signo, Saussure cunhou o termo “massas flutuantes de sentido”. Coelho Neto aponta para o fato de que as massas só podem ser delimitadas ou definidas a partir de uma parada repentina em seu estado flutuante ou através de um corte transversal.

A ideia do signo dada por Saussure é um importante indício para as investigações sobre o signo afro-brasileiro presente na obra de Valentim, porém, não abrange integralmente os aspectos políticos e culturais que carregam. Signos que declaram o entrelaçamento entre diferentes povos formadores da cultura brasileira. Signos contextualizados culturalmente em seu percurso afro-diaspórico. Articulados através das convenções criativas de Valentim, estes signos participam do universo das artes plásticas e visuais brasileira, desvelando sua própria dimensão política e de revisitação histórica.

No entanto, Valentim anunciou suas pesquisas como de caráter semiótico, o que implica dizer que, o signo se desenvolve em sua capacidade comunicacional, levando suas obras para um lugar de enfrentamento com o

²⁹ Krauss, Rosalind. *The Motivation Of Sign In: Picasso and Braque – A Symposium*. The Museum of Modern Art, New York. P. 261-286. Distributed by HARRY N. ABRANS INC., 1992, NY. “Se Ferdinand de Saussure, o fundador da linguística estrutural, descreveu o próprio significado como “relativo, oposto e - negativo”, ele estava insistindo nesta condição puramente relacional de significação, com X vindo a assumir significado apenas na medida em que não é Y”. [Tradução: Cristiane Vieira].

cenário transversal da cultura brasileira. O vocabulário ‘signográfico’ criado pelo artista não foi reproduzido de forma contínua em suas pinturas, relevos e objetos emblemáticos. Mas seguindo o caminho da arbitrariedade, foram constantemente fragmentados, construídos e reconstruídos em cada composição. Neste sentido, é possível dizer, primeiro: que Valentim trabalhou no limite das experiências com elementos geométricos, porque mesmo em contato com os concretistas, suas pinturas não abrangiam com totalidade seus postulados. E, segundo a experiência instalativa da obra “*O Templo de Oxalá*”, também pode ser entendida como um limite das teorias modernistas em Valentim.

Se Saussure aponta um caminho, Coelho Neto propõe que existe uma maneira de perceber uma dimensão política para o signo e, na defesa deste argumento, ele utiliza o texto “*La Lecture Transversale*” de Richard Demarcy (1942-2018). Netto defende a leitura do signo através de seu relacionamento, alternado entre o signo, a sociedade e seu próprio relacionamento no interior da obra. Assim escreveu:

“Fugindo do universo fechado da obra, a extração do signo é seguida pelo relacionamento deste com a cultura e a sociedade que o engendraram, examinando-se o lugar e a função por ambas atribuídas ao signo. Esta operação equivaleria ao ato de encontrar a ‘dimensão profunda do signo’, seu ‘peso histórico’. Nesta visão, um signo só tem significado através da sociedade e sua história; é esta que se infiltra no signo, e é dela que o signo retira sua carga de denotação e conotação³⁰”. (NETTO, 2014, Pag. 47).

E deste pensamento, o autor afirma que os procedimentos semiológicos não são suficientes para uma análise da obra, porque a relação direta entre significado e significante pode simplesmente ficar em uma esfera superficial. Assim, para Richard Demarcy, que apoia suas análises no âmbito do teatro, o isolamento de um signo no universo restrito de seu significado só se abre como possibilidade na relação com a sociedade. Deste modo, ele utiliza os três tipos de consciência de Roland Barthes – a simbólica, a paradigmática e a sintagmática, para explicar que é a simbólica que permite a leitura do signo em contato com a sociedade. Essa proposta de Demarcy recebe o nome de leitura transversal do signo, ou seja, ele reinstaura a dimensão política e ideológica no interior do signo e da proposta semiológica. De acordo com seu modelo, a leitura da obra é uma via

³⁰ Coelho Netto, J. Teixeira. A Dimensão Política do Signo. In: *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Debates; 168 / dirigida por J. Guinsburg). P.47

de mão dupla entre o signo e as questões sociais que o formulou. O seu confronto no universo da obra, seja em oposição ou comparação é mais abrangente.

Para Coelho Neto, esse caminho de leitura do signo revalida toda prática semiológica, pois confere uma nova visão sobre a linguística, incluindo os desdobramentos históricos e culturais ao redor do signo³¹. Desta ordem, consideramos a importância da semiótica (processo do qual faz parte a semiologia) como um processo utilizado por Rubem Valentim para interpretar e promover suas reduções e abstrações dos símbolos afro-religiosos. Os resultados produzidos por suas obras abrangem justamente essa dimensão do signo transversal, porque existe toda uma historicidade sobre a origem cultural do signo afro utilizado por Valentim e que será explanado no capítulo dedicado à cultura *Yorubá* no Brasil. Assim, o campo da arte afro-brasileira - também investigado nesta dissertação - do qual participam as obras de Valentim é marcado por problematizações pertinentes a posicionamentos políticos e identitários relacionados a questões étnicas e raciais no país.

Os signos são os marcadores de diferença que afirmam a identidade de suas obras como arte afro-brasileira, garantindo sua poética ‘plástica-visual’ em deslocamento. Retomando as pinturas “*Composição 17*”, de 1962, antes de seu contato com os objetos africanos em Londres e “*Pintura 15*” (figura 15), de 1965, pós-contato, percebemos manobras e tratamentos - estruturais e plásticas - diferentes na lida com os signos.

³¹ Ibidem. Pg.49



Figura 15- Rubem Valentim. “*Pintura 15*”, 1965. Têmpera sobre tela. Tela. 100 X 70 cm. Coleção Galeria Berenice Arvani, São Paulo, Brasil.

Se em “*Composição 17*” a inserção do signo do *Oxê de Xangô*³² pode causar dúvidas ao se considerar seu valor absoluto isoladamente, ou seja, a falta de um sinal gráfico ou fonético (o significante) relacionado ao significado, uma vez que o artista não o menciona como título da obra qualquer ligação ‘afro’. Seu sentido se forma como o *Oxê de Xangô* (figura 16), a partir do instante em que seu significado não está sendo lido apenas como uma forma geométrica abstrata pura. Articulado a outras formas pronunciadas na pintura, por exemplo, as setas soltas no espaço, podemos pensar que, de acordo com a arbitrariedade do signo e as convenções criativas de Valentim, elas ganham outro valor significante: as flechas do *Ofá de Oxóssi*³³ (figura 17). Desta forma, essas convenções ultrapassam a leitura relacional entre significado e significante justamente porque já não são mais apenas setas e martelos. Simbolicamente, elas existem dentro de outras relações sócio-culturais que as designam como *Oxês* e *Ofás*. Das aberturas analíticas para “*Composição 17*”, Dardashti escreveu:

³² Oxê em Yorubá se escreve: *Osé*. É uma palavra de origem africana que significa machado de dois gumes. Geralmente feito em madeira, pode ser encontrado também em cobre, latão, bronze ou outros materiais semelhante ao Lábris. No candomblé é chamado de ferramenta ou machado de Xangô. (Lopes, 2004).

³³ *Ofá* é um arco e flecha; arma sagrada usada por Oxóssi, entidade das religiões afro-brasileiras. Este tipo de adereço pode ser também usado pelos Logun-edé, Obá, Oxum e pelos voduns Agué e Otolú do panteão Jeje-Mahí, por serem energias divinizadas das matas. Esses orixás e voduns são caçadores o que torna indispensável o uso do arco (*Ofá*) bem como as flechas, e em alguns casos, se utiliza também uma lança em combinação com o *Ofá*. (Zenicola, 2014).

“Composição 17 faz parte desse período inicial em que o artista integrou o símbolo do machado duplo de Xangô. O plano da imagem é dividido por cores em duas seções principais: a parte inferior é vermelha, a superior amarela. O elemento na fronteira de ambas as seções é um retângulo azul símbolo centraliza adornado com um semicírculo na parte de baixo (elemento comum em suas pinturas) ligado a uma forma de machado duplo. Esse símbolo centraliza a pintura, que também possui setas direcionadas para cima que poderiam simbolizar Oxumarê, a divindade do arco-íris responsável pela renovação da água do céu para o oceano, ou Oxóssi, o espírito da floresta e seus organismos. Enquanto a flecha tem amplos paralelos nas religiões derivadas da África no Brasil, ela é também um símbolo geométrico comum, sintetizado suficientemente para ser interpretado de forma extensiva³⁴”. (DARDASHTI, 2018. Pag.37).

Os elementos considerados por Dardashti, como símbolos na pintura, consideramos signos, pois compreendemos que Valentim operava suas reduções e abstrações a partir de objetos que já são simbólicos, porque carregam em si o valor de representação cultural, ou seja, seu sentido foi produzido pelo meio do qual participa, por exemplo, o Machado de Xangô – ou *Oxê de Xangô* – não é o Orixá, mas um instrumento que ele carrega na mão, tornando-se, assim, sua representação já assentada culturalmente no interior das religiões de matrizes africanas no Brasil.



Figura 16 - Oxê de Xangô

³⁴ Dardashti, Abigail Lapin. Construções Transatlânticas: Rubem Valentim e a Arte Africana no British Museum, 1964-66. In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.37.

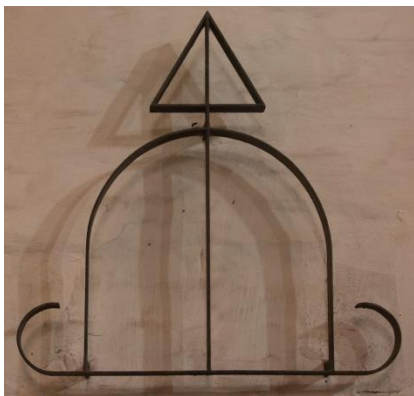


Figura 17 – Ofá de Oxóssi

A associação entre as descobertas de Saussure sobre os princípios linguísticos envolvendo o signo e as artes plásticas não é exatamente uma novidade, pois no texto de Yve Alain-Bois, “*A lição de Kahnweiler*”, essas relações são traçadas a partir das teorias formalistas de Carl Einstein e Vladimir Markov sobre ‘*Arte Negra*’ (esculturas, máscaras e objetos produzidos por povos africanos) e as descobertas feitas por Picasso e Braque, na constituição do cubismo sintético, e do momento em que Picasso chega às formas fechadas – ou cubismo hermético.

O limite da leitura estruturalista dado por Saussure para o signo, também é alcançado na leitura das obras de Valentim. Assim uma leitura transversal do signo para as obras se tornaram bem mais profícuas. O intento é possibilitar a relação entre o signo e sua aliança com a arte africana apoiadas por Einstein e Markov. e a obra de Valentim. Entretanto, Saussure também aponta para este limite, dizendo que ele está posto na própria condição da arbitrariedade do signo. Assim, Bois citou e complementou:

“Estou convencido de que tudo que se relaciona com a linguagem enquanto sistema deve ser abordado do seguinte ponto de vista, que quase não tem recebido atenção dos linguistas: o limite da arbitrariedade³⁵. Enquanto o valor diz respeito em primeiro lugar, à oposição recíproca entre os signos, a ‘motivação relativa’ refere-se a sua solidariedade dentro do sistema. E por mais contraditória que possa parecer, essa solidariedade participa da criação do valor³⁶”.

Aquilo que aqui é observado como motivação do signo diz respeito a um

³⁵ Bois, Yve-Alain. *A Lição de Kahnweiler In: A Pintura Como Modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Mundo da Arte). P.110.

³⁶ Ibidem.

signo constituído por parte de outro signo, Saussure exemplifica com o significado (19) (10+9) e o significante (dezenove = dez e nove). Mas, Bois, seguindo Engler, diz que esses signos não são inteiramente arbitrários e extraem seu valor muito mais das normas de uso do que de sua expressividade natural, assim, nem sempre o valor do termo integral é a soma do valor das partes (Bois, 2009, P.110). A conclusão de Kahnweiler sobre a tomada de consciência de Picasso sobre o signo foi a seguinte: *“Picasso tornou-se consciente, mais especificamente, da natureza diferenciada do signo e de seu valor plástico”* (Bois, 2009), segue:

“[...] o valor do signo plástico/olho como uma marca num terreno tão demarcado, no interior de um sistema que regula seu uso – relembrando o texto de Kahnweiler, ‘As máscaras [Grebo] demonstravam, em toda sua pureza, o conceito de que a arte tem como objetivo a criação de signos. O rosto humano ‘visto’, ou melhor ‘lido’, não coincide de maneira nenhuma, com os detalhes do signo; ademais, esses detalhes não teriam nenhum significado se estivessem isolados³⁷”. (BOIS, 2009, Pag. 111).

Deste modo, Picasso descobriu dentro do sistema plástico, inúmeros signos e possibilidades de articulações entre eles, sem que eles se referissem unicamente a um referente, possibilitando diferentes significações (BOIS, 2009, P. 111). Bois insiste ainda que o problema em Kahnweiler foi ter ficado refém do referencial, da concretude do objeto real e, deste modo, confundiu o signo com significado, processo que limitava seu entendimento sobre a arte abstrata, porque se recusava a perceber no ato de identificação (que ele denominava ‘assimilação’) o cenário do prazer estético (BOIS, 2009, P.117).

Ao analisarmos a *“Pintura 15”*, de Valentim, devemos considerar que ela foi fruto de sua experiência junto aos objetos de arte africana no *British Museum*, em Londres, no ano de 1963, período em que o artista residiu na Europa. O encontro de Rubem Valentim com os objetos de arte africana, especificamente com os produzidos no Benin e na Nigéria, os conectou com suas raízes religiosas e culturais, como apontou Abigail Lapin Dardashti:

“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

³⁷ Ibidem. P.111.

incluísse o Brasil na diáspora africana³⁸”. (PEDROSA E OLIVA, 2018, P.39).

O argumento defendido pela autora se mostra pertinente a visão da Transculturalidade - que será discutida nesta dissertação – pois, compreende que o contato de Rubem Valentim com a arte africana em território europeu, além de transformar sua maneira de trabalhar as composições pictóricas, o levou a pensar em resoluções geométricas tridimensionais que foram executadas mais tarde, durante o tempo em que morou em Brasília. No entanto, após passar seis meses visitando o museu inglês e exposições dedicadas a arte dos povos africanos, Valentim escreveu ao amigo Ferreira Gullar:

“Toda vez que revejo a arte negra – principalmente a arte do povo de Yorubá com uma bela escultura de Xangô, sinto 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 isso³⁹”. (DARDASHTI, 2018. Pag.38.)

A estrutura composicional de “*Pintura 15*” difere bastante de “*Composição 17*”, pois remete aquela mesma oportunidade encontrada por Picasso: a descoberta de inúmeros signos plásticos e suas articulações. O primeiro a ser dito é: Valentim parece ter considerado não apenas os objetos que estavam sendo vistos no *British Museum*, mas toda a estrutura em que eles se apresentavam. Ao compararmos a fotografia da vitrine da galeria do Rei Edward VII, do museu londrino referente ao ano de 1964 (figura 18), a Página de seu caderno de desenho de 1965 com a foto de Zora Seljan junto a estante com as esculturas africanas (figura19), percebe-se que o artista organizou os elementos no espaço pictórico como se os estivessem apresentando ao espectador, de modo semelhante às apresentações das estatuarais africanas, como mostram as fotografias. Esta operação é sentida, principalmente, pela inserção do retângulo horizontal de fundo marrom no centro da composição. Um quadro dentro do quadro. Valentim criou um limite no quadro interior dado pela ideia de moldura. As bordas guardam estruturas totêmicas apoiadas na horizontal inferior, elas não estão soltas no espaço como as da direita e a da esquerda superior do lado de fora

³⁸ Dardashti, Abigail Lapin. Construções Transatlânticas: Rubem Valentim e a Arte Africana no British Museum, 1964-66. In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.38.

³⁹ Ibidem.

A black and white photograph of a museum display case filled with various African masks and sculptures. The items are arranged on shelves and hanging from the walls. Some items are labeled with small white cards. The collection includes several large, expressive masks with prominent features, smaller carved figures, and a variety of beaded or carved pendants hanging in rows. The background is dark, making the lighter-colored artifacts stand out.

[illegible]

Valentim gostava de jogar com esta disposição modular no espaço pictórico. A faixa vertical, verde na parte superior da pintura e marrom na parte inferior, passando pelo centro de “*Pintura 15*” organiza a composição pela mesma ideia de módulos expositivos. As áreas de cor definem os nichos expositivos na pintura do artista. Se os nichos usados no *British Museum* viabilizam as sensações de distância e aproximação em relação com as esculturas

africanas, por seu posicionamento no espaço tridimensional, Valentim colocou seus elementos totêmicos no mesmo nível de visão. A frontalidade dos elementos são explorados na completude da bidimensionalidade da pintura. Se a pintura distancia o espectador das especificidades do objeto afro-religioso participante do âmbito cultural brasileiro e de onde Valentim retira o substrato de sua obra, será a ideia da escultura totêmica, em sua forma tridimensional, que colocará em jogo a aproximação do discurso da arte com o objeto afro-religioso na experiência instalativa – “*O Templo de Oxalá*”.

Interessante ainda, perceber nesta pintura que a relação de distanciamento da estrutura do totem com o mundo concreto foi dado pela ideia de moldura, a percepção das bordas. A mesma borda inferior do retângulo interno, que serve de apoio para as estruturas totêmicas do lado de dentro, é a base que as segura na parte inferior, apresentada como pêndulos. Um jogo dicotômico elaborado na pintura. Um dentro e fora, dentro de um único espaço pictórico, onde os elementos utilizam a mesma base para se apresentarem de maneira invertida. Acima da borda os totens são apresentados de pé ou de cabeça para cima. Abaixo da borda, as outras estruturas totêmicas foram penduradas, como pêndulos de cabeça para baixo.

Nesta densidade composicional, os signos perdem sua especificidade, como foi apresentado o *Oxê de Xangô* em “*Composição 17*”. O artista carrega todo o espaço com essas formas totêmicas, resultantes de construções abstraídas, reduzidas e fragmentadas de diversos instrumentos simbólicos utilizados no interior das religiões de matriz africana no Brasil. Evidentemente, Valentim partiu de um processo formal de pesquisa da escultura, ou seja, do objeto tridimensional para a pintura (bidimensional) e posteriormente, inverteu o próprio processo, como observou Ferreira Gullar em crítica sobre o trabalho do artista:

“E a tal ponto que se tem a impressão que, menos que o artista, as formas é que governam o processo: como se elas se valessem dele para se reproduzir. Isso denuncia, por um lado, a riqueza do universo de símbolos e signos em que o artista mergulhou e, por outro, sua profunda identificação com esse universo, identificação que se dá, não só a nível estético (forma), mas também a nível das implicações mágicas dessa forma. Não é por outra razão que Valentim as sacou do espaço bidimensional para construí-las como esculturas e, em seguida, movido pela lógica interna dessa linguagem, integrá-las no ambiente ritual do templo de

Oxalá, apresentado na Bienal paulista de 1976⁴⁰”. (FERREIRA GULLAR, 2012. P.228).

Mais adiante será visto que ele passará para os relevos, entrará nos objetos emblemáticos, na escultura e na experiência instalativa do “*Templo de Oxalá*”. No entanto, essa escultura não seguia os princípios da escultura ocidental antes das interposições do cubismo com a arte africana, porque, como colocou Carl Einstein, uma das diferenças entre a escultura ocidental e a africana é o fato desta última ter pouca ou nenhuma modelagem, garantindo um caráter de novidade as investigações de arte ocidental, como uma nova solução para o problema do espaço. A partir das esculturas africanas, Einstein fez a distinção entre volume e massa. Para ele, a representação de volume não coincide com a ideia de forma e o dever da escultura é antes de tudo trabalhar a forma, como apontou:

“A representação do volume como forma - é só com ela, e não com a massa material, que deve trabalhar a escultura – tem como resultado imediato que se deve determinar aquilo que constitui a formação são as partes não visíveis simultaneamente elas devem ser reunidas com as partes visíveis numa forma total que determina o espectador num único ato visual e corresponde a uma visão tridimensional estabelecida, a fim de que, o volume, para não ser irracional, se manifeste como visível e articulado como forma⁴¹”. (EINSTEIN, 2015. P. 49).

Dados os desdobramentos seguidos pela arte pós-cubista (precisamos nos lembrar de que, Einstein escreveu o “*Negerplastik*” em 1915 analisando e criando uma teoria sobre a arte africana, atento aos desenvolvimentos do Cubismo de Braque e Picasso - apesar de não desenvolver comparações entre eles neste texto), Rubem Valentim já havia se distanciado da ideia de massa como produto para modelagem. Suas implicações dentro da tridimensionalidade já estavam confirmadas nos acordos com a escultura moderna. Ao mesmo tempo em que o quadro caminhava para o desligamento, com a moldura se posicionando como um objeto no mundo, uma realidade autônoma, a escultura, deixava o pedestal para se apoiar diretamente no espaço deste mesmo mundo.

Mas, enfim, a escultura africana, como reservatório de formas e de articulações construtivas com o objeto, a partir de variados segmentos formais

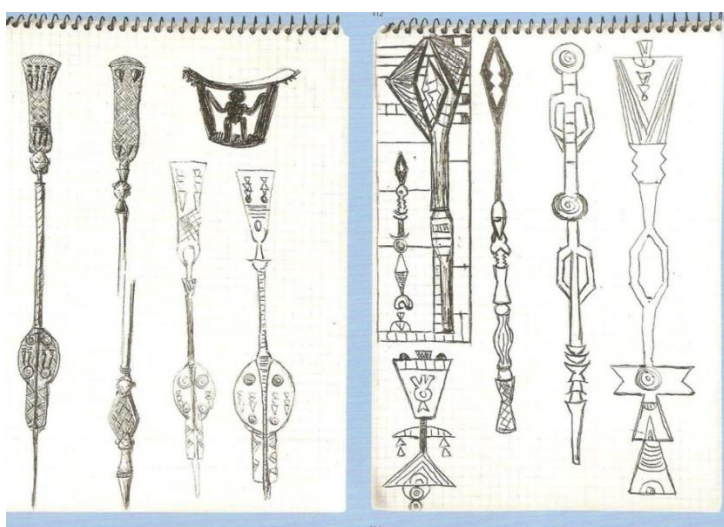
⁴⁰ Gullar, Ferreira. A Voz Própria de Rubem Valentim. In: *Arte Contemporânea Brasileira*. 1ª ed. - São Paulo: Lazuli Editora Companhia Editora Nacional, 2012. P.228.

⁴¹ Einstein, Carl. *Negerplastik* In: *Carl Einstein e a arte da África*. Organização Elena O'Neill, Roberto Conduru – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. P. 49.

vindos de lados impossíveis pela simples visada frontal, foi à segunda percepção de Valentim diante das vitrines do *British Museum*.

O pintor Vladimir Markov escreveu entre 1913-1914, o texto “*Arte dos Negros*”, onde considerou mais algumas características fundamentais da arte africana, sendo que a primeira delas está relacionada à ideia de Einstein de diferenciação entre volume e massa. Para Markov, o senso de volume produzido nas esculturas africanas foi produzido pela falta de regras em suas articulações. Essa arbitrariedade da qual fala o autor pode facilmente ser percebida nas estruturas totêmicas criadas por Valentim em “*Pintura 15*”. Baseado nas Páginas dos cadernos de desenhos produzidos pelo artista (figuras 20, 21 e 22) deduz-se que foi a partir de observações sistemáticas dos objetos de arte africana, principalmente das produzidas pelos povos *Yorubás*, que as formas totêmicas começaram a ser elaboradas.

Os desenhos apresentados na primeira página (figura 20) evidenciam claramente as formas correspondentes aos tacapes e escudos africanos com o detalhamento de suas ornamentações. Na sequência, a página seguinte (figura 21), aponta a geometrização e redução daquelas formas desenhadas na página anterior. Acrescido, o símbolo do orixá Xangô – o *Oxê de Xangô* – aparece na base do quarto totem desenhado na página. Neste curso, Valentim chegou à ideia do quadro dentro do quadro, como aponta a terceira página do caderno de desenho (figura 21), com os totens em seu interior.



Figuras 20 e 21 - Rubem Valentim. *Caderno do artista*. Roma, Itália, 1964. Cortesia Instituto Rubem Valentim. Brasília, Brasil.

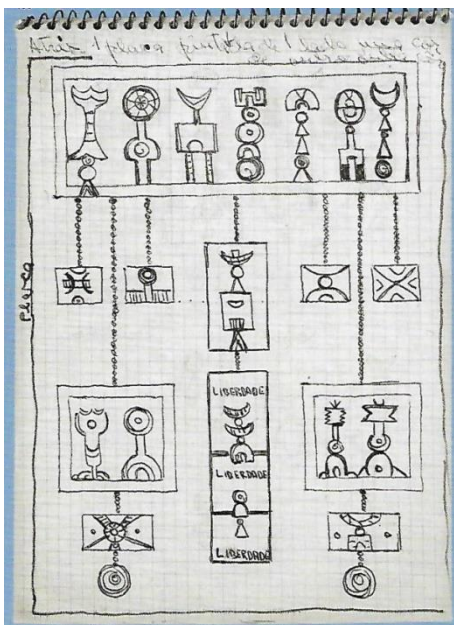


Figura 22 - Rubem Valentim. *Caderno do artista*. Roma, Itália. 1964. Cortesia Instituto Rubem Valentim. Brasília, Brasil.

O que Markov chamou de falta de regras produzida pelas articulações da escultura africana reaparece em Valentim, através do procedimento de redução do símbolo referente (esculturas africanas e símbolos afro-religiosos oriundos da cultura *Yorubá*), em formas geométricas articuladas na mesma estrutura. No primeiro totem apresentado dentro do retângulo central de “*Pintura 15*”, vemos a insinuação de uma ‘seta’, com sua ponta amputada, apoiada na borda inferior da estrutura modular, a fim de sustentar a estrutura do totem. Em seguida, o totem vai se erguendo em uma coluna vertical, transpassada por um fino retângulo horizontal. Na sequência, a forma do símbolo do *Oxê de Xangô* foi abstraída pelo artista e envolvida em um retângulo cujo topo foi seccionado em formato triangular, de onde segue uma haste finalizada por um círculo dividido simetricamente em seu interior por duas formas curvas verticalizadas. Nesta partida de formas partidas e construídas na insistência vertical, Valentim utilizou neste totem o simples procedimento de cores complementares (cor azul e tom alaranjado) buscando o equilíbrio composicional.

A segunda atenção dispensada por Markov à escultura africana fazia referência à diversidade e arbitrariedade de seus elementos morfológicos,

entendido por simbolismo plástico. Markov prossegue dentro do pensamento semiológico, do qual, a partir da estrutura interna do signo, torna-se possível pensar sobre as estruturas que o compõem. Sobre a diversidade plástica encontrada nas esculturas africanas, Einstein escreveu:

“Embora a arte africana tenha assimilado influências estrangeiras e formas não africanas, algo perdura: um repertório formal extraordinário e singular, pertencente à terra africana. A arte africana abrange soluções plásticas, ornamentais e pictóricas que a autorizam a estar lado a lado de qualquer outra arte⁴²”. (EINSTEIN, 2015. P. 85).

Da diversidade plástica, encontrada nas esculturas africanas apontada por Einstein, acrescida pelo pensamento de Markov sobre a arbitrariedade dos elementos morfológicos passíveis da composição de um simbolismo plástico, observamos que Valentim incorporou este aprendizado à medida que criou um ‘vocabulário’ formal de onde partiu para a construção dos totens. A página de seu caderno de desenhos produzido em Roma (figura 23), entre 1965-1967, mostra os fragmentos desses signos em entrelaçamento, mais evidente com os objetos simbólicos de cunho afro-religiosos oriundos da cultura *Yorubá*.

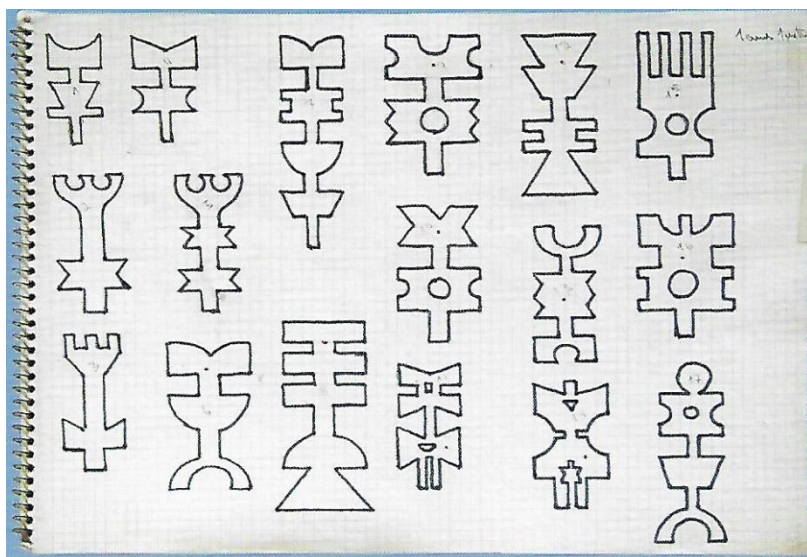


Figura 23 - Rubem Valentim. *Caderno do artista*. Roma, Itália. 1965-67. Cortesia Instituto Rubem Valentim. Brasília, Brasil. Rubem Valentim.

⁴² Einstein, Carl. *Afrikanische Plastik In: Carl Einstein e a arte da África*. Organização Elena O'Neill, Roberto Conduru – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. P. 85.

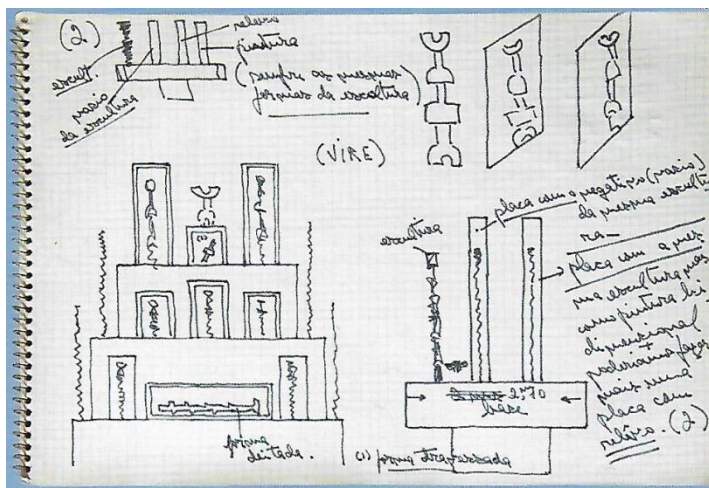


Figura 24 - Rubem Valentim. *Caderno do artista*. Roma, Itália. 1965-67. Cortesia Instituto Rubem Valentim. Brasília, Brasil.

Deste momento em diante, Rubem Valentim começou a pensar na transição para o espaço tridimensional e não só os detalhes descritos nos desenhos (figura 24) feitos nos cadernos já indicavam este caminho, mas a própria maneira de apresentação de alguns de seus relevos revelava essa vontade.

Pela datação de suas obras não conseguimos apontar com precisão se houve um processo linear, aonde primeiro vieram os relevos e após os ‘Objetos Emblemáticos’. Assim, parece mais correto afirmar que no fim dos anos 60 e início dos 70, de volta ao Brasil e então residindo em Brasília, enredado, ainda, pelas possibilidades do projeto arquitetônico pautado por convicções, até certo sentido, de uma modernidade de aspectos construtivistas, Valentim partiu para o espaço tridimensional.

Em “*Objeto Emblemático*” (figura 25), de 1970, ainda atrelado ao suporte bidimensional, vemos composições mais simplificadas formalmente. O quadro dentro do quadro, de “*Pintura 15*” se transforma em um espaço visual contínuo, bem delimitado pela ideia da moldura lateral como limite. A diferença é que o artista projeta para frente do espaço pictórico os seus totens. Simulando um retábulo de madeira, três totens azuis foram colocados à frente do fundo branco. Fixado no suporte, acima dos totens, vemos o signo do *Oxê de Xangô* e um círculo, ambos azuis. No topo do quadro, duas diagonais cortam o fundo garantindo a ideia de planos diferentes entre a parte superior e inferior, ou seja, estamos diante de nivelamentos de planos – ideia de profundidade. Claramente, não estamos mais diante de uma pintura, se, pensarmos em pintura pelas

proposições das especificidades do meio. Considera-se que a partir deste trabalho, Valentim abriu passagem para a discussão sobre o entrelaçamento das artes, quebrando com um dos principais pilares do discurso moderno sobre o essencialismo do meio, que também será discutido ao longo da dissertação.



Figura 25 - Rubem Valentim. “*Objeto Emblemático*”. 1970.

Para Markov, a diversidade e a arbitrariedade dos materiais utilizados na escultura africana possivelmente eram determinadas com liberdade pelo “montador⁴³”. O curioso em Valentim é que na passagem para um pensamento tridimensional, ele elegeu a madeira como material principal de trabalho. E, em alguns de seus objetos emblemáticos da década de 80, ele deixou transparecer a realidade da matéria utilizada, em distanciamento com a cor. Se em “*Objeto Emblemático*”, de 1970, somos capazes de perceber a aproximação do artista com o sentido do altar religioso, intitulado como ‘*Pejis*’, no interior das religiões de matriz africana e a redução da paleta de cor como herança das soluções da modernidade construtiva, em “*Objeto Emblemático*” (figura 26), de 1980, estamos diante do primor da matéria, herança da escultura africana.

⁴³ Termo utilizado por Vladimir Markov para designar aquele que produzia escultura africana.

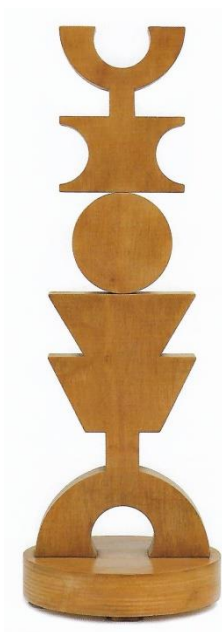


Figura 26 - Rubem Valentim. “*Objeto Emblemático*”, década de 1980. Madeira. 69 x 24 x 24 cm. Coleção Particular. Salvador, Brasil. Rubem Valentim.

A diversidade e arbitrariedade dos materiais utilizados por Valentim foram se abrindo como possibilidades à medida que a terceira dimensão do espaço se concretizou como lugar do trabalho artístico. Pontualmente, temos o “*Objeto Emblemático 2*” (figura 27), onde o metal dialoga com a madeira e na pintura de 1990, “*Tupan x Mamon*” (figura 28), as sementes naturais, o couro e a madeira aparecem como colagem no espaço pictórico. Outro ponto relevante que merece atenção especial no campo aberto para as pesquisas sobre as obras de Rubem Valentim foi a entrada no espaço da arquitetura pública. Ele criou, em 1972, um painel em mármore com seus signos de natureza africana e geométrica, para o edifício sede da Novacap (atualmente edifício da Secretaria Estadual da Fazenda do Distrito Federal). Mais tarde, em 1979, foi projetada para a Praça da Sé, em São Paulo, uma escultura de concreto armado, medindo oito metros e meio de altura. Atualmente, a obra está situada no meio da praça, no chamado “Marco Zero”, como explicitou o artista, sua intenção era a de criar “*um marco sincrético da cultura afro-brasileira*” (MORAIS, 1994, P.66).

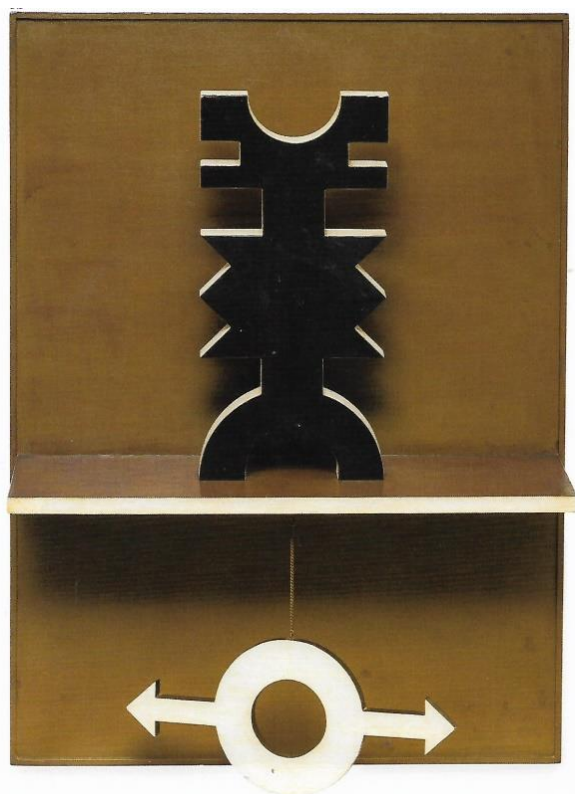


Figura 27 - Rubem Valentim. “*Objeto Emblemático 2*”, 1969. Óleo sobre madeira. 100 x 73 cm. Coleção Simão J. Abrahão dos Santos e Carlos Roberto Cândido da Silva. Rio de Janeiro, Brasil.

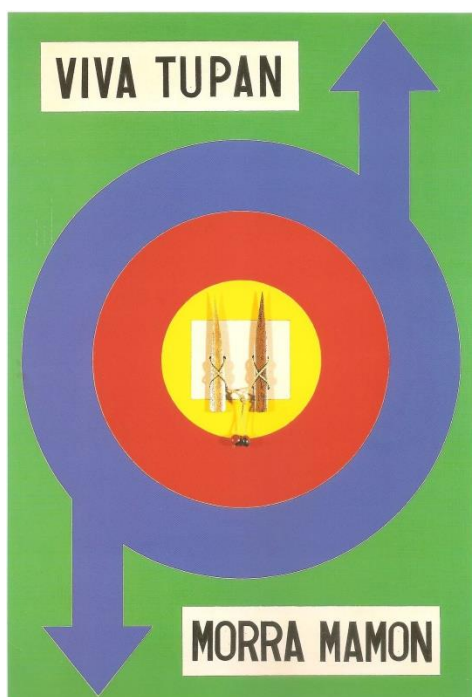


Figura 28 - Rubem Valentim. “*Tupan x Mamon*”, 1990. Acrílica, couro, madeira e sementes naturais sobre madeira. 70 x 50 cm. Acervo Museu de Arte de Brasília, Brasil.

Desta abertura, dada pela ideia do signo afro-brasileiro na obra de Valentim, sugestionado por uma arte criada a partir de processos sincréticos, seguir-se-á na direção de compreender como se estabeleceu no Brasil, principalmente no meio acadêmico e cultural as relações com os símbolos *Yorubá*, e principalmente como Rubem Valentim instituiu seus contatos com essa cultura que foi fundamental para o desenvolvimento do seu processo de trabalho. Neste sentido, o trabalho partirá para o confronto com dois conceitos sociológicos – *Transculturalidade* e *Hibridação*, com objetivo de compreender os conflitos e aproximações que produzem em contato com a ideia da inserção dos signos afro-brasileiros como afirmação de uma autenticidade poética que tem seus desdobramentos no campo de estudo da arte afro-brasileira. Os conceitos *Hibridação* e *Tranculturalidade* ajudam a pensar no contexto de formação de um campo da arte brasileira, enviesado pela cultura popular, que também participa de nossa constituição de modernidade.

Neste intento, respeitamos o interesse do próprio artista pelo conteúdo da obra, comunicado no último fragmento do “*Manifesto Ainda Que Tardio*”, onde as implicações de uma linguagem universal em seu trabalho ‘*era feita por elementos sígnicos (não verbais) de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras*’ (VALENTIM, 1976); concluiu o artista:

“Concluindo: a Arte Brasileira só poderá ser um produto poético autentico quando resultado de sincretismos, de aculturações sígnicas (semiótica/semiologia não verbal) das culturas formadoras da nossa nacionalidade de base (branco-luso-negro-índio) acrescidas com a contribuição das culturas mais recentes trazidas pelos diferentes povos de outras nações e que, aqui nesse espaço Brasil-Continente comum a todos, se misturam criando um sistema de brasilidade cultural de caráter singular, de rito, mito e ritmo que sejam inconfundíveis apesar da famigerada Aldeia-Global. O fundamental é assumir a nossa identidade de povo em termos de Nação⁴⁴”. (VALENTIM, 2018. Pg.134).

Deste ponto, percebe-se que a produção ‘signográfica’ de Valentim perpassa pela discussão sobre cultura; não só de uma cultura, mas de um processo que carrega a dinâmica conflitante entre ao menos três frentes que são discutidas

⁴⁴ Valentim, Rubem. In: *Manifesto Ainda Que Tardio*. Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.134.

nesta dissertação: Brasil-África-Europa.

3 Cultura “Yorubá” no Brasil

Prosseguindo o caminho do argumento do primeiro capítulo, acreditamos na ideia de que as identidades são construídas através de processos discursivos, imaginários e simbólicos, dentro de um contexto histórico e institucional específico, assegurados por jogos de poder que marcam tanto a exclusão como a diferença (HALL, 2014). Pois bem, a construção da cultura “afro” no Brasil comprova as regras do jogo, a história dos processos discursivos, imaginários e simbólicos de uma “África brasileira” que, privilegiou as culturas chamadas *Yorubás*. Deste modo, a cultura dos povos *Yorubás*, encontrou solo fértil nos interesses intelectuais, institucionais e econômicos que foram se formando desde os anos 30 no Brasil e participou da reconstrução da imagem da África, como um processo de construção da identidade cultural dos países Latino-americanos no decorrer da modernidade, como afirma Livio Sansone:

“Na América latina, na verdade, a África tem sido não só parte da construção da cultura negra, da cultura popular e de um novo sistema religioso sincrético, mas também do imaginário associado à nação moderna e, em geral, à modernidade e ao modernismo⁴⁵”. (SANSONE, 2002 – P. 249-269).

No Brasil, o estado da Bahia, principalmente Salvador, participou ativamente da aproximação com a África, através do interesse pela cultura de matriz africana vivida na esfera religiosa, no interior dos terreiros de candomblés e de debates antropológicos e sociais sobre a origem da cultura negra. Essa imagem de África de raízes ancestrais “Yorubá” foi sustentada e ganhou legitimidade na configuração do cenário religioso da cidade, bem como dentro da academia. Alguns líderes espirituais desses espaços - *Babalorixás*⁴⁶ e *Yalorixás*⁴⁷ – se colocavam em deslocamento até a “mãe África”, a fim de, reforçar os laços de “pureza” com seus terreiros. Como afirma Luiza Nascimento dos Reis, a Bahia, vivia um momento de afirmação da identidade africana respaldada numa ancestralidade creditada aos povos *Yorubá*, oriundos de Nigéria e Benin (REIS,

⁴⁵ Sansone, Livio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. Revista Afro-Ásia, n. 27 – 2002 – P. 249-269.

⁴⁶ *Babalórisá* – Pai-de-Santo. Homem que ocupa a posição mais elevada na hierarquia do culto aos Orísa. (Santos, 2010, P.167)

⁴⁷ *Ìyálorìsa* – Sacerdotisa que ocupa o mais elevado cargo dentro da hierarquia do culto aos Orísa. (Santos, 2010, P. 175)

2010, 14).

Este foi um fator decisivo tanto para jovens pesquisadores baianos como para pesquisadores estrangeiros, ligados às ciências sociais, humanidades, linguística e artes. Interessados em melhor compreender as ligações Brasil – África realizavam pesquisas de campo no continente africano. Sansone postula ainda que ao longo do século XX, tanto a cultura intelectual quanto o discurso oficial sobre nacionalidade utilizou a imagem da África, bem como traços e objetos de origem africana, como elementos de mercantilização das culturas negras. O autor sugere ainda, que, estas concepções foram formadas por discursos de elites e intelectuais, e que, raramente são comparadas com a produção do pensamento popular sobre a origem africana em nossa sociedade e cultura (SANSONE, 2002, P.250). De fato, Livio Sansone não comete erro em sua primeira análise sobre a questão, pois a partir de meados da década de 40, segundo observou Reis, entre os anos de 1946 e 1961, foi sendo rompido lentamente o silêncio no Brasil em relação à África nas esferas oficiais (REIS, 2010). O interesse intelectual que vinha se formando em torno do tema, em um primeiro momento, serviu de argumento para fomentar os objetivos políticos e econômicos do Brasil na África, principalmente no final dos anos 50.

Entretanto, para início desta análise, é preciso compreender que na passagem do século XIX para o XX, a grandeza do povo *Yorubá* começou a ser celebrada internacionalmente. Eles eram reconhecidos como um povo culto e orgulhoso que resistiu ao colonialismo e possuidores de um sistema religioso próprio. Esta ideia reverberou nos países da América-Latina e foi cultuada como um valor afirmativo da pureza africana no interior das culturas negras em formação no Novo Mundo (SANSONE, 2002, P. 260).

Quem eram, então, os *Yorubás* e porque sua cultura foi celebrada internacionalmente e reverberou na América Latina - especialmente no Brasil, tendo sido e sendo ainda hoje, uma cultura de grande repercussão nas esferas religiosas de matriz africana?

Segundo Pierre Verger, apoiado em S. O. Biobaku, o termo '*Yorubá*' aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos, que se ligam ainda pela mesma cultura e tradições de sua origem comum, na cidade de Ifé. No entanto, eles não constituíram uma mesma unidade política e até antes do século XIX não se chamavam pelo mesmo nome (VERGER, 2018, P.19).

Regiane Augusto de Mattos explica que o nome *Iorubá* era aplicado antes do século XIX aos *Oiós* pelos *Hauúças*, que, como observou Verger, “*Yorubá foi uma substituição dada por mapas e a escrita de viajantes do século XVII e XVIII ao termo Ulkumy*” (VERGER, 2018). Porém, Mattos utiliza uma abordagem mais recente para o entendimento dos povos *Yorubás*, baseada nos escritos de J. Raban. Como podemos verificar na seguinte passagem:

“Nesse século, o escritor J. Raban utilizou o termo para definir os povos de língua e cultura semelhantes habitantes na região a sudoeste da atual Nigéria e a sudeste da atual República do Benin, englobando, dessa maneira, egbás, équites, auoris, abinus, ibarapas, quetos, oiós, ifés ijebus, ijexás, ondos, igbominas, ilajes. No Brasil, eles ficaram conhecidos como nagôs, que por sua vez, na África Ocidental, era uma expressão referente aos anagôs, povos de origem oió, habitantes da região a oeste do baixo Yewa, e que os evés, guns e fons utilizavam para denominar todos os iorubas⁴⁸”. (MATTOS, 2016. P. 82).

No Brasil, a designação “*Nàgô*” costuma ser utilizada de forma generalizada para os povos *Yorubá*. Outra percepção importante, e que pode surgir nesta dissertação, diz respeito ao termo “*Lacumi*”, que em Verger, é a maneira como são conhecidos os *Yorubás* em Cuba e que por vezes também é utilizado no Brasil.

Assim, o que ocorreu foi a constituição de diferentes povos sob a denominação de *Yorubás*. Os povos *Yorubás* foram trazidos ao Brasil escravizados pelo tráfico negreiro durante os séculos XVII e XVIII. Desembarcaram com mais constância na Bahia, devido à expansão da produção açucareira ocorrida na região. Os escravos africanos eram comercializados na região da baixa Guiné, que compreendia a Costa do Ouro, a Baía do Benin e de Biafra. Os reinos de Oió, Ardra e o Daomé eram os responsáveis por levar os cativos para a Costa Africana. Segundo Mattos, os escravos eram vendidos, principalmente, pelos povos costeiros ijós e itsequis ou pelos ibós, ogalas e os iorubas, em geral cativos de guerras e criminosos (MATTOS, 2016, P. 74).

No entanto, a supremacia da cultura dos povos *Yorubás* no Brasil não pode ser dada pelo quantitativo de escravos que aqui desembarcaram vindos da África Ocidental, pois, na visão de Sansone, diferentes grupos e culturas originários de diferentes regiões da África Ocidental, principalmente da chamada Costa de Mina,

⁴⁸ Mattos, Regiane Augusto. História e cultura afro-brasileira / Regiane Augusto de Mattos. – 2. Ed., 6ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2016. P. 82.

foram unificados sob o domínio dos *Yorubás*, ou seja, outras culturas africanas também compuseram o cenário baiano, bem como do Brasil.

Mas foi a ideia dos traços puros vindos da cultura dos povos *Yorubá* que se constitui nos candomblés da Bahia e nos ritos religiosos que se formaram no Maranhão. E tanto a cultura material como a ideia de sua superioridade foram relatadas nas descrições de estrangeiros – colonizadores - muitas vezes baseadas em discursos de missionários africanos influenciados por versões bíblicas sobre a África negra tocada por populações vindas do Mediterrâneo, Egito ou até Israel, nas palavras de Sansone:

“A sofisticação da cultura material Iorubá – especialmente sua poesia, sistema de adivinhações, esculturas e jóias em metal – foi, entretanto, ‘explicada, como resultado esta influência hamítica. É, em grande parte, em função dessa hierarquia colonial racializada dos africanos e suas culturas, resultado da operação colonial na África, que a superioridade da cultura Iorubá foi proclamada através do Atlântico⁴⁹’”. (SANSONE, 2002 – P. 249-269).

Desta forma, a cultura *Yorubá* penetrou e se perpetuou como imagem da verdadeira África no Brasil e em muitos países da América Latina. Mas Sansone indicou ainda que os relatos feitos por intelectuais e viajantes estrangeiros, interessados na cultura africana, evidenciavam também os *Yorubás* como a verdadeira fonte da cultura negra. E a entrada desses escritos, através de livros e trabalhos científicos no Brasil, engrandeceu este olhar, como disse o autor:

“No entanto, foi apenas depois que viajantes estrangeiros relataram o orgulho ‘iorubá’, e seus finos traços, em seus escritos, que muitas vezes foram Best-Sellers no Brasil, que tal estereótipo popular ganhou status e se tornou parte da autoimagem da Nova Nação⁵⁰”. (SANSONE, 2002 – P. 249-269).

Muito da produção intelectual que circulava no país sobre cultura africana foi produzida na Bahia, tanto por estrangeiros como por brasileiros vindos de outros estados interessados no assunto. Entre o final do século XIX e início do XX, ela teve papel fundamental em estudos etnográficos da cultura afro-brasileira, através de trabalhos de Nina Rodrigues, Manuel Quirino e Manuel Bonfim. E a partir dos anos 30, a antropologia moderna afro-americana, inspirada na busca de

⁴⁹ Sansone, Livio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. Revista Afro-Ásia, n. 27 – 2002 – P. 249-269.

⁵⁰ Ibidem.

traços africanos no Novo Mundo, através de antropólogos e sociólogos, consideraram o Brasil, e em especial o litoral do estado da Bahia e do Recôncavo, como uma das áreas nas quais a cultura negra manteve os traços africanos em maior grau de afinidades.

O lugar de onde esses intelectuais se posicionavam para observar e tecer seus relatos sobre a resistência dos traços africanos eram as chamadas ‘Casas de Santo’, o Candomblé, como escreveu Luiza Reis, os ‘Terreiros’. Assim, dentro das instâncias acadêmicas, no final dos anos 1950, importantes estudos foram realizados por intelectuais que, contribuindo para o prestígio dado aos terreiros, colaboraram para o revivalismo nagô (REIS, 2010, P.42).

O *Ilê Axé Opô Afonjá* foi um desses lugares de observação e ainda hoje é um espaço religioso de matriz africana *Yorubá*, pois segue perpetuando a tradição nagô através do Rito de Ketú. Sua devoção se deve ao culto de orixás – divindades africanas – adorados em diversas ‘cidades’ africanas cujos traços culturais eram *Yorubá*. Essas cidades podem ser referenciadas na atualidade no interior da Nigéria, Benin e Togo. E no Brasil, os candomblés se estabeleceram com nomes referentes aos traços culturais encontrados em determinadas regiões da África, ou seja, os candomblés conhecidos como Ketú no Brasil – candomblé de nação *Kêtú* - resguarda algumas tradições culturais africanas da região de ‘Queto’ na África, nas palavras de Mattos:

“O candomblé baseado no culto aos orixás dos povos iorubás ou nagôs foi formado na Bahia, no século XIX, quando o tráfico trouxe do continente africano um número significativo de escravos originários de várias cidades iorubás: Queto, Ijexá, Efã, entre outras. No Brasil, estas acabaram emprestando o nome aos terreiros de sua influência. Foram, sobretudo os candomblés da nação Queto, cujos rituais e divindades serviram de exemplo aos demais cultos de orixás, que predominaram na Bahia. No entanto, os candomblés iorubás com diferentes origens expandiram-se por todo Brasil⁵¹.” (MATTOS, 2016. P. 162).

O *Opô Afonjá* de Salvador não foi o único, mas foi um dos espaços afro religioso mais importante na legitimação da cultura africana *Yorubá* no país, principalmente porque em seu interior se reuniam, e ainda hoje se reúnem, intelectuais estrangeiros e brasileiros, políticos, artistas e pessoas influentes na sociedade brasileira em geral. Sua importância nesta dissertação se dará pelo fato

⁵¹ Mattos, Regiane Augusto. História e cultura afro-brasileira / Regiane Augusto de Mattos. – 2. Ed., 6ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2016. P. 162.

de que, Rubem Valentim aparece ligado a este espaço religioso, principalmente em relatos feitos por Mestre Didi sobre a historicidade desta Casa, a qual também pertencia. Deste modo, muitos dos signos resignificados por Valentim devem à experiência com as cores, as formas e a vivência ritualística dentro do ‘Terreiro’.

O Ilê Axé Opô Afonjá além de um espaço afro religioso ficou conhecido por divulgar e propiciar eventos culturais que buscavam a aproximação de laços entre a África, o Brasil e a Europa. O escritor brasileiro Jorge Amado – membro efetivo e que respondia por cargos de poder no *Opô Afonjá* – assumiu importante papel diplomático em eventos promovidos pela ‘Casa’, como por exemplo, na festa de 1959, em comemoração ao IV Colóquio de Estudos Luso Brasileiro ocorrido em Salvador. Segue parte da fala do escritor:

“Na minha qualidade de Otun Obá Arolu deste Axé Opô Afonjá, tenho a honra e a alegria de receber, em nome de todas as iyawô, Ogan e Obá, em nome de Senhora, nossa mãe e mãe deste terreiro, sucessora da inesquecível Aninha, aos membros e convidados do IV Colóquio Luso-Brasileiro. Sede bem-vindos a esta casa de Xangô e que as graças dos orixás protejam vosso amor à cultura e vossa dedicação a estudos tão importantes para nós, brasileiros. [...] Estais em vossa casa porque este terreiro de Xangô, este candomblé de Senhora, tem sido - permanentemente e sempre – uma casa da cultura e da inteligência baiana. [...] Aqui passaram e estudaram Martiniano do Bomfim, babalaô desta casa, nosso Edson Carneiro, o feiticeiro Pierre Verger, e hoje nós, homens de cultura, somos defensores de seu segredo e de sua grandeza. [...] Sim, é necessário que se saiba e se proclame nosso orgulho baiano e brasileiro das raízes africanas sobre as quais estamos plantados [...] (AMADO APUD SANTOS, 1988, pp 24-7)”.

Além da participação de intelectuais e dos ‘terreiros de santo’, foram articulados no IV Colóquio Luso-Brasileiros financiamentos e diretrizes políticas internacionais para a aproximação do Brasil com países africanos. Esteve presente nas discussões ali propostas, um personagem de grande mérito para a cultura afro-baiana, tanto neste ano de 1959 como nos que se seguiram ao longo dos 60 - Edgard Santos, que participou ativamente da modernização cultural vivenciada na cidade de Salvador.

Com Edgard Santos, reitor da Universidade Federal da Bahia, consecutivamente em 1952 e grande articulador cultural, a capital baiana entrou na era da industrialização e começou a dialogar com projetos modernizadores de cultura, como coloca Antônio Risério:

“No caso que aqui estamos tratando, o destaque aqui vai para Edgard Santos. Ele

sentiu a possibilidade de recolocar a Cidade da Bahia no mapa do Brasil. Seu cacife: cultura. Era preciso que o Poder Econômico e o Poder Cultural convergissem para superação do atraso. No amago do Poder Cultural, deveria estar a Universidade – pólo de informação nova. De fato como veremos adiante, Edgard vai se concentrar na instituição universitária, dela fazendo mesmo o centro da agitação cultural, numa época de múltiplas iniciativas no campo da produção estético-intelectual⁵²”. (SANSONE, 2002 – P. 249-269).

Da exaltação da cultural dos povos *Yorubás* - nos anos 30, a afirmação dos ‘Terreiros de Santo’ dos anos 50 até meados de 60, a uma união significativamente forte das questões culturais ‘afro’ no meio universitário. Entretanto, a questão é a seguinte: Como esses desdobramentos refletiram no processo artístico de Rubem Valentim?

O primeiro ponto de conexão entre a obra de Rubem Valentim com a cultura dos povos *Yorubás* passa pelo viés da afirmação identitária afro religiosa, que vinha ocorrendo na Bahia. Porém, desde sua infância, frequentava com o pai importantes casas de Candomblé em Salvador - a Casa Branca do Engenho Velho de Brotas⁵³, o Terreiro do *Gantois*⁵⁴, o Terreiro Bate Folha⁵⁵ e o Candomblé de Tia Sabina⁵⁶. Sobre este aspecto, o artista acrescentou em depoimento concedido a Bené Fonteles nos anos 90:

“Via aquilo tudo que me impressionava profundamente. Todo aquele contexto complexo, eu comecei a indagar, a estudar. Minha experiência, minha arte vêm do meu lado místico religioso⁵⁷”.

Particularmente, o *Ilê Axé Opô Afonjá* – casa a qual se ligou espiritualmente por ter recebido cargo concedido pela *Yalorixá* Mãe Senhora –

⁵² Sansone, Livio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. Revista Afro-Ásia, n. 27 – 2002 – P. 249-269.

⁵³ 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.

⁵⁴ 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 a 1986.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ Pedrosa e Oliva, 2018, P.144.

vinha ganhando visibilidade social através de ações culturais promovidas por seus integrantes, que gozavam de grande reconhecimento público nas áreas em que atuavam. Estavam presentes de forma atuante naquele espaço e tempo nomes como: Jorge Amado, Mário Cravo Junior, Mestre Didi, Pierre Verger, Clarival do Prado Valladares e tantos outros. Esses intelectuais e artistas que por lá passaram, tanto receberam influência das tradições culturais de matriz africana *Yorubá* quanto contribuíram para o seu estabelecimento como protetora dos traços da cultura africana no Brasil.

Desta maneira, a projeção dos signos afro-religiosos nas pinturas, esculturas, relevos e experiência instalativa de Rubem Valentim partem de duas vivências primordiais: a primeira o candomblé *Yorubá* da Bahia e a segunda do encontro com os objetos africanos que encontrou no *British Museum*, na Inglaterra.

Foi entre os anos 50 e 60 que Valentim estabeleceu vínculo religioso com o “*Ilê Axé Opô Afonjá*”⁵⁸. No ano de 1962, Deoscóredes M. dos Santos (Mestre Didi) escreveu em, “*Axé Opô Afonjá*”, sobre as personalidades eminentes da vida intelectual brasileira que a *Iyalorixá* conhecida por Mãe Senhora reuniu em sua ‘Casa’, entre eles estavam músicos, escritores, pintores, antropólogos, escultores e cientistas. O nome de Rubem Valentim aparece não só como o de um simples frequentador das cerimônias públicas realizadas naquele espaço sagrado, mas como o de alguém que exerceu um posto religioso, ou seja, comprometido com as relações do sagrado, do culto a ancestralidade africana ressignificado no Brasil. Assim escreveu Mestre Didi:

“Continuando e aumentando a tradição de Aninha, Mãe Senhora tem receber e reunir no *Opô Afonjá* personalidades eminentes da vida intelectual brasileira, sobretudo da Bahia, ligando o terreiro aos cientistas, escritores e artistas, e colocando-os em contato com a cultura popular viva e sempre crescendo em nossa casa de santo. Entre as pessoas que tem postos na hierarquia do terreiro encontram-se, lado a lado com a gente simples do povo, nomes conhecidos como os de Jorge Amado, Pierre Verger, Carybé, Vasconcelos Maia, Antônio Olinto, Moysés Alves, Vivaldo e Sinval Costa e Lima, Zora Seljan, Zélia Amado, Lênio Braga, Rubem Valentim”⁵⁹. (SANTOS, 1962. Pg. 37).

⁵⁸ O Terreiro do *Ilê Axé Opô Afonjá* foi fundado em 1910 por Eugenia Anna dos Santos, após uma dissidência com a Casa Branca do Engenho Velho. É uma Casa de Candomblé que responde à tradição dos *Nagôs – Kêtu*. Foi tombado em 28 de julho de 2000 pelo Patrimônio Histórico Cultural.

⁵⁹ Santos, Deoscóredes. *Axé Opô Afonjá: Notícia Histórica De Um Terreiro De Santo Da Bahia*. Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos - Rio de Janeiro, GB, 1962. Pg. 37.

Porém, essas duas fontes partem de uma mesma nascente, os traços simbólicos vêm dos mesmos povos: os *Yorubás*. Não se pode esquecer que Valentim escreveu da Inglaterra ao amigo Ferreira Gullar, uma carta, no ano de 1964, que ao ver a arte do povo Yorubá, sentia a presença da Bahia negra⁶⁰. É aí então que, Valentim não escapa, mas participa também do processo de construção simbólica da imagem de uma África brasileira de aspectos ‘yorubanos’. Processo este que, na Bahia continuou avançando e que se desenvolveu, principalmente, no final da década de 50 e início de 60, momento em que Rubem Valentim ainda se encontrava na cidade.

Nesta ordem, duas visões sobre este período se complementam nesta dissertação e reverberam ainda sobre a obra de Valentim. A primeira diz respeito a posição política assumida pelo Brasil nas aproximações diplomáticas com países africanos e a segunda, consequência da primeira, na qual se baseou o escrito de Antonio Risério, de 1995, *Avant-Garde na Bahia*. O argumento de Risério está pautado no fato de que, a construção cultural da ‘modernidade baiana’ se conecta através de uma troca triangular entre: Brasil – África – Europa. Feito que, nos aproximará dos conceitos de hibridação (Néstor Garcia Canclini) e transculturalidade (Paul Gilroy), que serão expostos no próximo capítulo da dissertação.

3.1

Relações políticas e culturais entre Brasil-África

No sentido do primeiro argumento, é necessário postular que o ‘renascimento’ do interesse brasileiro em atar relações com países africanos estava relacionado com a busca de sua projeção internacional na América do Sul e de vantagens econômicas com os Estados Unidos da América. Porém, esta era uma questão diplomática de difícil resolução, pois suscitava divergências por parte de representantes brasileiros nas conferências organizadas pela ONU neste período, visto que o debate em pauta era a descolonização dos países africanos,

⁶⁰ Dardashti, Abigail Lapin. Construções Transatlânticas: Rubem Valentim e a Arte Africana no British Museum, 1964-66. In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.38.

segundo aponta Luiza Reis:

“Nas reuniões das Nações Unidas opiniões divergentes foram apresentadas por representantes brasileiros que iam desde a não “ofensa aos estados administradores” ao temor da concorrência africana aos produtos brasileiros. Outra preocupação era decorrente da percepção que os países africanos estariam aptos a receberem influências comunistas (Sombra Saraiva, 1994, p. 269-271). Na diplomacia brasileira, embora o tema da descolonização fosse de interesse menor, havia “vozes dissidentes” que se declaravam a favor das independências africanas e da aproximação brasileira⁶¹”. (REIS, 2010. P.18).

Mas o fato era que o Brasil não poderia ficar de fora das projeções que ocorriam em contexto mundial. O ano de 1960 foi marcado pelas independências africanas e foi, segundo a ONU, o “ano da África”, quando 17 países se tornaram independentes da dominação colonial europeia. E como observou Reis, neste contexto marcado por intensas redefinições no panorama mundial, o governo brasileiro não tardaria a mudar radicalmente sua postura em relação à África, buscando aproximação após cerca de setenta anos de silenciamento e distâncias (Reis, 2010). Assim, faziam parte do grupo de intelectuais e políticos que reclamavam nova postura do governo brasileiro em relação àquele continente, no fim da década de 1950, o deputado Jânio Quadros e o professor luso brasileiro Agostinho da Silva, assim escreveu Reis:

“O professor luso-brasileiro articulava ações, a partir da UFBA, para efetivar um intercâmbio acadêmico: busca de contatos, troca de correspondências, aproximação com representações diplomáticas no Brasil, incentivo à instalação de Centros de Estudos Brasileiros, envio de pesquisadores brasileiros a países africanos. O candidato à Presidência, atento as redefinições do cenário internacional e importância de uma revisão do posicionamento do Brasil, anunciava em sua campanha uma preocupação que marcaria sua atuação no governo brasileiro⁶²”. (REIS, 2010. P.18).

Acontece que Agostinho da Silva era uma figura que vinha participando das articulações culturais na Bahia através do reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos, assim desta união nasceu, em 1959, o CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais. Como aponta Antonio Risério, foi pela via da

⁶¹ Reis, Luiza Nascimento. Reis, Luiza Nascimento. O Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio Acadêmico e Cultural Entre Brasil e África (1959-1964). Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH-UFBA), 2010. P.18.

⁶² Ibidem.

Universidade que Edgard Santos fez a costura entre cultura e política. Em verdade, o seu grande campo de atuação era a cultura, mas sem alinhavos políticos não teria conseguido verba para fomentar seus projetos; o meio para captação ocorreu através da Universidade, nas palavras de Risério:

“Ao colocar suas fichas no CEAO, Edgard estava fazendo uma aposta no âmbito da ‘cultura superior’. Investia no desenvolvimento das chamadas ‘ciências sociais’ entre nós, dentro de um projeto político globalizante (ele e Agostinho eram, essencialmente, seres políticos), numa iniciativa prático teórica não exatamente ‘acadêmica’, que viria carimbar com a chancela ou o aval da UNESCO. Agostinho trazia para o reitor uma leitura sofisticada da importância de se ter e executar uma política para o Atlântico Sul, envolvendo o conhecimento histórico-cultural das realidades da Bahia e da África e o intercâmbio entre as duas margens do oceano. O ‘mundo paralelo’ baiano estaria assim no centro da tela do CEAO⁶³”. (RISÉRIO, 1995. P. 55).

O interesse de Agostinho sempre foi por um centro de estudos que fizesse a ligação entre Brasil e África, este foi o projeto inicial apresentado a Edgard. Como afirmou Antonio Risério, os principais colaboradores de Agostinho da Silva nos primeiros anos de CEAO foram Vivaldo da Costa Lima e Pierre Verger, ambos interessados na cultura dos povos *Yorubá*, e sua ligação com o Brasil se fazia, principalmente, através das ‘casas de santo’, deste modo, os estudos iniciais sobre cultura africana estabelecida pelo instituto passava por esse viés, como aponta também Luiza Reis:

“Sob essa articulação, para que a Bahia recebesse parte significativa de recursos federais, o argumento da africanidade baiana ganhou relevo nos diálogos mantidos por Agostinho da Silva. A política africana, que estava em grande parte direcionada para os países da África ocidental, convergia com os interesses de pesquisa dos leitores brasileiros. Naquele ano, Verger viajava entre África, Europa e Brasil realizando pesquisas que trariam importantes contribuições para os estudos das relações entre a Bahia e o golfo do Benin. Era reconhecido como um dos poucos que se dedicava a investigar as relações entre Brasil e África⁶⁴”. (REIS, 2010. P.62).

O antropólogo francês Pierre Edouard Léopold Verger (1902-1996) interessado na cosmogonia religiosa dos candomblés da Bahia e nos rituais

⁶³ Risério, Antonio. *Avant-Grade na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. P. 55.

⁶⁴ Reis, Luiza Nascimento. O Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio Acadêmico e Cultural Entre Brasil e África (1959-1964). Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH-UFBA), 2010. P.62.

sagrados dos povos iorubanos, pensava em um intercâmbio cultural e religioso entre Nigéria e Bahia, passando pela universidade e que não excluísse o povo-de-santo. Acreditava que os valores tradicionais africanos estavam sendo substituídos, em seu próprio território, por valores europeus, e que na Bahia, através da intensa vivência afro-religiosa proposta pelas ‘casas de santo’, os nigerianos ‘desafricanizados’ poderiam resgatar esses valores. Deste ponto, sua proposta era de que, através de um curso de língua *Yorubá* oferecido pela universidade para além da comunidade universitária e ministrado por um professor vindo da Nigéria, pudesse atar laços entre a ciência, o mundo cultural afro-religioso dos candomblés e do Brasil com a África. O intercâmbio proposto por Verger incluía apenas países da África Ocidental e, além de receber no Brasil, africanos, tanto professores como estudantes, intencionavam enviar à África professores brasileiros, imbuídos em estudos culturais relacionados com Brasil-África.

É preciso salientar que todo esse cenário de aproximação entre Brasil e África ganhou maior respaldo a partir do ano de 1961, com o anúncio da política africana pelo governo de Jânio Quadros, que garantia, principalmente, financiamento federal às ações que estavam em desenvolvimento na Bahia através de Edgard Santos e Agostinho Silva. Através da PEI – Política Externa Independente – o governo federal propunha uma série de medidas diplomáticas para efetivar as aproximações políticas, econômicas e culturais com os países da África. Segundo Reis, o argumento que fundamentava a investida do governo em direção do continente africano e asiático era a formação étnica e cultural brasileira. E foi na intenção desta formação, que com os países africanos foram tomadas medidas práticas pelo governo brasileiro que aumentava a representação diplomática, ampliação de cobertura jornalística, maior reconhecimento por parte de intelectuais brasileiros, envio de professores brasileiros para ensinar em universidades africanas, vindas de estudantes africanos para nossos colégios e universidades, divulgação cultural através da música, esportes, exposições de artes plásticas, arquitetura e incentivo ao comércio (REIS, 2010).

Para garantir o exercício das atividades propostas pelo governo federal, foi criado o IBEEA – Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, órgão que contava com três departamentos específicos (econômico, político e cultural) e estava diretamente subordinado à presidência da República. No entanto, o

departamento cultural ficou sob a responsabilidade do CEAO, que já se encontrava organizado no interior da Universidade Federal da Bahia. O Brasil e, especificamente a Bahia, seguiu nesta linha de aproximação política com países da África e da Ásia, até agosto do mesmo ano de 1961, quando, com a renúncia do então presidente da república, Jânio Quadros, se estabeleceu uma crise política que acarretou na redução das possibilidades de manutenção do mesmo empenho com os países africanos (REIS, 2010)

Com o golpe militar de 31 de março de 1964 suas atividades foram afetadas e apenas em 1974, um novo convênio entre o Itamaraty e a Universidade da Bahia, através do CEAO, foi firmado, marcando outro importante momento para as relações entre Brasil e África (REIS, 2010). Outra ação importante ocorrida nesse mesmo ano, no reatamento das relações políticas e culturais entre Brasil e África, foi à constituição do Centro de Estudos Afro-Asiático, da Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. O professor Cândido Mendes, que participou ativamente do governo no ano de 1961 e já vinha desenvolvendo estudos sobre países africanos que foram colônias portuguesas, nos campos econômico e sócio antropológico, instituiu o CEAA e publicou a revista Estudos Afro-Asiáticos (SANSONE, 2002, P. 264).

No início dos anos 80, o país viveu um momento conhecido como ‘Redemocratização do Brasil’. Como sustentou Livio Sansone, ganhou destaque o desenvolvimento das políticas de identidade, inclusive de cunho etno-racial. Os agentes fomentadores dessas ações se organizaram no âmbito dos governos locais, visto que o governo Federal se mostrava afetado por cortes orçamentários nos gastos públicos e por suas políticas culturais centralizadas e censoras. Nas palavras de Sansone:

“Os governos locais, por outro lado, ganham mais espaço, fortalecidos pela descentralização do poder e pela nova legislação. O Estado da Bahia inclui na sua Constituição de 1988, o ensino de história Africana na educação secundária e políticas de promoção de uma imagem multiétnica na propaganda dos órgãos governamentais, tais novas medidas multiculturalistas, criam novas demandas por informação e por símbolos africanos, apesar deles serem muitas vezes peças e pedaços pré-fabricados, essencializados, das culturas africanas e generalizações superficiais sobre o caráter do ‘povo africano’[...]”⁶⁵. (SANSONE, 2002 – P. 249-269).

⁶⁵ Sansone, Livio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. Revista Afro-Ásia, n. 27 – 2002 – P. 249-269.

Os trabalhos sobre cultura negra, na área das ciências sociais, tornaram-se mais numerosos, bem como surgiram mais pesquisadores negros dentro das academias. A política e o governo baiano sofreram uma queda perante as novas demandas apresentadas pela cultura negra. Surgiu um novo movimento negro que tomou como sua maior tarefa acabar com a ideia de que o Brasil era uma grande democracia racial. Como observa Sansone em seu texto, o Brasil passava a reconhecer um sistema racial baseado no contínuo da cor, desta forma, os movimentos negros reinterpretaram sua posição política a partir de uma radical divisão de linha de cor (negros *versus* brancos). Como será visto no próximo capítulo, é justamente contra este tipo de polaridade, desenvolvida no interior dos movimentos negros, que Paul Gilroy se posiciona.

Este sentido de polaridade se faz presente, inclusive, na estratégia de conduta que visava legitimar a cultura africana no Brasil, pois houve uma separação clara entre as matrizes culturais ‘afro’ que foram exaltadas no país. Deste feito, criou-se a polaridade entre cultura *Yorubá versus Bantu* e outras reminiscências culturais africanas. Porque, na busca pelo ideal de pureza direta com a fonte: ‘a mãe África’, ficavam à deriva, os traços dos processos de hibridação sofridos por outras matrizes africanas no Brasil. Assim, a pureza de matriz africana, como um marco cultural do desenvolvimento moderno dos países latino-americanos, na formação de identidade do negro, especialmente do negro brasileiro, visava expurgar do sistema religioso afro-brasileiro qualquer referência ao catolicismo popular, ao kardecismo e a ‘magia negra’ (SANSONE, 2002, P. 266).

Sansone afirma ainda que esta visão de África apresentada no Brasil, onde os objetos, língua e o ritmo musical parecem estagnados no tempo, reproduzindo sempre o mesmo de si, é uma consequência direta - primeiro, da construção de um olhar científico, dado através de Melville Herkovits que identificou certos traços culturais e hábitos sociais brasileiros em graus de aproximação com elementos africanos – termo denominado como: africanismos. E segundo pela tendência favorável de Pierre Verger pela cultura dos povos *Yorubás*.

Como observa Sansone este processo de aproximação na atualidade, a

criação de novas culturas centradas na experiência do africano no Novo Mundo deve ser observada para além da relação com seu pertencimento ao local de origem (sua nação), corroborando com o conceito de ‘transculturalidade’, dado por Paul Gilroy. Sansone afirma que o fenômeno do Negro no mundo moderno é transnacional. (SANSONE, 2000). Neste sentido, ele identifica que os aspectos vivenciados na Bahia, como um purismo de africanidade partindo do simbolismo religioso compreendido como cultura afro-baiana, sofreram reconfigurações em um mundo mercantil e globalizado. Tanto aqueles experimentados na Bahia, quanto no cenário carioca, onde os processos religiosos ganharam mais peso através de hibridações religiosas através da Umbanda e do universo cultural do samba e do carnaval como lugar de empoderamento do negro. Sobre a ‘nova cultura negra baiana’ fala Sansone:

“Para resumir, isso a que chamamos "nova cultura negra baiana" distingue-se por uma variedade de características-chave. Centra-se mais na cor e no uso estratégico do corpo negro que no universo simbólico do sistema religioso afro-baiano; tem uma conexão muito mais próxima com a cultura jovem e a indústria do lazer e da música (indústria que, juntamente com a do turismo, cresceu enormemente nos últimos trinta anos); volta-se mais do que nunca para uma dimensão internacional; e dá uma ênfase renovada ao consumo. Em outras palavras, a nova geração de jovens negros e mestiços baianos insiste em querer ser negra *E* moderna. Sua nova etnicidade, baseada na estetização da cultura negra e em um uso ostentoso do corpo negro, presta-se a uma atitude totalmente diferente em relação ao consumo e, em contrapartida, cria novas condições para a mercantilização; quando menos porque hoje uma variedade de culturas negras mercantilizadas, de objetos negros, está presente nos fluxos globais⁶⁶”. (SANSONE, 2000, Pag 07).

A própria palavra ‘Negro’, utilizada como referência a uma cultura ‘não branca’, se faz como uma construção do mundo globalizado que define a pessoa negra e seu *status* de diferenciação cultural e transnacional. Nas palavras de Sansone:

“Essa *performance* pública de uma suposta (nova) sensualidade negra é verbalizada pela adoção de uma variedade de termos, alguns novos e outros tradicionais, mas redescobertos. Este é o caso de termos como ginga, suíngue (do inglês *swing*) e axé (uma palavra yorubá que expressa o "estilo de vida" baiano como uma filiação ao universo do candomblé, e que significa "alma"). Também

⁶⁶ Sansone, Livio. Os objetos de identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. Mana - Estudos de Antropologia Social. Publicação de Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Vol.6, n.1, Rio de Janeiro, abril de 2000.

eticamente essa nova cultura negra se distingue adotando o termo *negro* - palavra de popularidade crescente entre as gerações mais novas, especialmente entre os mais bem-educados - para definir a pessoa negra⁶⁷. (SANSONE, 2000, Pag.07)

Assim os aspectos tradicionais da cultura afro-baiana, ou aqueles identificados por viés religioso, adquirem um sentido de inspiração no mundo moderno globalizado, mais do que uma condição imposta e limitante aos negros. Outras formas identitárias são experimentadas por meio da negritude. O cabelo negro, por exemplo, se tornou um símbolo de referência cultural. Os cortes e adornos, tanto para homens quanto para mulheres, seguem um novo padrão de embelezamento e orgulho. A linguagem corporal flui por gestos específicos na forma de saudações, danças e o modo de caminhar. Através da moda, carregada por turbantes, robes, batas e túnicas de diversas estampas, do visual dos ativistas e mesmo de sua conexão com estilos musicais como: o rap e do funk. O corpo negro e sua cultura moderna se diferenciam e se legitimam com seus aspectos transculturais, afirmando um modo de existir além do contexto engessado de uma África utópica - estagnada no contexto tradicionalista onde a cultura não sofre transformações temporais.

Claramente Sansone não ateu seu olhar para a produção plástica que se desenvolvia na Bahia, entre o final dos anos 50 e início dos 60, uma vez que seus textos apresentam um recorte específico sobre o assunto tratado. Porém, é preciso dizer que, concomitantemente ao cenário intelectual que se formava em torno da ressignificação da cultura dos povos *Yorubás* no Brasil, havia em Salvador um grupo de artistas plásticos como Agnaldo dos Santos, Mestre Didi, Mário Cravo Junior, Carybé, Rubem Valentim, dentre outros, que participavam desta construção de imagem de uma África brasileira yorubana, estando ainda, alguns, conectados religiosamente ao *Ilê Axé Opô Afonjá* – ver-se-á o caso de Valentim no capítulo dedicado à ‘transculturalidade’.

Deste grupo, alguns nomes como Rubem Valentim atravessam em contraposição o sentido simbólico e religioso dado como estagnação cultural africana. As implicações iniciais nas obras de Rubem Valentim, como demonstradas no primeiro capítulo, se encontram em diálogo com a modernidade. E como será visto percorrerá o caminho de entrada nos debates sobre pós-

⁶⁷ Ibidem.

modernidade na arte brasileira, enfrentando, desta maneira, um novo estado de ‘tranculturalidade’, que representa a produção simbólica do negro no mundo.

No entanto, a questão inquietante levantada por Sansone e que pode ser trazida para a análise das construções plásticas produzidas por esse grupo é a seguinte: Como esses artistas se propuseram a representar as aproximações entre África e Brasil de forma a não estabilizar no tempo a imagem africana?

3.2

Alguns aspectos da relação cultural Yorubá nas artes plásticas produzidas em Salvador no final de 50 e início dos anos 60

Na visão de Antônio Risério, essa constituição da cultura baiana que se formava através de uma continuidade com a África Yorubana não seguia apenas pelo trajeto Brasil – África. Em *Avant-Garde na Bahia*, ele defende que através da Universidade Federal da Bahia, entendida como um núcleo em total sintonia com a cidade, o reitor Edgard Santos ajudou a promover uma modernização cultural em Salvador, que dialogava também com os saberes europeus. Como foi visto, neste contexto, encontrava-se dentro de setores universitários o antropólogo, fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, vindo da França com interesses específicos em cultura Yorubá e seus desdobramentos no Brasil através da perspectiva religiosa. O reitor criou, em 1956, a primeira Escola de Dança de nível superior no Brasil e levou para a Bahia a coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, pioneira da dança moderna no Brasil, bem como contratou para o departamento de música o discípulo do austríaco Arnold Schoenberg, Hans J. Koellreutter. Essas figuras estabeleceram um diálogo eloquente com a cultura popular local. Teve grande destaque e importância para as artes plásticas de Salvador a presença da arquiteta italiana, Lina Bo Bardi. Nas palavras de Risério:

“Foi por esse caminho, pela receptividade do reitor à informação nova, de primeiro grau, que *avant-garde*, a linha de frente das mais recentes linguagens estético-intelectuais da produção cultural contemporânea, aterrissou, ganhou abrigo e estímulo, e também se enraizou e floresceu, em solo baiano, com as consequências que todos (ou quase todos) conhecem ou imaginam conhecer⁶⁸”. (RISÉRIO, 1995, Pag. 48).

⁶⁸ Risério, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. – Pontos sobre o Brasil. P. 48.

Lina Bo Bardi, que tinha passado pela primeira vez pela Bahia em função de um convite de Diógenes Rebouças para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, permaneceu até meados dos anos 60 por conta da restauração do “*Solar do Unhão*” e sua integração como Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador (RISÉRIO, 1995). No Brasil, lugar onde o sentido de modernização era de certa forma recente e mais ou menos distinto do pensamento europeu sobre o assunto, Bo Bardi encontrou espaço para instituir suas propostas de uma arquitetura moderna (da qual era adepta, principalmente por sua formação europeia). Aqui no Brasil, ela desenvolveu o gosto pela cultura popular, tornando-se colecionadora de objetos de arte e artesanato oriundos deste universo. As produções da cultura popular e o pensamento sobre este modo de viver e existir, particularmente no Nordeste, tornaram-se aspectos fundamentais em seu trabalho mantendo o diálogo aberto entre: o moderno e o popular (ZOLLINGER, 2007).

Lina Bo Bardi pensava um espaço arquitetônico possível de ser construído por pessoas comuns, um espaço inacabado que pudesse ser preenchido pelo uso popular cotidiano. Assim, defendia o projeto de um ‘Museu Dinâmico’, destinado de maneira abrangente ao uso popular, sua intenção era na formação de um museu escola, onde técnicas artesanais e a cultura popular do Nordeste tivessem seu lugar. Nas palavras de Lina:

“[...] um edifício não tem que ser isolado, monumentalizado, ao contrário tem que ser humanizado. A conservação do antigo é um problema paralelo à da conservação das tradições populares, que não podem ser confundidas com o folclore. (...) A integração do antigo na vida de hoje e a valorização cuidada das correntes autenticamente populares, separadas do folclore barato, são os problemas fundamentais do homem moderno. Problema crítico que não pode mais ser ignorado⁶⁹”. (BO BARDI, 1958).

A prova material deste pensamento de Lina Bo Bardi pode ser sentida na restauração do segundo andar do Solar do Unhão e de sua ligação com o primeiro pavimento dado pela grande escada de madeira feita sem pregos, por encaixes de madeira, à maneira dos carros de boi. Nas palavras de Zollinger:

⁶⁹ Bo Bardi, Lina. Crônicas de Arte, de história, de costume, de cultura da vida. Diário de Notícias, núm. 3, Salvador, 21 de setembro de 1958.

“Aos quatro pilares da estrutura da casa, ou seja, à própria materialidade preexistente no solar, Lina incorpora esse elemento fundado em um novo eixo, que não o do centro da casa, mas um novo centro deslocado, capaz de fundar uma nova centralidade, que convive com a antiga. A escada não é somente um elemento de circulação para subir do térreo ao primeiro pavimento, mas um elemento de união, uma amarração, um nó que une a nova escada na estrutura antiga, que corresponde a esse vínculo do mundo moderno com o mundo tradicional⁷⁰”. (ZOLLINGER, 2007. Pg. 20).

Lina Bo Bardi foi grande incentivadora de exposições que reuniam objeto da arte popular e artistas brasileiros que, através de linguagens da arte moderna, englobavam a temática popular. Na visão de Risério, a modernização cultural baiana seguia em sintonia com a cultura europeia, influenciando diretamente os desdobramentos das artes plásticas baianas e este fator, repercutiu de forma pontual na trajetória do artista em questão nesta dissertação, Rubem Valentim.

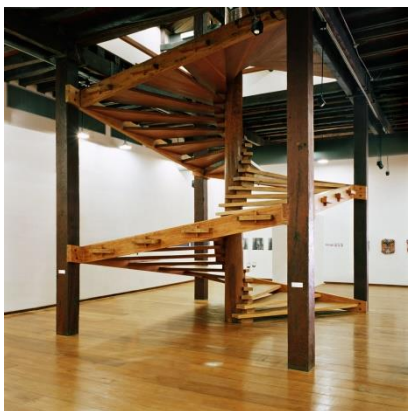


Figura 29 - Lina Bo Bardi. *Escada do “Solar do Unhão”*. MAM/BA.

No artigo *Raízes da Arte Moderna na Bahia*, escrito em 2011, Maria Helena postulou que a chegada da Arte Moderna na Bahia aconteceu tardiamente, principalmente pela escassez dos espaços de arte como: museus, galerias e salões. Para a autora, a legitimação das artes plásticas em sentido moderno na cidade de Salvador ocorreu com a instituição do MAM/BA, em 1959. Porém, é fato que, fora dos círculos institucionais da cidade – Liceu e Academia de Belas Artes - eclodiam movimentos engendrados por artistas plásticos determinados a renovar a linguagem artística vigente. A constituição em 1946, do Movimento Artístico

⁷⁰ Zollinger, Carla Brandão. O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi. Anais do 7º seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre, 2007. Pg. 20. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/012.pdf>

Moderno da Bahia, reuniu nomes ligados à Universidade Federal da Bahia, ao Terreiro do *Opô Afonjá*, como Mário Cravo, Vasconcelos Maia e Rubem Valentim. Nas palavras deste último:

“[...] 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 Valadares⁷¹”. (VALENTIM, 2018. Pag.145).

O escritor Jorge Amado escreveu no texto intitulado “*Os Escultores, 1962*” que se encontra no livro “*Navegação De Cabotagem – Apontamentos Para Um Livro De Memórias Que Jamais Escreverei*”, sobre os artistas que compunham o ambiente da arte moderna da Bahia e, em sua lista, pode-se notar que a tríade Brasil – África – Europa se completa com a influência do Alemão Hansen Bahia e o protagonismo de Mário Cravo Junior. Segue o trecho de Jorge Amado:

“Já escrevi que compadre Mário é uma força da natureza por capricho dos deuses desencadeada na Bahia, ferreiro de Exu saído dos infernos, bigodes arrogantes, devassos, a boca de gargalhada um dos pais da arte moderna da Bahia. A arte moderna da Bahia começou com ele, com Genaro de Carvalho e Carlos Bastos, a esses primeiros se juntaram Carybé, Rubem Valentim, Mirabeau, Jenner Augusto, Hansen Bahia. Mário foi o mestre principal da geração que se seguiu à primeira leva revolucionária, influiu sobre jovens plenos de talento e de vocação: Calasans, Lew, Antônio Rebouças, Fernando Coelho, Tati Moreno, Jorge Costa Pinto. [...] os artistas baianos quase todos nasceram em seu atelier, de seus ensinamentos. Mário foi fundamental e definitivo”⁷² (AMADO, 2012).

Rubem Valentim, bem como outros artistas que hoje também são estudados dentro da categoria de arte afro-brasileira e muitos não participantes desta categoria, constituíram as diretrizes plásticas da arte moderna baiana. Acredita-se, contudo, que dentre os artistas que participam da arte afro-brasileira, alguns trabalham no sentido de continuidade com a cultura africana em diálogos

⁷¹ Valentim, Rubem. In :*Depoimento a Bené Fonteles (1989-90)*. Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.145.

⁷² Amado, Jorge 1912-2001. *Navegação de Cabotagem: Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei/ Jorge Amado*; posfácio de Lêdo Ivo. – 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

com pressupostos da arte moderna europeia, especialmente aqueles que perpassam pela instauração de uma linguagem plástica moderna no Brasil, a partir de seu segundo momento.

Para responder ao questionamento proposto no item acima, é necessário traçar sucintamente algumas características das obras de Agnaldo Manoel dos Santos, Mestre Didi e Mário Cravo Junior, que, ora se aproximam e ora se distanciam das propostas elaboradas por Rubem Valentim, de acordo com suas conexões com o contexto afro-religioso de matriz *Yorubá*.

Deste modo, o escultor Agnaldo Manoel dos Santos, nascido na Ilha de Itaparica no ano de 1926, produziu ao longo de 10 anos (entre 1952 e 1962), esculturas em madeira que se aproximavam muito das esculturas africana, talvez seja por esta aproximação estética que Agnaldo dos Santos tenha ficado conhecido no Brasil como um ‘artista primitivo’, pois foi desta forma que o professor e crítico de arte, Clarival do Prado Valladares, se referiu ao escultor em seu texto *Agnaldo Manoel dos Santos – Origem e Revelação de um Escultor Primitivo*, publicado no periódico Afro-Ásia, em 1983.

Agnaldo dos Santos tem em comum com Rubem Valentim a passagem pelo ateliê de Mário Cravo Junior e a referência ao universo simbólico da cultura religiosa de matriz africana – os símbolos e signos de orixás. Nas obras de Agnaldo, os ‘símbolos de orixás’ aparecem esculpidos nas ‘máscaras’ que produziu para os ‘Terreiros de Candomblés’ de Salvador. Em Valentim, como foi pontuado no primeiro capítulo, os símbolos foram transformados, abstraídos, construídos e reconstruídos signograficamente em sua produção.

Ainda como Valentim, Agnaldo era adepto do candomblé, no entanto, não há no texto relato de que se constituiu como membro efetivo do *Ilê Axé Opô Afonjá* como outros artistas de sua época. Como relatou Valladares, sua passagem foi por terreiros da Ilha de Itaparica, na Bahia: “Apegou-se aos seus santos, fez devoção, bateu atabaque nos terreiros da ilha, rogando proteção [...]” (VALLADARES, 1983, P.24).

Aproximadamente no final de 1947, Agnaldo começou a trabalhar no ateliê de Mário Cravo Junior, onde apreendeu a cortar o mármore, manejar a prensa de gravura e outros trabalhos. Foi também neste espaço que Agnaldo iniciou seu trabalho como escultor. O ateliê de Mário Cravo era frequentado por

muitos artistas e intelectuais daquela época, o que fez com que o trabalho de Agnaldo ficasse conhecido em Salvador e logo para além da cidade. Pierre Verger, Lênio Braga e Jenner Augusto foram grandes incentivadores de suas obras, mas a grande referência veio de um livro deixado por Verger sobre escultura africana. Nas palavras de Clarival:

“Pierre Verger deixou sobre uma banca de trabalho um livro de fotografias de esculturas africanas que Agnaldo diz intitular-se *Afro* ou *Africo*. Este livro marcou definitivamente sua alma. Aquelas figuras e máscaras do *Africo* eram suas conhecidas, ou antevistas, ou pelo menos eram pessoas que ‘a gente pensa ter conhecido antes’. E antes ele as vira no mato, no mar, no fogo da caieira, no povo da ilha, nas histórias de Teodora sobre Gertrude, na cara do canapu, nas pedras emersas da vazante, nos homens carregando cal até o saveiro e na enchente á noite⁷³”. (VALLADARES, 1983. Pag. 26).

Agnaldo dos Santos buscou na estatutária africana a resolução formal para suas esculturas, mas o tema retratado vinha de suas memórias, das pessoas comuns de seu cotidiano, dos objetos afro-religiosos e dos santos católicos. Clarival do Prado Valladares observou, ainda, que a escultura intitulada, “*Santa*” (figura 30), “[...] não pode ser entendida como filiação de uma determinada estilística regional africana” (VALLADARES, 1983, P.32). Nota-se que tal escultura é resultado de um processo sincrético, entre o modo de fazer dos povos *Yorubá* conjugado a iconografia católica. “*Santa*” guarda traços da estética escultórica dos *Yorubás* (figura 31), como - a maneira de resolver os olhos, o nariz a boca, as marcas no rosto, os seios e o tronco - atrelados à temática religiosa católica, marcado pelo acréscimo do manto e o menino ‘Jesus’ em seus braços. Desta maneira, Agnaldo deixou transparecer que a escultura tinha como referência a imagem da “Virgem Maria”.

⁷³ Valladares, Clarival do Prado. Agnaldo Manoel dos Santos – Origem e Revelação de um Escultor Primitivo. Afro-Ásia; publicação n. 14 do CEAO – UFBA; 1983. P. 26.



Figura 30 - Agnaldo Manoel dos Santos. “Santa”. Agnaldo Manoel dos Santos. “Santa”, sem data. Madeira. 18 x 50 cm. Coleção Particular



Figura 31- Estatuária Yorubá. Cultura Jeje-Nagô⁷⁴

Agnaldo marcou sua posição nas artes plásticas afro-brasileira. Suas obras participam dos debates a respeito da legitimidade do artista “afro”, da temática “afro” e da maneira como certas características da cultura africana foram ressignificadas no Brasil, através de processos de hibridação que incluem aspectos transculturais entre África –Brasil – Europa.

Assim como as obras de Rubem Valentim, as obras de Agnaldo ganharam legitimidade ao longo de sua vida através de passagens pelos circuitos de exposições nacionais e internacionais, como: o Salão Baiano de Artes (1956), as Bienais Internacionais de Arte de São Paulo (primeira participação - 4ª edição de

⁷⁴ Estátuas conservadas no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo/SP, em fotografia de Marta Heloísa Leuba Salum (c. 1999), à esquerda (Acervo MAE/USP 74/2.6), e, no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, em fotografia de Marta Heloísa Leuba Salum (c. 1998), à direita (Acervo MAFRO/UFBA E/NEL 136), sobrepostas à de Nina Rodrigues vista na Figura 1. Esculturas dedicadas ao culto Jeje-Nagô.

1957) e o I FESMAN (1966), dentre outros. Sobre a premiação de Agnaldo no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, ocorrido em Dacar, escreveu Clarival do Prado Valladares:

“Surpreendente foi à premiação em escultura, a arte mais desenvolvida no continente africano. Dias antes, o júri deliberou negar o prêmio denominado tradição e continuidade para africanos, por ser óbvio o esvaziamento da ancestralidade, não havendo tradição preservada nem continuidade legítima. Esta circunstância acresce especial significação ao grande prêmio internacional da escultura concedido ao escultor brasileiro Agnaldo Manoel dos Santos. O fato de ser brasileiro não o impediu revelar-se mais autêntico, em relação ao seu vínculo cultural e ancestral africano, que os próprios africanos de hoje. A força de sua escultura é a projeção e a universalização da arte negra, assim como ocorre em relação à música e a dança em vários outros povos. Há, na obra de Agnaldo dos Santos, essas duas características: o vínculo arcaico-africano, e o medieval católico, tardiamente manifestado no Brasil. Seus trabalhos revelam o sincretismo das duas culturas a negra e a ibérica que viria a se constituir no principal atributo do caráter brasileiro. E um exemplo da universalidade da arte negra, manifestado e desenvolvido através de surpreendente capacidade de sincretização. E este seria o grande caminho para a negritude, bem oposto ao que se intenciona como revanche ou como valorização racial, anacrônica e anódina. Penso que o caráter de urna cultura seja mais ponderável que a contingência racial. A presença e as dimensões universais reconhecíveis na negritude são devidas ao primeiro atributo⁷⁵”. (VALLADARES, 1969, pag.13).

Importa ainda ressaltar que o escultor baiano produziu séries de cabeças de animais e máscaras decorativas, à maneira daquelas africanas, abarcando em sua obra a questão totêmica. As máscaras marcadas por símbolos de orixá (figura 32) também fizeram parte de seu repertório. Diferente dos objetos confeccionados por Mestre Didi, suas máscaras não tiveram a mesma repercussão estética, aproximada de objetos ritualísticos do candomblé.

⁷⁵ Valladares, Clarival do Prado. A Defasagem Africana, 1969, p.13.



Figura 32- Agnaldo Manoel dos Santos. “*Máscara*”.

As obras do senhor Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi) suscitam certa polêmica no campo das artes, pois atravessam o campo religioso para adentrarem a esfera da arte. Acontece que, Mestre Didi, filho carnal de Maria Bibiana do Espírito Santo, conhecida como Mãe Senhora - a *Yalorixá* do renomado *Ilê Axé Opô Afonjá*, entre os anos de 1942 a 1967 - possuía diversos cargos religiosos, tanto dentro da religião do candomblé, como em outros ritos vindos da cultura *Nàgô*. No culto dedicado aos ancestrais masculinos, tradicional da cidade de *Oyó*, conhecido no Brasil como culto de *Egungun*, respondia pelo cargo de *Ojé Korikowê* – sacerdote do culto de ancestrais – no terreiro de *Ilê Agboulá*, na Ilha de Itaparica e no *Ilê Axé Opô Afonjá*, recebeu em 1936 o cargo de *Assogbá* – supremo sacerdote do culto à *Obaluaiyê*. Entre todos os cargos que exercia como sacerdote religioso, importa o título de *Assogbá*, pois lhe conferiu no interior da esfera afro-religiosa a responsabilidade de confeccionar os objetos ritualísticos dos orixás do “panteão da terra” – o *Ibirí* de *Nanã* (figura 33) e o *Xaxará* de *Obaluaiyê* (figura 34).



Figura 33- Ibirí de Nanã⁷⁶.



Figura 34- Xaxará de Obaluaiyê⁷⁷.

A partir da função artesanal de dar forma a esses objetos, Mestre Didi entrou em contato com a estética sagrada dos objetos ritualísticos afro-brasileiros, como escreveu Dezidério:

“A titulação religiosa que recebera Mestre Didi o iniciava nos mistérios tanto do candomblé, quanto do *Egungun*. A titulação de *Assogbá* dava a ele a autonomia para confeccionar e manipular objetos religiosos dentre outras tarefas. Desta atividade de confeccionar objetos religiosos o artista desenvolveu sua poética, e muitas de suas obras derivam da forma de dois objetos em especial, o *Xaxará* e o

⁷⁶ *Ibirí* – Principal objeto ritual que identifica o Orixá Nanã – a mais velha das águas. O *Ibirí* é uma espécie de vassoura feita com taliscas de dendezeiro e vestida com uma saieta em tecido roxo. É uma lembrança de Nanã tanto pelo material empregado, bem como pela cor símbolo do orixá. (Lody, 2003, Pg. 184).

⁷⁷ *Xaxará* – *Ilewô* na África para os Iorubás-Fons. Confeccionado com feixes de palitos do dendezeiro, geralmente é arrematado com tecido ou couro – lembra uma vassoura. É um bastão ritual, principal distintivo do Orixá *Omolu* (*Obaluaiyê*) e dos voduns *Sapatá*, entre outros (Lody, 2003, pg. 210).

Ibirí, o que torna válido afirmar que Mestre Didi produz arte sacra⁷⁸. (DEZIDÉRIO, 2015. Pag.57).

Neste sentido, as obras de Mestre Didi geram certo conflito sobre sua legitimidade como arte. Teriam sido seus objetos confeccionados para fins litúrgicos e deste propósito ganhado o status de objetos de arte? Bem, quem esclarece esse assunto é a própria autora, Gabriela Dezidério, afirma que as esculturas produzidas pelo artista guardavam diferenças entre os objetos feitos com a finalidade específica de servir ao rito sagrado do candomblé:

“Embora Didi tenha conhecimento técnico e litúrgico para confeccionar objetos imbuídos de significado ritual, as esculturas de Mestre Didi não são objetos sagrados⁷⁹”.

Não são sagradas suas esculturas, porque foram feitas com total liberdade artística, seguiam a estética dos objetos afro-religiosos e apresentavam diferenças em relação às cores, tamanhos e composições de símbolos que ostentam. Como pode ser observado em “*Idilé Aiye: Sasará Ejo ati Ibiri*” (figura 35), o formato da escultura é a mesma dos instrumentos utilizados pelos orixás *Nanã*, *Obaluaíyê* e *Oxumarê*, mas seus símbolos se entrelaçam em uma única peça.



Figura 35 - Mestre Didi. “*Idilé Aiye: Sasará Ejo ati Ibiri*”. 1995. Couro, Búzios, fibra vegetal, Tecido e Contas de Vidro. Coleção Particular.

⁷⁸ Dezidério, Gabriela da Silva. A Construção De Uma Categoria Arte Afrobrasileira: Um Estudo Da Trajetória Artística De Mestre Didi. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, 2015. P.57.

⁷⁹ Ibidem. Pg. 68.

Neste caso, outra característica importante entre o objeto sagrado e o objeto de arte diz respeito à sacralização do objeto de culto religioso. Assim, as peças artísticas de mestre Didi não eram sacralizadas, ou seja, não passavam pelo processo de imantação com dendê, mel e outras substâncias transmissoras de *àse*. Também não eram proferidas para elas as rezas mágicas, denominadas *ofós* (DEZIDÉRIO, 2015, P.68).

As obras de Mestre Didi ganharam legitimidade, principalmente no campo da arte afro-brasileira, e demonstram a relação cultural entre Brasil e a África Ocidental, a África da cultura *Yorubá*. Segundo Dezidério, o artista elaborou e produziu vínculos entre o legado *Nàgô* na Bahia e suas experiências religiosas vividas na África Ocidental e, essas últimas, o influenciaram como artesão e, posteriormente, como artista, resultando no processo de uma obra escultórica singular e comprometida com a tradição *Nàgô* (Dezidério, 2015).

Em seus objetos de arte, Mestre Didi manteve a fidelidade da temática do candomblé e seguiu a estética dos objetos religiosos, propondo algumas alterações aos códigos e arquétipos já estabelecidos pela cultura religiosa dos *Nàgôs*. Por este ângulo, a intenção artística de Mestre Didi se apresenta deveras comprometida à religiosidade do candomblé, o que não diminui o valor de sua produção e nem mesmo a legitimidade de sua arte no campo da arte afro-brasileira. No entanto, ressoa como uma transposição das preocupações e valores do religioso, como: manutenção e perpetuação das tradições africanas de cultura *Yorubá* para a esfera da arte.

Prosseguindo o caminho desta argumentação, Dezidério confirma que a influência do campo intelectual baiano e afro-brasileiro ao qual o artista estava inserido, e sua representatividade no contexto afro-religioso, somados ao prestígio de certos agentes que atuaram na projeção de sua imagem determinaram a legitimação de suas obras no campo artístico brasileiro (DEZIDÉRIO, 2015, P.63).

Um dos agentes legitimadores da obra de mestre Didi foi o artista plástico argentino, naturalizado brasileiro, Hector Julio Páride Bernabó, conhecido como Carybé. Ele foi o ilustrador de grande parte dos livros escritos por Mestre Didi, bem como de vários de Jorge Amado e Pierre Verger. Carybé chegou à Salvador no final dos anos 30 e produziu artisticamente ao longo de 50 anos. Uma produção

diversificada entre pinturas murais, pintura de cavalete, esculturas e ilustrações sobre o contexto afro-religioso *Yorubá*.

Como Rubem Valentim, Carybé participou do movimento de renovação das artes plásticas baiana. No entanto, entre eles a diferença se estabelece no campo da linguagem plástica. Enquanto Valentim dava o passo para a abstração geométrica e se estabelecia através da modernidade construtivista brasileira, Carybé dialogava com aspectos figurativos em seus trabalhos. Contudo, como observou Conduru, alguns de seus trabalhos intencionavam a abstração:

“No trabalho de Carybé, as formas sempre representativas tornaram-se com o passar do tempo, mais abstratas, revelando sua abertura para a modernidade gráfica, embora sem abandonar a temática e a narrativa com as quais configurou sua obra. Argentino radicado na Bahia, ele poderia ser considerado como mais um estrangeiro no universo afro-brasileiro, alguém de *fora*, não fosse a sua obra exatamente um dos modos de externar uma vivência com a qual se tornou um verdadeiro soteropolitano, habitante de Salvador, Bahia, lugar do qual constituiu nas artes plásticas um painel humano que dialoga forte e intensamente com a literatura de Jorge Amado e a música de Dorival Caymmi⁸⁰”. (CONDURU, 2007. Pag. 66).

O artista repetiu, sistematicamente, o tema do espaço religioso *Jeje-Nàgô*, a cultura *Yorubá* e as manifestações populares de Salvador. Apareciam principalmente em suas pinturas e ilustrações as cerimônias privadas do candomblé – o ritual do *Ìpadé*⁸¹, do *Borí*⁸² e os animais litúrgicos. Suas figuras representativas das cerimônias públicas são o rito do *Siré*⁸³, os *Alabes*⁸⁴, o momento de Transe e Possessão, as *Yalorixás* e Orixás. Na pintura ‘*Baianas*’ (figura 36) tem-se a representação de uma cerimônia privada do candomblé, onde aparecem os animais litúrgicos, a *Yalorixá*, as *Ekedês*⁸⁵, os elementos ritualísticos, e a possessão do orixá.

⁸⁰ Conduru, Roberto. Arte Afro-Brasileira. / Roberto Conduru. Belo Horizonte: C / Arte, 2007. P. 66.

⁸¹ *Padé* ou *Ìpadé* – significado da palavra *Padé*: ‘expor perto da porta de uma cidade ou vila as roupas ou outros pertences deixados por um caçador após sua morte’. A palavra *Ìpadé* significa também ‘encontrar com’, ‘reunir’. Portanto, *Ìpadé* é um ritual de reunião entre vivos e mortos, homens e *Orísá*. (Santos, 2010, Pg. 181).

⁸² *Borí* é uma cerimônia de grande significado litúrgico. É a adoração à cabeça, realizada pelo conjunto de oferendas, cânticos e louvações. (Santos, 2010, Pg. 168).

⁸³ *Siré* – É usada por nós (referência ao *Ilê Axé Opô Afonjá*) significando festa. Festa sagrada que homenageia, reverencia um *Orisá*. (Santos, 2010, Pg. 182)

⁸⁴ *Alabe* é o responsável pela comunicação entre os *Orisás* e o *Egbé* (sociedade, associação), o que é feito através de toques e cânticos. (Santos, 2010, pg. 165).

⁸⁵ *Ekede*, *Ajóíé* – É considerada a ‘Mãe’ do *Orisá* que a escolheu e confirmou. No Candomblé do engenho Velho (Casa Branca) é chamada *Ekede*. No Terreiro do *Gantois*, são denominadas *Ìyárobá Ekede*. (Santos, 2010, Pg. 165).



Figura 36- Carybé. “*Baianas*”, 1957. Óleo sobre madeira. 200 x 230 cm. Coleção Patrício Santana. Salvador, Brasil.

Carybé foi *Ogã*⁸⁶, do terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*, sob a regência de *Yalorixá Mãe Senhora*, na mesma época de Jorge Amado e Dorival Caymmi. Foi também nomeado *Obá de Xangô*⁸⁷, assumindo a posição de *Onasokum*. Como parte dos *Obás* à esquerda de Xangô, recebeu o direito à voz dentro do espaço religioso do *Opô Afonjá*. Segundo Maria Stella de Azevedo dos Santos, o *Ilê Axé Opô Afonjá* foi o primeiro terreiro da Bahia a introduzir o corpo dos *Obás* de Xangô em suas cerimônias oficiais, ainda no tempo de Mãe Aninha (entre 1910-1938).

Carybé participou ainda de projetos pela patrimonialização da religião afro-brasileira de cultura *Yorubá*, além de se dedicar às pesquisas sobre os cultos religiosos da nação de Kê-tú. Nos debates acerca da arte afro-brasileira e os conflitos que a constitui - o que será abordado nos próximos capítulos – Renato Araújo reproduz a afirmação de Salum:

“Ronaldo Rêgo, tanto quanto Carybé e Mário Cravo Jr., e também Niobe Xandó, podem ser considerados – no todo ou em parte da obra, em toda sua vida artística ou em momentos dela – artistas afro-brasileiros, ainda que não afro-

⁸⁶ Ogá, Ogã – Considerado carinhosamente como uma espécie de pai espiritual do filho do Orísa que o suspendeu. (Santos, 2010, Pg. 180).

⁸⁷ Oba, Obá – Aos *Obás* foi entregue o destino civil do *Àse*. Eles são os Ministros de Xangô, seus representantes. O corpo dos *Obás*: seis da direita (*Òtun*) e seis da esquerda (*Ósi*). Os *Obás* têm direito a voz e voto; os da esquerda somente a voz (Santos, 2010, pg.77).

descendentes⁸⁸” (SILVA, 2016).

Outro artista que inegavelmente contribuiu para o estabelecimento da arte moderna de Salvador, elaborando aspectos da cultura afro-religiosa de matriz *Yorubá*, foi Mário Cravo Júnior. Seu repertório não se pautou apenas por esse viés, mas o incluiu. Renato Araújo comenta ainda a posição de Salum, sobre a obra de Mário Cravo Junior na Mostra do Redescobrimento:

“[...] a africanista havia defendido que as epopeias sobre Cristo e Exu, bem como seus ex-votos formalmente associados a esculturas de origem africana, não são suficientes para fazer do eloquente e polêmico Mario Cravo Jr. um artista afro-brasileiro. Mas não há dúvida de que seu nome está fortemente ligado a cultura afro-baiana, desde que na década de 40 fez de seu ateliê ponto de encontro para artistas e intelectuais preocupados com as raízes da arte brasileira⁸⁹”. (SILVA, 2016. P. P.82).

Roberto Conduru concordou não ser possível restringir a obra de Cravo às questões afro-brasileiras:

“Pois seu trabalho se caracteriza menos pela conexão óbvia que mantém com esse universo, e mais por um múltiplo experimentar derivado da crença moderna na ampliação dos meios artísticos e no potencial da criatividade humana, pautados na ideia de liberdade de ação⁹⁰”. (CONDURU. 2007. P. 66).

Mário Cravo é um artista gerador de conflito dentro do campo de estudo das artes afro-brasileiras, ora integrando-o através de obras como as ‘Máscaras’ e os ‘Exus’ - vale lembrar o ‘*Exu dos Ventos*’, situado na Linha Amarela no Rio de Janeiro, e o ‘*Exu Mola de Jeep*’ (figura 37), de 1953, do Parque do Ibirapuera em São Paulo. E ora afastando-se completamente deste universo rumo à linguagem abstrata. Enfim, o que importa ainda sobre Mário Cravo, neste contexto, é sua participação -como disse Salum- no cenário afro-baiano, principalmente na proximidade de suas relações com o *Ilê Axé Opô Afonjá* e seus membros. Frequentava as festas e comemorações daquele terreiro, bem como mantinha amizade com intelectuais e artistas ligados espiritualmente a ele.

⁸⁸ Silva, Renato Araújo. Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016. P. P.82.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Conduru, Roberto. Arte Afro-Brasileira. / Roberto Conduru. Belo Horizonte: C / Arte, 2007. P. 66.



Figura 37- Mário Cravo Junior. “*Exu Mola de Jeep*”, 1953. Ferro Pintado. 350 x 170 x 237 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Brasil.

Esses intelectuais e artistas frequentavam seu ateliê no Largo da Barra, ponto de referência da modernidade plástica de Salvador. Rubem Valentim foi um assíduo frequentador do ateliê de Cravo, apreendeu ali importantes lições sobre arte moderna. Cravo logo identificou no trabalho de Rubem Valentim, dos anos 50, a tendência para abstração. Nas palavras de Valentim:

“Agora, como é que eu descobri essa experiência abstrata? Eu trabalhava com madeira compensada e nela eram muito evidentes aquelas formas veios da madeira. Via que ali tinha formas bonitas, pegava a madeira e desenhava em cima daquelas formas, coloria e acrescentava coisas. No final tinha uma pintura que era uma realidade plástica visual. Então eu chamei uma vez o Mário Cravo, e ele disse: ‘Mas isso é pintura abstrata, Valentim’. E me levou ao Museu da Bahia, ao Zé Valadares e disse: ‘tem um artista aqui, o Valentim, que está fazendo arte abstrata; ele estava fazendo Cézanne e agora descobriu isso’⁹¹”. (VALENTIM, 2018. Pg.145).

Como explicitado no primeiro capítulo desta dissertação, Rubem Valentim conduziu seu processo artístico baseado em relações com o construtivismo - a abstração geométrica - e com referenciais simbólicos da cultura *Yorubá*. É necessário dizer que outras fontes místicas aparecem, principalmente, em suas pinturas dos anos 50 e serigrafias dos anos 70, como: os símbolos da Umbanda, da Maçonaria, do I Ching, da cultura indígena brasileira, entre outros. Entretanto, são

⁹¹ Valentim, Rubem. In :*Depoimento a Bené Fonteles (1989-90)*. Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.145.

suas relações com a cultura *Yorubá* e seus símbolos, que, em primeiro momento aparecem conectados em sua obra pelo estabelecimento de laços com a religiosidade afro-baiana – *Yorubá*.

Entre meados da década de 50 e início de 60, Valentim, Carybé e Agnaldo dos Santos parecem mais próximos a Mário Cravo, por fazerem exatamente o caminho inverso percorrido por Mestre Didi, pois os três primeiros partem do processo artístico – Valentim (no primeiro momento de sua produção) e Carybé da construção pictórica, enquanto, Agnaldo e Mário Cravo elegem a escultura – em busca de substratos na esfera afro-religiosa *Yorubá*. Mestre Didi partiu do religioso para o universo da arte. Deste modo, os artistas apresentados neste capítulo resgatam a memória cultural de uma África ressignificada em tráfego transcultural, porque desafiam a unicidade do conhecimento euro-ocidental na esfera das artes plásticas e visuais, estabelecendo um entrelaçamento triangular de influências: Brasil- África – Europa. Fica instituída, também, nas obras desses artistas, uma relação contundente com a cultura popular brasileira. Cada um deles, por sua conta, participa da história da arte moderna brasileira no sentido do conceito de hibridação estabelecido por Canclini, como será visto no próximo capítulo.

Como defende Renato Araújo, o conceito de arte afro-brasileira (que será discutido no quinto capítulo) tem como característica “a multiplicidade de experiências sociais do negro que permite aos artistas incluírem com pertinência orientações do tipo ‘afro’ em suas obras” (SILVA, 2016, P.115). Esta multiplicidade permite que novas formulações e proposições estéticas sejam empregadas individualmente por artista que trabalham sobre a temática ‘afro’ na modernidade, de modo a não estabilizar no tempo a imagem da África. Então, respondendo a Sansone, dentro do campo das artes visuais, sobre a representação de uma imagem da África estabilizada no tempo, não podemos dizer que Carybé, o artista argentino naturalizado brasileiro e enraizado no universo afro-baiano, represente a África estagna, pois ele parte de linguagens modernas em suas pinturas, ilustrações e esculturas e sua temática afro-religiosa. E por mais que a cultura afro-baiana busque laços de pureza com a cultura africana, o candomblé Jeje-Nagô é o resultado dos processos de hibridações e adaptações dos cultos africanos vividos em seus locais de origem ao Brasil.

Desta forma podemos dizer o mesmo da obra de Mestre Didi que, ao revelar outra possibilidade estética, as formas conhecidas por objetos litúrgicos das religiões afro-brasileiras participam do campo artístico sob a perspectiva de representação de uma imagem da África na modernidade. Agnaldo Manoel dos Santos talvez seja o aquele que guarda similaridades mais abrangentes com o modo de fazer – esculpir – com os povos *Yorubás*. Porém, pode-se dizer que esta aproximação se dá no limite da aparência visual, pois os significados de suas esculturas são absolutamente diferentes. As peças de Agnaldo não eram peças sacralizadas, não possuíam função religiosa ou ritualística como as africanas.

Já Mário Cravo Junior percorre timidamente o ambiente afro, mas quando o faz, utiliza um vocabulário de formas e materiais altamente modernos, o que o distancia completamente da possibilidade de evidenciar a imagem de uma África estagnada.

Ao participar de uma linguagem de tendência construtiva de abstração geométrica, ao mesmo tempo em que, introduziu a questão do popular – com o signo ‘afro’ de origem religiosa, a obra de Rubem Valentim não se restringe apenas ao cenário de discussão da arte brasileira. Tanto sua obra, como os debates que a representam possibilitam compreendê-la a partir de uma autenticidade brasileira perpassada por processos de hibridações. Não podendo autenticidade estar associada a qualquer ideia essencialista de purismo. Para pensar como a obra de Valentim pode ser brasileira e a um só tempo ultrapassar suas fronteiras não apenas por sua linguagem plástica ‘signográfica’; investigaremos os conceitos de: *Transculturalidade* por Paul Gilroy e *Hibridação* por Néstor Garcia Canclini.

4

Transculturalidade e Hibridação na obra de Rubem Valentim

Tanto o conceito de ‘transculturalidade’ como o de ‘hibridação’ se articulam no campo do saber da sociologia e entram em debate sob a perspectiva das teorias culturais contemporâneas a favor de diálogos mais heterogêneos, onde as formações de identidades são trabalhadas através de aspectos não essencialistas. Neste contexto, as identidades culturais devem ser vistas como processos dinâmicos em constante estado de formação, ao contrário de formas prontamente fixas e estabelecidas no interior de fronteiras territoriais, delimitado pelos Estados-Nação. Essas características podem e devem ser discutidas, como supõe nossos autores, à medida que, o próprio sentido de modernidade gera dúvidas e conflitos acerca de ideais universalistas e igualitárias que ela mesma criou. O que está em jogo na argumentação dos dois autores é a relação entre passado e presente, entre o tradicional e o moderno, e suas formas de coexistência e conflito. Para Gilroy, a ideia de diáspora africana é uma resposta ao apagamento das histórias culturais produzidas pelas contraculturas negras do Atlântico. Segundo o autor:

“Essa virada as questões vitais do que é e não é viável, onde se tem identificado novos começos e, conseqüentemente, onde se consideram necessários novos modos de rememoração. A relação entre tradição, modernidade, temporalidade e memória social”⁹². (GILROY, 2012. Pg.369).

Para Canclini, existe uma incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernidade derivadas da separação de nações, etnias e classes, pois os cruzamentos socioculturais, em que o tradicional e o moderno se misturam, não são levados em conta com frequência nos estudos culturais. Sua proposta é pensar em cultura, especialmente na América-Latina, a partir dos processos de hibridação, pois é preciso conceber outro modo de modernização latino-americana, como ele descreve:

“[...] mais do que como uma força alheia e dominadora, que operaria por substituição do

⁹² GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência / Paul Gilroy; tradução de Cid Knipel Moreira. – 2ª edição. São Paul: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. Pg.369.

tradicional e do típico, como as tentativas de renovação com que diversos setores se encarregam da heterogeneidade multitemporal de cada ação”⁹³. (CANCLINI, 2015, Pg.19)

4.1

Transculturalidade

A proposta conceitual, apresentada por Paul Gilroy no livro “*Atlântico Negro*”, considera a integração entre os estudos culturais modernos com as dinâmicas territoriais e corporais de pertencimento. Ele argumenta que todo o processo imperial, colonial e pós-colonial para pensar o significado de cultura precisa ser renovado, pois tende encerrar a cultura em celebrações prematuras e permanentes, ou fazê-la regredir ao culturalismo. Assim, o autor analisa as estruturas culturais formadas pelos povos africanos a partir do momento em que foram dispersos de seu local de origem pelo processo forçado da escravidão e seus desdobramentos na contemporaneidade. A essas estruturas culturais, Gilroy chama de culturas do Atlântico Negro. Elas são formas estéticas e contraestéticas, que portam como característica mais profunda a recordação - a memória. O fato dessas culturas transformarem sua principal característica em uma ação – o deslocamento - significa uma nova maneira de lidar com o pertencimento, pois suas histórias carregam a sombra de um mundo transfigurado e atravessado por diversas outras culturas diferentes das de suas origens.

Afim de, estabelecer a integração e as relações das culturas negras do século XX com o pós-moderno, Gilroy questiona a pertinência de continuar a falar em identidades culturais nacionais e coesas, hegemonicamente fechadas em suas fronteiras territoriais e aponta para uma abordagem Transcultural, que transpõe o local onde uma cultura tem suas raízes para repensá-la através das experiências de cruzamentos entre histórias translocais, nas palavras do próprio:

“A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repentinamente às experiências de cruzamento e a outras histórias translocais, a ideia do Atlântico Negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também resume alguns dos árduos problemas conceituais que podem

⁹³ Garcia Canclini, Néstor. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade/Néstor Garcia Canclini; tradução Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. Ed. 7. Reimp. – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2015. – (Ensaio Latino-americanos, 1). P. 19.

aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura⁹⁴”. (GILROY, 2012. Pg.15).

O autor acredita que escrever, analisar e estudar relatos produzidos a partir de culturas dissidentes da modernidade do Atlântico Negro aponta um caminho para pensar o fim da hegemonia intelectual e política europeia e norte americana em relação ao sistema de Estados-Nação e governos nacionais dominantes culturalmente. Esse caminho estabelece um trabalho de memória arquitetado interculturalmente pelo conceito de diáspora africana. Uma vez que os relatos são fragmentos históricos que alargam e renegociam com o próprio conceito de cultura no âmbito de uma coletividade política.

Na concepção de Gilroy, a ideia de diáspora, na atualidade, está mais integrada como um empreendimento político, histórico e filosófico multicentrado, considerando sua origem nos anos 60 em resposta aos ganhos translocais do movimento “*Black Power*” nos Estados Unidos da América, que, inicialmente preconizava a relação entre África e as populações parcialmente descendentes de africanos no hemisfério ocidental. O movimento revisava a ideia de libertação nacional de colônias africanas e contra argumentava com a política essencialista de conceituar cultura, identidade e identificação (GILROY, 2012, P.17). Neste sentido, o conceito de diáspora coloca em disputa o engessamento histórico dos sistemas culturais explicados a partir dos laços de pertencimento com o local de origem para determinar identidade, ou seja, na diáspora identidade pode significar contingência – indeterminação – conflito, pois diferentes modos de existências transformam processos políticos e culturais por meio de movimentos de resistências culturais e políticos estabelecidos pelos africanos e seus descendentes dispersados pelo Atlântico, afirma Gilroy:

“Formas contrastantes de ação política emergiram e criaram novas possibilidades e novos prazeres através dos quais os povos dispersados reconheceram que os efeitos do deslocamento espacial tornavam a questão da origem inacessível e em ampla medida irrelevante. Eles podem mesmo ter chegado a aceitar a possibilidade de que não são mais o que já foram um dia, e não podem, portanto, rebobinar as fitas de suas caóticas histórias culturais. Moldada por estas circunstâncias, a ideia de diáspora nos encoraja a atuar rigorosamente de forma a não privilegiar o Estado-nação moderno e sua ordem institucional em detrimento

⁹⁴ GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência / Paul Gilroy; tradução de Cid Knipel Moreira. – 2ª edição. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. Pg.15.

dos padrões subnacionais de poder, comunicação e conflito que eles lutaram para disciplinar, regular e governar”⁹⁵. (GILROY, 2012, Pag.20).

Se como coloca Gilroy, o Estado-Nação moderno já não pode mais ser privilegiado dentro da ordenação institucional que ele mesmo instaurou com prerrogativas de afirmar sua estabilidade cultural e indenitária, como é possível compreender cultura e identidade na diáspora?

Com os espaços físicos modificados pela ação do deslocamento forçado de populações africanas durante o processo de escravatura, o que surgiu foi um circuito comunicativo, que capacitou essas populações dispersadas a interagirem, conversar e integrar elementos culturais e sociais. O importante desta concepção é sua resistência cultural até a atualidade. A sobrevivência da cultura africana pode assim ser percebida através de contágios deixados por fragmentos vindos de fontes diversas, como a música, a literatura e as artes plásticas. E dizer que esta cultura sobreviveu, não significa afirmar tradições puristas com o local de origem, mas demonstrar como sofreram transformações à medida que esbarravam em outras culturas.

A história da produção artística de Rubem Valentim, por exemplo, ajuda a reconstruir o caminho histórico das artes plásticas, no século XX, hibridada pelos fragmentos deixados pela cultura africana na diáspora. É possível observar em suas obras o sentido de desterritorialização cultural. Ao pensar em culturas viajantes, em contraposição a histórias culturais sedentárias, suas pinturas, esculturas, relevos, ‘objetos emblemáticos’ e gesto instalativo na obra “*O Templo de Oxalá*” explicitam as relações culturais entre Brasil – África – Europa, na conjugação entre o legado da abstração geométrica construtivista e signos, que tomaram como referência os elementos simbólicos de matriz afro-religiosa dos povos *Yorubás* no Brasil e as esculturas africanas, também provenientes desses povos.

Assim, a intenção é poder argumentar, como será explicitada no próximo capítulo, a obra de Valentim em sentido de uma arte afro-brasileira, ao menos por dois motivos aparentes: o primeiro por ser ele uma presença negra nas artes visuais do século XX, e segundo, porque ao mesmo tempo em que dialoga também atravessa as tendências abstratas hegemonicamente modernas em

⁹⁵ Ibidem. Pg.20.

formação no Brasil (concretismo e neoconcretismo), sem se pautar pelo esgotamento da pesquisa estética por elas propostas.

Deste modo, sua obra não se constitui no sedentarismo, mas em movimentos constantes de trânsito entre linguagens plásticas europeias e características populares - religiosidade, subjetividades, temporalidades - e articulações com outros artistas negros brasileiros, como é o caso de Abdias do Nascimento, Mestre Didi e Agnaldo dos Santos (abordados no capítulo anterior) e Emanuel Araújo e não brasileiros como, por exemplo, o cubano Winfredo Lam.

Para o artista negro Winfredo Lam, as experiências com a cultura africana foram vivenciadas e transformadas em contato com a cultura e a história de seu próprio país, Cuba. Em sentido transcultural, é possível observar na pintura “*Maternidade em Verde*” (figura 38) o diálogo com os movimentos de vanguarda europeia: cubismo e surrealismo, como base pictórica, e com o objeto africano: as máscaras. O elemento afro-americano nas obras de Lam aparece como fruto da manifestação cultural cubana e caribenha. Winfredo Lam, bem como Rubem Valentim, marca a história da arte moderna repensada pelos pressupostos de uma arte europeia com seus valores universais. Os elementos de herança africana contidos nas obras dos dois artistas criam um ponto de alusão não ocidental dentro da cultura ocidental. Sobre as pinturas de Lam em contato com as máscaras africanas e os símbolos da religião de matriz africana dos *Lacumi*⁹⁶, observou Elena O'Neill:

“A África não foi uma revelação como foi para os vanguardistas europeus que ‘descobriram’ as máscaras e esculturas africanas. Embora tenha visto tais objetos pela primeira vez em Madri, para Lam, as culturas africanas, chinesa e espanhola, juntamente com a religião dos Lucumi, eram parte inerente do seu ser cubano e do contexto ao qual pertencia.”⁹⁷. (O'NEILL, 2019. Pag. 72-87).

Rubem Valentim e Winfredo Lam participam da rede de comunicação que liga os artistas plásticos negros modernos por suas experiências culturais diaspóricas através do Atlântico Negro. É justo dizer que muitos outros também participam, entretanto, estão à espera de um lugar historiográfico, pois ainda são

⁹⁶ Segundo Pierre Fatumbi Verger, em seu livro *Orixás – Deuses Iorubás na África e no Mundo*, de 1981, “*Lacumi*” e “*nago*” são nomes pelos quais os iorubas são geralmente conhecidos respectivamente em Cuba e no Brasil. P.22.

⁹⁷ O'Neill, Elena. Travessias e Confluências: A pintura de Winfredo Lam e os poetas da Negritude. In: *Literaturas Francófonas III: debates interdisciplinares e comparatistas*. Nogueira, Luciana Persice (Org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. P. 72-87.

pouco estudados dentro do universo acadêmico.

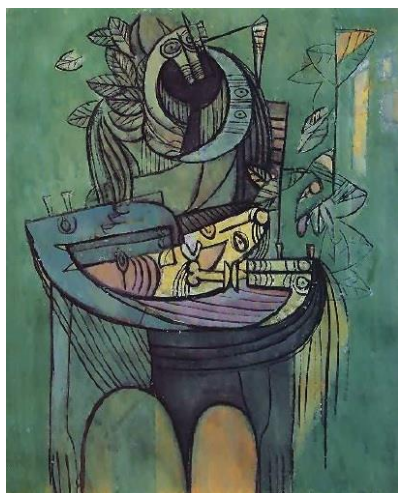


Figura 38 - Winfredo Lam. “*Maternidade em Verde*”, 1952. Óleo sobre tela. 106 x 86 cm.

Outro aspecto da ‘transculturalidade’ na vida e obra de Rubem Valentim foram seus deslocamentos para a África. Suas obras ficaram conhecidas em alguns países africanos através de festivais de arte e cultura, promovidos em Dacar e, posteriormente, em cidades da Nigéria. Também ficaram conhecidas em países da Europa e da América-Latina através dos circuitos de exposições em Galerias e participações em Bienais Internacionais.

No entanto, levanta-se também, como hipótese, o fato de que o sentido de ‘tranculturalidade’ aconteceu nas obras de Valentim através do significado do símbolo de Xangô – *Oxê de Xangô* – como uma construção cultural da qual participava Valentim em seu compromisso religioso com o *Opô Afonjá*, e não só pelo viés formal na leitura da obra, como foi apresentado no primeiro capítulo. A insistência nos signos e símbolos relacionados ao orixá Xangô, por Valentim, pode estar conectada a força mística e simbólica do patrono do espaço religioso ao qual pertenceu, uma vez que, *Afonjá* é um nome específico pelo qual responde Xangô na cultura *JeJê-Nàgô* (*Yorubá*).

As tradições revividas no espaço religioso desta casa guardam fragmentos e memórias culturais específicas de ritos e cerimônias dedicadas a este Orixá, como por exemplo, a instituição do cargo dos *Obás de Xangô*, que nada mais é do que uma consagração memorial ao antigo reino de *Òyó*, onde, através do mito *Yorubá*, Xangô surgiu como rei. Deste modo, o fato que pode explicar a forte e constante presença dos signos de Xangô em sua obra, diz respeito à história e a

memória dos povos de língua *Yorubá* no Brasil e a reconstrução de sua cultura na modernidade, em hibridação com própria a resistência histórica de sua religiosidade. Gilroy denominaria este tipo de experiência como contracultura, pois combina elementos da cultura africana e o senso de distância cultural que ultrapassa através da ideia de tempo e espaço (GILROY, 2012, P.21).

Abigail Lapin Dardashti, no texto '*Construções Transatlânticas: Rubem Valentim e a Arte Africana no British Museum 1964-1966*', defende o fato de que Rubem Valentim participa da linguagem da diáspora africana, porque não se limita a negociar apenas com o tema popular nacional, assim, reivindica a história de representação da nobreza, do poder e da beleza do povo africano e seus descendentes. Realmente, não negociar apenas com o popular nacional é uma condição que leva sua obra a enfrentar o debate da universalidade artística pelo viés da abstração, como foi discutido no primeiro capítulo. Porém, as características de nobreza, poder e beleza, por ela observadas, podem seguir dois caminhos de discussão. O primeiro segue o conceito de diáspora, comprometido com os resultados alcançados pelos movimentos negros da década de 60, especialmente o *Black Power* norte americano, como já foi apontado por Gilroy. E o segundo, como já foi apontado, segue na direção do argumento de como a cultura *Yorubá* penetrou no Brasil e foram reverenciadas através de sua realeza, beleza, poder e interesses sócio-econômicos.

Contudo, ao traçar essa linha, Dardashti utilizou como ponto de seu debate apenas as referências de esculturas e elementos africanos dedicados a *Xangô* como base para seus questionamentos a respeito das decisões estéticas tomadas pelo artista em suas pinturas, deste modo, restringiu o ponto de contato do artista com outros objetos presentes no museu londrino, como: tacapes, lanças, máscaras e esculturas dedicadas a outras entidades africanas. Não discordamos com Dardashti, mas procuramos ampliar a análise ao afirmarmos que as ligações de Valentim com a simbologia de *Xangô* são anteriores aos contatos que teve em Londres com os objetos africanos e foram traçadas com o significado cultural do *Opô Afonjá*, que tem na figura de xangô sua maior representação. Também não é possível negligenciar outros elementos simbólicos afro-religiosos em conexão África-Brasil utilizados com grande intensidade de repetição nas obras de Valentim, como: o *Opaxorô* de Oxalufã (apresentado no primeiro capítulo), o

‘Pilão⁹⁸’ de Oxaguiã (figura 38), o *Abebê*⁹⁹ de Oxum (figura 39) e o *Abebê*¹⁰⁰ de Iemanjá (figura 40), entre outros.



Figura 39- Pilão de Oxaguiã



Figura 40- Abebê de Oxum

⁹⁸ O pilão de Oxaguiã é o instrumento que identifica este orixá. É o pilão enquanto objeto ritual que prepara o inhame. Inhame que facilmente fertiliza e revigora os campos plantados e que favorece as boas colheitas. (Lody, 2003, Pg. 200).

⁹⁹ *Abebê de Oxum* – A palavra *Abèbè* significa leque em *Yorubá*. É um distintivo, geralmente utilizado pelas *Àyabas*, orixás representativos da natureza feminina. O *Abebê* de Oxum é um objeto em latão dourado que representa um abano. (Lody, 2003, Pg. 145).

¹⁰⁰ *Abebê de Iemanjá* – A palavra *Abèbè* significa leque em *Yorubá*. É um distintivo, geralmente utilizado pelas *Àyabas*, orixás representativos da natureza feminina. O *Abebê* de Iemanjá é um objeto em latão prata que representa um abano tem o formato de meia-lua com uma estrela. (Lody, 2003, Pg. 145).



Figura 41- Abebê de Iemanjá. Aquarela de Carybé, 1980.

Se a primeira relação de Rubem Valentim com a cultura africana ocorreu através da religião, pode-se dizer que, em um segundo momento, ele incorporou o espírito dos deslocamentos e associou mais intensamente ao seu trabalho as implicações de fluxos e trocas como componentes de uma identidade cultural artística que, rompeu a identificação com o local de pertencimento ao entrar em contato, no ano de 1963, com a produção escultórica africana no *British Museum*, como foi explicitado no primeiro capítulo.

De sua permanência na Europa entre 1963-1966, Valentim levou pela primeira vez suas obras ao continente africano. Algumas das pinturas produzidas em Roma, atravessadas pela ideia dos objetos africanos, foram expostas no *I FESMAN*, em Dacar. Neste sentido, ousa-se dizer ainda que, o contato com os objetos africanos presentes neste evento de arte proporcionou ao artista participar da rede de comunicação que conecta as experiências dos negros pelo Atlântico na modernidade.

A aparição dessas obras nos circuitos artísticos de Roma suscitou dois tipos de crítica, o primeiro exaltava o fascinante mundo folclórico do homem baiano, na aventura de retratar o mundo mágico, ritualístico e fetichista de origem africana. E o segundo tipo destacava os valores históricos e culturais compreendidos pelo artista no pensar de suas obras. Como proferiu Giulio Carlo Argan¹⁰¹, às pinturas de Valentim apresentadas no Festival de Artes Negras em

¹⁰¹ Giulio Carlo Argan foi um historiador, crítico e teórico italiano da arte. A partir da década de 1930 passa a ser conhecido no meio acadêmico internacional com seus estudos sobre arte medieval e renascentista. A importância de sua obra é tal que seus livros são considerados

Dacar, no ano de 1966:

“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 cabalísticos, como sinal de entendimento entre gente exilada, de liberdade entre populações oprimidas¹⁰²”. (FONTELES, 2001, p. 37).

Argan relaciona as imagens de Valentim a uma memória inconsciente de uma civilização negra, anterior à civilização ocidental. No entanto, é preciso dizer que esta história vem sendo escrita desde o século XX, de forma bem consciente por historiadores africanos, como Joseph Ki-Zerbo, Cheik Anta Diop, Elikia M'Bokolo e outros. A construção de uma história africana ao longo do século XX encontra superfície fértil no continente americano, através de uma história cultural da diáspora africana que reverbera, também, nas construções plásticas ‘deliberadamente comunicativas’¹⁰³ de Valentim. Assim, o autor direciona as imagens de Valentim para a esfera da heráldica e do emblema, onde podem ser lidas criticamente no espaço da arte, entrelaçada com a memória e os fatores históricos que as acompanham, fugindo do fascínio puro do folclore regionalista que a pintura da Bahia viveu por longas décadas. Acompanham o pensamento do historiador italiano os críticos de arte: Mário Pedrosa, Clarival do Prado Valladares e o sociólogo e diplomata José Guilherme Merquior em seus textos relativos às décadas de 60 e 70 sobre a produção de Valentim.

Mário Pedrosa afirmou serem as pinturas de Valentim uma autêntica significação cultural de suas raízes em contribuição a definição de uma arte brasileira. Significação cultural que representa a crença das raças e povos oprimidos e reivindica a fraternidade dessas raças na ascensão do homem. Pedrosa acreditava que a recusa do artista por temas regionalistas e folclóricos inseriu-o

bibliografia fundamental de cursos de história da arte do mundo todo. Em sua obra, destacam-se livros como *Arte Moderna, Clássico e Anticlássico, História da Arte como História da Cidade*.

¹⁰² Fonteles, Bené; Barja Wagner. Rubem Valentim: Artista da Luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 37. (Catálogo de Exposição).

¹⁰³ Termo utilizado por José Guilherme Merquior, no texto crítico sobre as obras de Rubem Valentim, intitulado: O Ritmo do Rito ou a Arte Supersemiótica de Rubem Valentim, de 1974.

em um campo de hibridações culturais, o qual chamou de ‘deglutições culturais’. Assim relatou em seu texto “*A contemporaneidade de Rubem Valentim*”:

“Há algo de antropofágico na sua arte no sentido oswaldiano – ser produto de deglutições culturais. Ao transmudar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos, Valentim os desenraiza de seu território e, carregando-os de mais de uma semântica própria, os leva ao campo da representação por assim dizer emblemática, ou heráldica, como disse o professor Giulio Carlo Argan (1909-1992)¹⁰⁴”. (PEDROSA, 2018. Pg.127).

As palavras de José Guilherme Merquior confirmam o sentido transcultural experimentado por Rubem Valentim na modernidade como consequência da difusão cultural dos povos negros pelo Atlântico, uma vez que posiciona a criação de seu vocabulário plástico visual como “[...] a sugestividade sem par que o seu idioleto plástico extrai de seu revolver um dialeto cultural: o mundo sacro do panteão nagô¹⁰⁵”. Merquior introduziu em seu texto o olhar de Mário Pedrosa ao falar sobre o sopro milenar do artista na “*promessa-lembrança das formas sobreviventes de culturas martirizadas*¹⁰⁶”. E Clarival do Prado Valladares, em 1975, em seu texto “*Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na arte semiótica brasileira*” afirmou:

“O veio da descoberta de Rubem Valentim já trazia uma *mimesis* milenária, da África, submetida à *catharsis* da vivência do homem africano no Brasil. Impedido pela escravatura e pela vigilância da religião colonial oficial restava ao africano reduzir sua imaginária e simbologia aos sinais iconológicos, limitados a uma representação bidimensional. Enquanto os abstracionistas formais e construtivos da elite ocidental especulavam com a estética formalista, euclidiana, o construtivista da nossa casa ia urdindo, através de prolongada pesquisa, um novo vocabulário de sinais e símbolos de estruturação geométrica, carregado de pujante historicidade¹⁰⁷”. (VALLADARES, 2018. Pg.130).

Desta forma, passar pelo I FESMAN (Festival Mundial das Artes Negras)

¹⁰⁴ Pedrosa, Mário. A contemporaneidade de Rubem Valentim. In: Pedrosa e Oliva (org.). Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.127.

¹⁰⁵ Merquior, José Guilherme. O ritmo do Rito ou a Arte Super Semiótica de Rubem Valentim. In: Pedrosa e Oliva (org.). Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.129.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Valladares, Clarival do Prado. Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na arte semiótica brasileiro. In: Pedrosa e Oliva (org.). Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.130.

em Dacar, no Senegal, significou o reconhecimento dos valores descritos por Argan e pelos críticos brasileiros, na obra de Valentim, como uma arte de representação da cultura negra, de rememoração africana reposta sobre os contextos da modernidade. Deste momento em diante, sua obra foi encarada publicamente a partir desta perspectiva, pois, até então, os debates críticos ao redor de seu trabalho apontavam para aproximações muito contundentes com as vanguardas construtivistas.

O festival foi promovido pela república do Senegal com o apoio da UNESCO. 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 todo o continente africano como detentor e difusor cultural (OLIVEIRA, 2018, P.1). No entanto, foram também matérias do evento as questões sociais, políticas, econômicas e raciais.

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, não só de intelectuais e artistas negros, mas com pessoas cujos trabalhos versavam sobre temáticas negras: o antropólogo Edson Carneiro, o professor Estácio de Lima, da Universidade Federal da Bahia, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, que também foi escolhido como membro do júri do festival, Raimundo de Souza Dantas, ex-embaixador do Brasil em Gana e os artistas Rubem Valentim, Heitor dos Prazeres e Agnaldo dos Santos, dentre outros (UFBA, 1966:177).

Dacar foi à primeira cidade africana conhecida por Rubem Valentim, mais tarde, em 1977, sua obra voltou ao continente para o Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana – na Nigéria. O deslocamento para a África representa o terceiro momento significativo da relação do artista com a cultura africana. Naquele espaço entrou em contato, não só com artistas de diversas nacionalidades que trabalhavam com a temática cultural africana, bem como com peças de arte e artesanato vindas dos reinos de Benin e Ifé; máscaras rituais dos Bambaras; os pesos de ouro dos Ashantes; representações zoomórficas em madeira dos povos negros das estepes; esculturas dos povos bantos do Congo e de Angola e a ourivesaria dos povos negros da África Ocidental (UFBA, 1966:177).

Já a segunda edição do festival de artes e cultura negra, ocorrido nas cidades de Lagos e Kaduna na Nigéria, entre os dias 15 de janeiro e 12 de fevereiro de 1977, ganhou o nome de FESTAC (Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana) e apresentava-se como um evento de comemoração da individualidade, da antiguidade e do poder do mundo negro e africano. O FESTAC trazia uma abordagem diferente daquela de 1966, apresentada no FESMAN, pois se este último esteve mais comprometido com questões intelectuais e culturais, abordadas pelo movimento Negritude, sob as perspectivas de Léopold Sédar Senghor, que inclusive sobre o evento de 1977 se mostrava contrário às bandeiras raciais que estavam sendo levantadas, o FESTAC se desenrolou a partir das propostas ideológicas defendidas por grupos do Pan-Africanismo geradas durante a década de 60 que, segundo Abdias do Nascimento, tinham o sentido de: “...marcar o momento da conquista da independência dos países africanos com uma homenagem ao papel de sua cultura, mundialmente difundida, como catalisadora do processo libertário”¹⁰⁸.

O FESTAC se desdobrou entre estratégias políticas, culturais, institucionais e diplomáticas e, neste correr, a Nigéria recebeu durante vinte sete dias mais de sessenta comitivas de diversos países do mundo. Das comitivas chegadas em solo africano, o Brasil foi representado nas artes plásticas por: Maurino dos Santos, Emanuel Araújo, Rubem Valentim, Juarez Paraíso, Geraldo Teles Oliveira, Boaventura da Silva, Miguel dos Santos, Otávio Araújo, Francisco Bikiba, José Domé e Waldeloir Rego¹⁰⁹. Teve ainda representações no cinema e na música. No contexto religioso, a *Yalorixá* Olga de *Alaketu*, do *Ilê Mariolaje* de Salvador, apresentou no palco do evento uma dança em devoção aos Orixás¹¹⁰, em consagração aos laços culturais entre brasileiros e africanos. O senhor Abdias do Nascimento, que havia ficado de fora do FESMAN em 1966, participou em 1977, não com suas obras plásticas ou com o Teatro Experimental do Negro (TEN), mas segundo foi divulgado pelas emissoras de televisão brasileira que cobriram o festival, como uma tese que fazia “crítica severa a situação do negro brasileiro”

¹⁰⁸ NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: Trajetória e Reflexão. *Estud. Av.* [online]. http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: abril de 2020.

¹⁰⁹ FESTAC – Festival de Arte e Cultura Negra na Nigéria – 1977. Exibido pela TV Cultura – São Paulo. Postado em outubro de 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3mTgXYwjA3s&feature=relmfu>. Acesso em: Junho de 2020.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹. A presença de outros intelectuais como: Clarival do Prado Valladares, Fernando Mourão, Yeda Pessoa de Castro e George Alakija foram confirmadas pelas reportagens de cobertura do FESTAC no Brasil.

Assim, como afirmou Paul Gilroy, as relações estabelecidas na diáspora favoreceram um circuito comunicativo que extrapolou as fronteiras do ‘Estado-Nação’, permitindo as populações dispersadas conversarem – interagirem e efetuar trocas culturais através do Atlântico. Importante ressaltar ainda e novamente que o debate promovido pelo autor não se estabelece sobre o conceito de raça, mas, através de formas geopolíticas e culturais de vidas que resultam na interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas incorporam, modificam e transcendem (GILROY, 2001, P.25). A mistura entre ideias, sistemas filosóficos e culturais que ocorrem historicamente entre Europa e África merecem mais atenção, pois, mistura não significa perda de pureza, mas um princípio de crescimento que ajudou a formar o mundo moderno. No caminho da hibridez e da mistura de ideias, o autor repudia a concepção de pureza racial, que circula dentro e fora dos discursos da política negra, pois, para ele, o simbolismo de cores que determina o conceito de raça aparece como uma fórmula binária, que separa o mundo ocidental entre ‘pretos e brancos’.

Na concepção de Gilroy, esta prática separatista é um fenômeno do mundo ocidental moderno surgido a partir de ideias iluministas, que não integraram as experiências culturais negras em seus processos de formação histórica e do mundo moderno. Susan Buck-Morss¹¹², em seu livro “*Hegel e o Haiti*”, revela a omissão sobre a experiência dos povos negros no ocidente dentro do pensamento filosófico e o discurso paradoxal entre liberdade e a prática da escravidão, que marcou a ascensão das nações ocidentais em paralelo ao nascimento da economia mundial moderna. A autora aponta que os pensadores iluministas estavam escrevendo em meio a toda a transformação da economia europeia vivida na era ‘protoindustrial’ da produção de açúcar. A base de produção era a exploração da mão de obra escrava e não havia lugar para discursos a respeito de igualdade racial, como consta abaixo:

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Susan Buck-Morss é uma filósofa americana e historiadora intelectual. Atualmente é professora de Ciência Política na *Graduate Center CUNY*. Foi professora emérita do Departamento de Governo na *Universidade de Cornell* de 1978 a 2012.

“Era em meio a essa transformação que escreviam os pensadores do iluminismo francês. Enquanto idealizavam populações coloniais com mitos do bom selvagem (os ‘índios’ do ‘Novo Mundo’), o sangue vital da economia escravista não lhes importava. Apesar de existirem movimentos abolicionistas na época e associações – como a francesa *Amis des Noirs* [amigos dos negros] – que denunciavam os excessos da escravidão, uma defesa da liberdade com base na igualdade racial era algo genuinamente raro¹¹³”. (BUCK-MORSS, 2017. P.50).

Para Susan, a alegoria do senhor e do escravo, descrita por Hegel, em *A Fenomenologia do Espírito*, publicada em 1807, ano em que a escravidão na Inglaterra foi abolida, pode ser vista como uma crítica às teorias do racismo biológico estabelecida pelo discurso eurocentrado. Porque, para a autora, este é o momento em que teoria e realidade convergem e realizam a história, onde o escravo negro se torna agente do próprio destino – a liberdade. O argumento de Susan é de que Hegel não estava escrevendo apenas um texto alegórico e filosófico, mas que, baseado no contexto da revolução dos escravos haitianos e na consequente libertação da condição de escravo pelo próprio escravo, a filosofia tornou-se um comentário sobre a história do mundo em nova perspectiva: a liberdade não como uma concessão, mas como condição adquirida.

“A revolução real e vitoriosa dos escravos caribenhos contra seus senhores é o momento em que a lógica dialética do reconhecimento se torna visível como a temática da história mundial, a história da realização universal da liberdade¹¹⁴”. (BUCK-MORSS, 2017, Pag.95).

Entretanto, o ponto apresentado por Susan sobre o escrito de Hegel é atual. No decorrer do livro até chegar ao debate e a conclusão sobre ‘o senhor e o escravo’, o que se percebe através de comprovações documentadas utilizadas pela autora e dados históricos, é uma narrativa de mundo, sendo produzida entre negros escravizados e uma sociedade europeia de direitos e deveres da qual participavam como sujeitos plenos apenas os de ‘peles claras’.

Neste sentido, pode-se fazer a ligação entre Susan e Gilroy ao perceber o argumento deste último, em relação à ideia de nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural como fenômenos produzidos pela modernidade. Onde o jogo de poder, estabelecido por gestores culturais de pensamentos essencialistas, afirma e separa o mundo ocidental através de distinções raciais. Comportamento

¹¹³ Buck-Morss, Susan. Hegel e o Haiti/Susan Buck-Morss; traduzido por Sebastião Nascimento. – São Paulo: n-1 edições, 2017. P.50.

¹¹⁴ Ibidem. Pg.95.

este, que gera exclusão e sofrimento por meio de preconceito e práticas racistas.

Os conceitos de Estado Nacional e etnia articulam em seu interior as concepções de pureza cultural e integridade, que se refletem nas histórias pós-coloniais e nas trajetórias transculturais do Atlântico. Gilroy afirma que as particularidades dos negros estão imbuídas de misturas de várias culturas distintas. Destaca a insurgência de culturas negras brasileiras como contribuintes a uma nova abordagem, que considera como aportes translocais em contradição as hierarquias raciais. No entanto, vale lembrar que a história brasileira se constitui de períodos sombrios, no que diz respeito à aceitação, manutenção e difusão de teorias raciais¹¹⁵. Mas sim, nos últimos anos, essa insurgência de culturas negras vem ocupando diversos espaços sociais no país. Nos anos 60 foi especialmente importante a luta pela independência das colônias africanas e claramente refletiu em nosso território, despertando uma importante tomada de consciência cultural,¹¹⁶ justificada em novas abordagens que consideram as contribuições translocais, como coloca Gilroy.

Os Festivais de arte e cultura promovidos na África, tanto o primeiro de 1966 – o FESMAN quanto o segundo de 1977, o FESTAC, confirmam essa importante tomada de consciência cultural por parte dos países que lá estiveram. Obviamente, esta relação não deve ser tomada com ingenuidade, pois existiam ali interesses políticos e econômicos em jogo, tanto dos países africanos como dos países participantes, como visto no capítulo dedicado a '*Cultura Yorubá no Brasil*'.

Foi também dentro desta perspectiva de novas abordagens, que surgiu a possibilidade de olhar para o processo de arte e vida de Rubem Valentim através de um posicionamento que assumiu e assume a presença negra em busca de uma identidade nas artes visuais, de forma a explicitar que existem diferenças que as constituem. Diferenças essas, que fazem parte, não de um diálogo de purezas raciais ou de separações binárias, mas que inclui aquilo que Néstor García Canclini defende como processos culturais de hibridação como "*fatores intrínsecos a história da modernidade latino-americana*" (CANCLINI, 2015).

¹¹⁵ Para maior compreensão sobre o assunto, consultar o artigo de 1996: *Usos e Abusos da mestiçagem e da Raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX* – Lília K. Mortiz Swarcz.

¹¹⁶ Para maior compreensão sobre o assunto, consultar a dissertação de 2010: *O Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio Acadêmico e Cultural entre Brasil e África (1959-1964)* – Luiza Nascimento dos Reis.

Quando Gilroy se apodera do Atlântico como unidade de análise única, tornando cada vez mais complexas as discussões culturais do mundo moderno, e Canclini elege a América-Latina com o mesmo propósito, pode-se concluir que estes autores transformam suas análises em perspectivas transnacionais e interculturais, ou como Gilroy utiliza – Transcultural.

Transcultural é um conceito que se encontra em movimento, pois está relacionado às formas de existência da cultura africana, desde o momento em que deixaram seus lugares de origem e se constituíram através do Atlântico como cultura “afro”. Essa base dinâmica da ‘transculturalidade’ une as questões da arte afro-brasileira às obras de Valentim, ou vice e versa, em pelo menos dois aspectos: o primeiro porque recai nas relações históricas entre Brasil – África – Europa, e segundo por manter aberto o debate sobre a arte afro-brasileira sem a pretensão de definí-la de maneira definitiva.

Por portar como características ação e movimento, o conceito de transculturalidade, desloca a ideia de cultura estagnada em um determinado local e a coloca em rede de comunicação, a produção de povos negros desde seu deslocamento na época navios negreiros. Aproximando das ideias de Canclini, essa rede transcultural possibilita discutir os processos de hibridação os quais os países latino-americanos vivenciam na constituição da ideia de modernidade.

A vista disso, Canclini é interessante nessa pesquisa, pois ajuda a compreender os processos de hibridação como possibilidade de pensar a identidade cultural de Rubem Valentim em relação à cultura africana, e as influências que sofreu das linguagens artísticas das vanguardas europeias e como ocorrem e reaparecem essas hibridações dentro da categoria de arte afro-brasileira, a qual a obra do artista está inserida. Desta ordem, segue-se para analisar o conceito de hibridação descrito por Canclini.

4.2

Hibridação

Néstor Garcia Canclini definiu como hibridação os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Assim, as chamadas estruturas discretas são também resultado de hibridações. Deste modo,

elas não existem como fontes puras. Para o autor, o conceito de hibridação é uma construção linguística e social cujo termo é retirado do discurso biológico e essencialista de identidade, autenticidade e pureza cultural para explicar as alianças fecundas que podem ultrapassar a criatividade individual e coletiva. Devido à característica incessante dos processos de hibridações, a própria noção de identidade se torna relativa no interior de sua análise.

Canclini se aproxima de Paul Gilroy ao questionar as identidades puras e autênticas, no entanto, para o autor argentino, os processos de identidade devem estar vinculados às práticas históricas das misturas que as formam, como observa:

“Os estudos sobre narrativas identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz; Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação¹¹⁷”. (CANCLINI, 2015).

Então, encerrar as identidades culturais distanciadas da pureza estabelecida pelos traços fixos do local de pertencimento é uma consequência do mundo fluído e interconectado em que vivemos, Canclini acredita que nele as sedimentações identitárias, organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias/classes/nações), se reestruturam em meio a conjuntos inter-étnicos – transclassicistas – transnacionais, ou seja, em conjuntos que também podem ser pensados como: Transculturais.

Os processos de hibridações concebem novas formas e novos modos de segmentações, como, por exemplo, no caso da arte moderna brasileira que, desde seu primeiro momento incorporou linguagens e técnicas vindas das vanguardas europeias à elementos culturais de origem africana. Essa reestruturação dentro da própria cultura brasileira formou um novo segmento de arte (arte afro-brasileira) no interior de um campo já existente. Assim, encontramos outros conflitos acerca da identidade artística, mantendo viva a capacidade hermenêutica de interpretar as relações de sentido propostas pela própria autonomia do campo.

Canclini utilizou o conceito de hibridação para abranger alguns contatos

¹¹⁷ Garcia Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*/Néstor Garcia Canclini; tradução Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. Ed. 7. Reimp. – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2015. – (Ensaio Latino-americanos, 1). P. 23.

interculturais que costumam receber diferentes nomes, como: 1) fusões raciais ou étnicas denominadas como – mestiçagem; 2) Sincretismos, denominados para crenças religiosas e 3) misturas modernas entre – artesanal e industrial – culto e popular – o escrito e o visual, em mensagens midiáticas.

Sobre a primeira pauta observada por Canclini, não é possível compreender mestiçagem apenas como um fator biológico, que supõe a mistura entre colonizadores, índios e escravos africanos durante o processo funcional da constituição das sociedades do Novo Mundo. Torna-se legítimo, então, reconhecer que fatores culturais como, a mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento se hibridaram entre europeus, índios, africanos e outros povos que aqui no Brasil chegaram e continuam chegando. Deste modo, são validados os processos de identidades culturais cambiantes. As misturas que dão origem ao que a biologia chama de mestiçagem, e que como palavra foi usada para definir identidade racial de forma pejorativa durante muitos séculos não só no Brasil, mas na América Latina, bem como em outros países vistos como subalternos. Em Canclini termo é compreendido como os Processos de Hibridações.

Contando, com fatores sociais, culturais, políticos e econômicos que atravessam a modernidade em direção à pós-modernidade, o conceito de hibridação deve ser percebido como movimentos em trânsito e provisórios: “[...] fundamentais na formação das identidades culturais que na atualidade não se detém a pontos fixos, como territorialidade – nacionalidades, ou continuidade ao longo do tempo¹¹⁸”. (CANCLINI, 2015)

Dentro da esfera dos conflitos e tensões que surgem nas interseções e transações propostas pelos processos de hibridações é possível pensar que, alguns mecanismos de segregação possam ser ultrapassados e convertidos sob a ótica da interculturalidade. Então, as migrações transcontinentais que ocorreram e ocorrem de modo sistematizado, resultando no estabelecimento e transformação de culturas em países como o Brasil, Haiti e E.U.A., que, por vezes parecem inomináveis, significam para o autor o movimento dos processos de hibridações refletindo as condições históricas, econômicas e sociais do tempo e lugar onde se manifestam.

De certa forma, o fenômeno da ‘Globalização’, exaustivamente debatido nos 90 pelas Ciências Sociais, justificava a intensidade cada vez maior de

¹¹⁸ Ibidem.

processos migratórios, que configuram o que Canclini denomina como ‘segunda modernidade’. Em termos culturais, a globalização opera no sentido de criar tensionamentos e contradições, pois à medida que, abre maiores reflexões a pluralidade das tradições, devido aos fluxos e interações estabelecidos nos processos de hibridações de diferentes culturas, compreende-se também que esses processos globais não só geram novas formas de segregação, como produzem e estimulam novas desigualdades.

Diante deste cenário, é preciso salientar que diversos setores sociais resistiram e resistem aos processos globais, criando como alternativas novas condições de intercâmbio entre culturas. Geralmente, os sistemas etnocêntricos são aqueles que apresentam maiores dificuldades em abrir seus espaços culturais para deixar-se hibridar, pois o resultado gerado por interculturalidades, assim como por transculturalidades, não pode ser absorvido como *status* puro de pertença a um só lugar.

Tanto para Canclini, como para Gilroy o extrapolamento das fronteiras do pertencimento é fundamental para misturas fecundas entre culturas, pois os exilados, os imigrantes, os dispersados e viajantes são conscientes de mais de um lar, mais de uma cultura. Com isso, carregam o espírito da pluralidade cultural. Para Canclini, *“eles trabalham em contrapontos, entre lembranças de um ambiente antigo com o novo ambiente, e os dois são reais”* (CANCLINI, 2015).

Deste ponto, Canclini esclarece que observar a arte e seu campo sob o ângulo do extrapolamento torna-se bastante enriquecedor, pois, existe uma ameaça proferida pelo mercado global, que visa reduzir a arte ao discurso de reconciliação planetária, dando a ela ‘um estilo internacional’ que suspende a tensão que produz entre o que comunica e separa (CANCLINI, 2015). Esta grande ameaça, da qual fala o autor, pode ser entendida pelas discussões traçadas no mundo pós-moderno justamente sobre a relação entre arte e entretenimento, ou que ele chama entre o ‘culto’ (linguagens simbólicas feitas pela e para a elite) e o ‘popular’. Assim, a arte encontra-se no limite dos processos de hibridação. Seu campo permite uma produção de análise sobre aquilo o quê se deixa ou não hibridar.

A observação dos processos de hibridação no campo artístico de países da América-Latina mostra-se como um terreno fértil, porque nestes espaços as tradições não se foram por completo e, segundo o autor, a modernidade ainda não

terminou de chegar. Então, o que vemos com certa clareza, em países à margem dos grandes centros econômicos do mundo, é o cruzamento entre expressões cultas e tradições populares. Intermediado por olhares interdisciplinares, os processos de hibridações aparecem em diferentes campos artísticos, como: nas artes plásticas, na literatura e em circuitos artísticos de comunicação de massa.

A partir do olhar de Canclini, a modernidade artística no Brasil habita em uma área de conflito, uma vez que não nos estabelecemos nem como cultos (completamente modernos), nem como populares (protetores da tradição) e nem entramos totalmente num estado massivo. Talvez, este último fator seja aquele que faz as artes plásticas se situarem na zona limite dos processos de hibridação.

Na convergência entre cultura africana e europeia, posta em questionamento pelas obras de Rubem Valentim, é possível perceber a relação de sentido com o pensamento de Canclini, que entende que não vivenciamos uma substituição total da tradição pela modernidade. Neste contexto, em que, tradicional ou popular, referem-se as chamadas culturas nacionais e populares mantenedoras de relações de autenticidade com seu lugar de origem em resguardo à intensa industrialização e massificação urbana tocadas por influências estrangeiras. E modernizadores ou cultos celebram a autonomia do campo artístico instituidor da arte como um saber que só responde as demandas estéticas criadas ali. O campo da arte é aquele que ultrapassa fronteiras territoriais, no sentido de que, o meio ao qual responde, garante total liberdade de inovação e experimentação. Essa abertura do campo pressiona os processos de hibridações ao seu limite, porque diminui as diferenças entre ‘culto’ e ‘popular’, redimensionando-os no campo da cultura, sob condições relativamente semelhantes dentro da vivência da ordem das expressões simbólicas:

“O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia...”¹¹⁹. (GARCIA CANCLINI, 2015, Pag. 23).

Para chegar a essa conclusão, o autor coloca em debate a discussão sobre a

¹¹⁹ Ibidem.

autonomia do campo da arte postulada na modernidade, sob as interpretações de Habermas, Bourdieu e Becker. Para o primeiro, que segue o pensamento weberiano, a cultura é filha da independência da razão religiosa e constitui-se através de três esferas do saber: ciência – moralidade – arte. O que leva essas esferas à autonomia é justamente a institucionalização, possível pela especialização profissional, dos agentes que atuam dentro de suas esferas de saber. Neste sentido, ser especializado cria um distanciamento entre profissional e público, entre as esferas do saber e a vida cotidiana. Para os dois últimos, a cultura moderna constitui-se dentro do campo autônomo da estrutura social, como aponta Canclini *“eles explicam a cultura em sociedades onde há divisão técnica e social do trabalho e instituições organizadas segundo um modelo liberal”* (CANCLINI, 2015).

Em Bourdieu, o campo cultural é regido por leis próprias, assim, a atividade do artista está mais condicionada pelo sistema de relações que estabelece com os agentes vinculados com a produção e circulação das obras do que pela estrutura global da sociedade. Este fato ocorre, porque na sociedade moderna a detenção do capital torna-se essencial para compreender o significado do que é produzido no campo, assim, o autor francês acredita que a formação dos campos específicos do gosto (arte) e do saber (ciência) são valorizados pela escassez, o que transforma seu consumo em exclusividade.

Becker, diferente de Bourdieu, cria o termo ‘mundos’ para falar sobre esferas autônomas de conhecimento e especialização. Os mundos autônomos são criados pelo reconhecimento dos laços sociais que os condicionam. Deste modo, toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional e compartilhada, resultado do treinamento de especialistas e espectadores no uso da linguagem e da criação. Para o autor americano, é a mistura e a experimentação desses elementos que viabiliza a construção de obras particulares, pois acredita que o artista desempenha atividade central, sem a qual o trabalho não seria arte. Porém, o cerne de sua investigação é a maneira como os fenômenos artísticos são construídos no ‘mundo da arte’, uma vez que este é relativamente autônomo – não pela singularidade dos criadores/artistas, mas pelos acordos gerados entre muitos participantes. Então, Canclini conclui que tanto o estabelecimento do ‘campo’ de Bourdieu quanto o dos ‘mundos’ de Becker instauram e comunicam diferenças em seu interior e

exterior, em suas palavras:

“A diferença entre forma e função, indispensável para que a arte moderna tenha podido avançar na experimentação da linguagem e na renovação do gosto, duplica-se na vida social, numa diferença entre os bens (eficazes para a reprodução material) e os signos (úteis para organizar a distinção simbólica)¹²⁰”. (GARCIA CANCLINI, 2015, Pág. 23).

Se a diferença entre forma e função foi indispensável para a arte moderna avançar na renovação do gosto replicado na vida social, pela diferença entre bens e signos, o que temos é uma autonomia condicionada do ‘campo’ ou ‘mundo’ artístico. No entanto, parece lógico que essas convenções repercutam na organização da vida social, uma vez que as regras estabelecidas nessas esferas questionam estruturas de crenças e costumes, estabelecidas no cotidiano tanto dos receptores como dos produtores de arte. Deste fato, a pergunta que se faz é a seguinte: Como as obras de Rubem Valentim participam deste debate do campo ou mundo, considerando, principalmente, suas condições estéticas em um segmento de arte afro-brasileira?

Para traçar esse caminho de diálogo com Rubem Valentim, é preciso afastar-se um pouco de Bourdieu, porque, em suas análises de desenvolvimento do campo autônomo da arte, ele desconsidera a arte popular como uma forma não utilitária de beleza. Enquanto Becker acredita que o mundo da arte é o lugar de convenções e acordos, onde, estudar manifestações chamadas populares aproxima e legitima a cultura, possibilitando a reestruturação de ‘formas’, já autorizadas no meio das artes a estabelecer laços com culturas muitas vezes determinadas como subalternas – as ditas culturas populares ou ingênuas.

Considerando a presença dos signos ‘afro’ em suas obras, e dos vínculos estabelecidos com outras culturas populares assentes no Brasil e de uma base estética, que veio das vanguardas construtivistas europeias que penetraram no país desde os anos 30, através da geometria abstrata, é possível afirmar que seu trabalho foi constantemente permeado pela ideia daquilo que Canclini chamou de ‘Culto’ e ‘Popular’. Nas palavras do próprio artista, sua obra se constituiu sobre a hibridação desses aspectos:

¹²⁰ Ibidem.

“Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiam e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas – tenho a impressão de que criei e construí uma estrutura totêmica, um ritmo, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, uma semiótica/semiologia não verbal, visível. Isso tudo partindo das formas vivas da ‘fala’ não verbal do nosso povo, de uma poética visual brasileira, da iconologia afro-ameríndia-nordestina. [...] Eu defendia e falava sobre a cultura do Nordeste, sobre Cultura do Índio, a Cultura Negra (e mulata, mestiça e cabocla), eu defendia o barroco como um produto da nossa criatividade mulata, eu defendia um sentir brasileiro manifestado nas carrancas do Rio São Francisco, nos ex-votos, na cerâmica popular, nos signos litúrgicos dos rituais afro-brasileiros, na xilogravura de cordel, nos humildes e inventivos brinquedos populares¹²¹”. (VALENTIM, 2018. Pag.133).

Como foi observada no capítulo anterior, a cultura africana penetrou e ganhou formas culturais populares, seja pela religiosidade, seja por manifestações de costumes alimentares, pela música, dança e expressões plásticas específicas. Deste fato, surgiram em paralelo, produções plásticas que apontavam para uma relação cambiante entre ‘culto’ e ‘popular’. O que segue no Brasil são entrelaçamentos discutíveis dentro de um segmento específico das artes plásticas, intitulado como arte afro-brasileira. E é sobre os tensionamentos sobre o segmento da arte afro-brasileira, do qual a obra de Valentim participa que, será dedicado o próximo capítulo.

¹²¹ Valentim, Rubem. In: *Manifesto Ainda queTardio*. Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.133.

5 Arte Afro-brasileira

Discutir arte afro-brasileira significa pensar em uma categoria que possui critérios próprios de legitimação e que apresenta e comunica diferenças, tanto em seu interior como no exterior, quando comparados a critérios de legitimação de artistas e objetos artísticos de outros segmentos das artes plásticas. Constituída socialmente no século XX, a Arte afro-brasileira responde por demandas conjunturais e estruturais próprias, o que não significa que sua participação no campo das artes se restrinja à suas estruturas, como observou Dezidério:

“Quando se trata de arte afro-brasileira, este agrupamento de formas de pensar e fazer a arte que possui um traço de identificação a referência a elementos da cultura africana em manifestações artísticas produzidas no Brasil, ocorre à associação ao conhecimento sistematizado, de cadeiras acadêmicas como a antropologia, a história e também a função curatorial, que produz referencial teórico que delimita as fronteiras deste objeto, para que então seja possível pensar formas de institucionalização e afirmação desta vertente artística¹²²”. (DEZIDÉRIO, 2015. P.21).

Gabriela Dezidério afirmou que dizer sobre arte afro-brasileira é pensar sobre traços de identificação com elementos culturais africanos, porém, o debate sobre a arte afro-brasileira é mais profundo e abrangente, como aponta Salum:

“A ‘arte afro-brasileira, é antes de mais nada, contemporânea: ganhou nome neste século XX e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro os cenários socioculturais do negro no Brasil¹²³”.

Entre Dezidério e Salum, é possível verificar inicialmente duas posições sobre arte afro-brasileira, aquela que guarda traços de identificação com elementos culturais africanos, que no caso do Brasil guarda uma ligação estreita com as manifestações religiosas de matriz africana, que, especialmente na Bahia de meados do século XX, contou com o protagonismo da cultura *Yorubá*,

¹²² Dezidério, Gabriela da Silva. A Construção De Uma Categoria Arte Afrobrasileira: Um Estudo Da Trajetória Artística De Mestre Didi. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, 2015. P.21.

¹²³ Silva, Renato Araújo. Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016.

seguindo com os cenários socioculturais do negro no Brasil. Para incluir no debate a última proposição, a de Salum, não se pode estagnar seu conceito no tempo, argumentando somente no sentido de uma produção simbólica referente à religiosidade, uma vez que a produção material e os conflitos vivenciados pelos e sobre os negros no Brasil sofreram inúmeros impactos na constituição da modernidade. Atualmente, por exemplo, nos deparamos com trabalhos artísticos bem mais preocupados com a situação política e econômica do negro do que com a continuidade cultural afro-religiosa. É o caso da obra *“Trabalho”* (figura 41), de 2017 de Jaime Lauriano, que, através de objetos diversos, cria uma narrativa poética sobre a naturalização da escravidão no Brasil. E *“Vilão”* (figura 42), de 2017, do pintor No Martins, que utiliza os conflitos etno-raciais e a situação econômica dos negros como tema central de seu trabalho.



Figura 42 – Jaime Lauriano. *“Trabalho”*, 2017. Objetos mistos. Acervo do artista.



Figura 43 – No Martins. “Vilão”, 2017. Acrílica sobre painel. 150 X 150 cm. Coleção Fernando e Camila Abdalla. São Paulo. Brasil.

Então, para compreender os desdobramentos sofridos ao longo do tempo pelo conceito arte afro-brasileira, não é possível se ater às essencialidades identitárias, mas aos posicionamentos históricos que foram se formando ao longo dos séculos XX e XXI sobre o tema. O ponto de consenso historiográfico sobre o início dos estudos sobre a arte afro-brasileira recai sobre o artigo escrito por Nina Rodrigues em 1904, intitulado “*As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil*” publicado na revista *Kosmos*, no mesmo ano. Ele inaugurou os estudos sobre arte negra, como apontou Mattos:

“Ainda que a intenção de Nina fosse mostrar cientificamente a inferioridade do negro na Bahia, ele conseguiu produzir uma importante obra, tornando-se um dos principais autores do tema”¹²⁴. (MATTOS, 2014, P.124).

Nina Rodrigues concentrou seus esforços em analisar a arte *Yorubá* e os objetos ritualísticos. Contudo, o fator de maior relevância para a história da arte afro-brasileira foi o tratamento dispensado a toda produção por ele analisada como ‘arte’, dado que esses objetos eram até então vistos como documentos – produção material da população negra que testemunhava seu atraso e primitivismo

¹²⁴ Ibidem.

(MATTOS, 2014, P.124).

Contemporâneo a Nina Rodrigues foi o historiador Manoel Quirino, que apresentava uma visão positiva, contrária a de Nina sobre a presença negra na cultura brasileira. Quirino inventariou diversos artistas negros e produtores de arte negra na Bahia. Mais tarde, em 1956, o antropólogo Arthur Ramos inseriu em suas pesquisas a produção de artistas populares e a situação do negro no Brasil. Arthur Ramos também partiu de objetos ritualísticos, confeccionados especificamente para os cultos religiosos de matriz africana.

Tanto para Renato Araújo quanto para Salum, o termo afro-brasileiro não teve sua fonte ou origem identificável, restou dizer que ele já estava popularizado no início dos anos 30 e a arte afro-brasileira ainda era chamada ‘arte negra’ neste período, relacionada apenas aos objetos de culto (SILVA, 2016, P.25), como comprovam as pesquisas de Nina Rodrigues, Manoel Quirino e Arthur Ramos. Araújo verificou, ainda, que durante os primeiros Congressos afro-brasileiros (anos 30) ocorreram exposições organizadas por Cícero Dias que incluíam *figas, cachimbos e bonecas de maracatu, obras de Luiz Jardim, Di Cavalcanti, Noêmia Mourão, Manoel Bandeira, Santa Rosa, Tarsila do Amaral e o fotógrafo Francisco Rabello*, legitimando o que seria naquela época a arte relacionada às temáticas negras (SILVA, 2016, P.26). Assim, o começo dos desdobramentos da arte afro-brasileira estava inteiramente conectado às religiões de matrizes africanas, tanto de origem *Yorubá* quanto as vertentes que participaram de processos de hibridação, com o catolicismo e o kardecismo, como é o caso de alguns segmentos da Umbanda.

Renato Araújo fala desse momento histórico como à ‘segunda onda’ de valorização instrumental do negro conduzida por instituições com interesse direto na manobra da negritude. O autor acredita ainda que tanto a onda que a antecedeu como as que a sucederam e as que ainda ocorrerão, implicaram e continuarão implicando na formação da arte afro-brasileira (ARAÚJO, 2016, P.19). Para Araújo este momento marcou as condições históricas para o aparecimento do termo ‘afro-brasileiro’ e significou a conquista do negro a um pequeno espaço nacional, nas palavras do autor:

“Essa onda foi marcada pela herança da militância modernista com a inclusão de personagens e sujeitos de origem indígena, mestiça, negra e branca proletária

contra a antiga imposição acadêmica de representação artística da nobreza, realeza, dos heróis e prelados da igreja. [...] Igual fruto dessa mesma segunda onda que valorizava a cultura afro-brasileira pela via nacionalista, particularmente na década de 30, forçosamente após os congressos afro-brasileiros (1934 e 1937), foi o grande momento de ebulição intelectual da antropologia, história, etnografia, sociologia e das artes negras. A literatura intelectual clássica sobre a cultura afro-brasileira, o nacionalismo da era Vargas, a atuação da Legião Negra, a intensificação da Frente Negra, enquanto um partido político e do movimento negro, silenciados posteriormente pela ditadura varguista, entre 1937 e 1945, ocorreram todos nessa mesma época¹²⁵”.

Foi a partir de meados dos anos 50 que esse cenário começou a mudar, amparado justamente pelos ideais modernistas e na busca pelo nacionalismo. Para Araújo, três pintores integrantes deste primeiro modernismo brasileiro, com tendências nacionalistas, contribuíram com abertura do espaço conquistado para os debates sobre o ‘afro’ nas artes plásticas brasileiras: Lasar Segall (1889-1957) – Di Cavalcanti (1897-1976) e Portinari (1903-1962). No sentido de quebra com os cânones hegemonicamente acadêmicos (ensino de arte por vias metodológicas de uma cultura europeia), Aracy Amaral afirma a importância da semana de Arte Moderna, de 1922, como consequência direta do nacionalismo emergente da Primeira Guerra Mundial e da subsequente industrialização do país e principalmente de São Paulo (AMARAL, 1970, p.13). A expressão de modernidade, reverberada pela ‘Semana de 22’, fala a favor da permanente pesquisa estética, da atualização artística brasileira e da estabilização de uma consciência criadora nacional em detrimento dos cânones artísticos (academicistas) que legitimavam a arte brasileira do início do século XX. Assim, a atualização da linguagem plástica da arte no país e sua projeção reverberaram para além de seus objetivos iniciais, atravessando a década de 20 e ganhando desdobramentos nas obras de artistas até os anos 50, nas palavras da autora:

“Assistimos, além da derrubada, à atualização da linguagem brasileira com a do mundo contemporâneo, ou seja, universalismo de expressão. Como consequência imediata daquele nacionalismo, emerge a consciência criadora nacional: voltar-se para si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ele se estabeleceu¹²⁶”.

As principais características desse primeiro modernismo brasileiro estavam

¹²⁵ Silva, Renato Araújo. *Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito*. São Paulo: Ferreavox, 2016. P.24.

¹²⁶ Amaral, Aracy. *Artes Plásticas Na Semana de 1922* / Aracy A. Amaral; 5ª edição revista e ampliada. – São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 13.

associadas ao nacionalismo e ao internacionalismo experimentados, principalmente, na literatura e nas artes. Internacionalismo que por um lado se relacionava com as renovações de linguagens plásticas ocorridas em países latino-americanos como a Argentina e o Uruguai. Neste caminho, o México pode ser incluído com o desenvolvimento da pintura muralista de cunho sócio-político. E, por outro lado, havia as influências vindas de Paris, o grande centro da vida moderna do século XX. O ponto em questão é pensar se o processo de criação do discurso de nacionalização da arte brasileira, proposta pelo modernismo da Semana de 22, demonstrava a formação de uma identidade realmente essencialista, o que parece pouco provável. Pois, em seu cerne há o valor da hibridação, ou seja, o projeto de nacionalização da arte modernista nasceu e se desenvolveu sob o signo da mistura daquilo que era próprio da cultura brasileira com as novas tendências e participantes da arte europeia. Nas palavras de Aracy do Amaral:

“Na linguagem atualizada, o primitivo encontra uma expressão sem fronteiras. O objetivo duplo do modernismo está aqui expresso: a atualização e o nacional. É duplo, em verdade, o enfoque que se propuseram os renovadores em 22: renovar atualizando o estudo das nossas tradições indígenas ou aqui estabelecidas procedentes da Europa como da África, sem complexos. Não importa que na Semana, nas artes plásticas, a maior parte dos expositores fosse de procedência europeia. Eles aceitaram sua integração momentânea ou definitiva, num contexto cujo objetivo era esse¹²⁷”.

Ao postular um rompimento de fronteiras, daquilo que Aracy Amaral entende como uma linguagem atualizada de primitivo, a renovação das tradições e a integração de artistas europeus ao círculo de expositores da primeira geração modernista concordamos com a afirmação de Tomaz Tadeu da Silva, sobre o fato de que as questões de identidade na modernidade sofrem subversões e complicações à medida que os agentes (formadores culturais) se movem, produzindo hibridações, miscigenação, sincretismo e travestimentos culturais. A Semana de 22 abriu um espaço de inclusão à temática do ‘Negro’ nas artes plásticas brasileira em hibridação as questões estéticas que já estavam estabelecidos na Europa.

Com o caminho aberto pela Semana de 22, os desdobramentos que

¹²⁷ Amaral, Aracy. *Artes Plásticas Na Semana de 1922* / Aracy A. Amaral; 5ª edição revista e ampliada. – São Paulo: Ed. 34, 1998. P.226.

seguiram até os anos 50 na instituição de um pensamento e na formação, não só de uma expressão plástica de representação cultural do ‘negro’ no Brasil, mas no campo da arte e da intelectualidade em geral, foi marcado por uma nova postura de entendimento da problemática do negro e do mulato na sociedade brasileira, que englobava intelectuais, instituições, projetos, criações artísticas e movimentos culturais com dimensão nacional, assim escreveu Roberto Conduru:

“Entre outras realizações a pontuar esse processo, destacam-se o Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944, que entre outras ações, especialmente nas artes cênicas, ‘organizou, convocou e patrocinou’ uma Conferência Nacional do Negro, em 1946, uma Convenção Nacional do Negro, três anos depois, e o I Congresso Nacional do Negro, em 1950; além do programa de estudos sobre relações sociais do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO, iniciado em 1950¹²⁸”.

Os anos 50 prepararam o terreno para as décadas de 60 e 70, quando o cenário artístico afro-brasileiro experimentou as oportunidades criadas pelas políticas de aproximação do Brasil com a África. Em particular, no campo das artes plásticas e visuais, dois momentos marcaram a valorização negra em dimensão mundial e o debate crítico sobre arte afro-brasileira: o FESMAN, em 1966, ocorrido em Dacar no Senegal, e o FESTAC, em 1977, ocorrido em Lagos na Nigéria. A organização dos artistas brasileiros que representaram o Brasil nessas edições foi feita pelo crítico Clarival do Prado Valladares, que, segundo Mattos, utilizou como critério a condição do produtor negro para compor sua comitiva. Mesmo assumindo posicionamentos diferentes, tiveram importância ainda para o desenvolvimento teórico sobre o tema Mariano Carneiro da Cunha e Mário Barata, sobre o posicionamento de Valladares e Cunha, escreveu Mattos:

“[...] os estudos de Clarival e Mariano partiram da análise da arte ritual, e depois ampliaram suas abordagens para o campo mais laico da criação. Contudo, trouxeram de modo mais técnico os aspectos formais das peças e os biográficos dos autores afro-brasileiros. Em um primeiro momento, a origem étnica do artista aparece como elemento agregador de valor, mas em seguida, reconhece-se que isso não é a essência da arte afrobrasileira. Essas pesquisas abarcaram a contribuição de artistas não negros e não religiosos, trazendo sub-repticiamente a questão da mestiçagem. Em síntese, eles acrescentaram ao debate sobre o conceito de arte afrobrasileira a tendência de se definir também como uma arte produzida com a temática negro-brasileira, bem como a de ser uma arte produzida

¹²⁸ Conduru, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. P.65.

por quem experimenta as culturas negras no Brasil¹²⁹”.

Os levantamentos apontados entre as décadas de 60 e 70 tomaram corpo crítico e acadêmico, influenciando diretamente a continuidade dos debates sobre o tema, na década seguinte. Neste contexto, Renato Araújo acredita que durante o período de 1988 a 2000 foram realmente traçadas as bases de uma arte afro-brasileira, através dos eventos comemorativos do ‘*Centenário da Abolição*’ e ‘*Brasil 500 anos*’. Assim, entrou no jogo a questão sobre a legitimidade do produtor de arte afro-brasileira e a seguinte pergunta passou a ser respondida pelos estudiosos sobre o tema: Quem é o produtor de arte afro-brasileira? Este critério deve ser respondido baseado na cor da pele?

Outra proposição foi igualmente importante nas discussões: Como validar critérios estéticos para classificar determinados objetos na categoria de arte afro-brasileira? Arte afro-brasileira seria aquela cujos vínculos estivessem mantidos com a África? E esses vínculos deveriam ser entendidos apenas pelo viés religioso?

Ganharam visibilidade os intelectuais e os artistas engajados em discutir essas perspectivas sobre a produção da temática negra e dos negros no país. Dentre eles, se destacou Kabengele Munanga, que escreveu o texto “*Arte Afrobrasileira, o que é afinal?*”, em 2000, para a Associação Brasil 500 anos. Nele, o autor busca uma definição para o termo arte afro-brasileira, a fim de questioná-la no campo de arte brasileira. Para Munanga, a existência do pressuposto ‘afro’, no conjunto de palavras “arte afro-brasileira”, apresenta como condição fundamental para esta categoria a presença do que ele chama de ‘africanidade’. Para o autor, este conceito não pode ser determinado e fixado, pois faz parte do processo de rupturas sofrido ao longo do tempo - do momento em que negros africanos foram retirados forçadamente de seus lugares de origem até a inserção em culturas que emergiam no Novo Mundo.

“Para que os elementos culturais ou artísticos possam ser retidos na memória de um indivíduo cortado de suas raízes é preciso que eles pertençam ao núcleo de sua existência, pois é este o último que sobrevive à ruptura. É ele que alimenta a cristalização de elementos na memória individual e se torna mais eficaz quando combinado com o conjunto de fatores sociais cujo efeito é também de suma

¹²⁹ Mattos, Nelma Cristina Silva Barbosa de. Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito. Revista DaPesquisa. UDESC. Centro de Artes/CEART. 2014. P.127.

importância na preservação e especialmente na continuidade de elementos culturais na nova sociedade¹³⁰”.

Munanga não acredita em continuidade dos objetos africanos nas sociedades do Novo Mundo, porque, mesmo presentes na memória coletiva dos africanos escravizados, as condições reais de sua existência não foram transplantadas para cá. Procedimento diferente ocorreu nas expressões religiosas de matriz africana, que através de processos de hibridações entre os cultos religiosos originários da África e a religião católica proferida pelos colonizadores, resultaram nos candomblés, umbandas, quimbandas e outras no Brasil. Munanga vê a questão da africanidade nas artes plásticas em confluência com a religiosidade afro-brasileira, como mostra o autor ao afirmar que:

“[...] que é dentro dessa correspondência baseada entre santos católicos e orixás que devemos historicamente situar a questão da continuidade das formas artísticas plásticas africanas e o surgimento de uma linguagem plástica afro-brasileira¹³¹”. (MUNANGA, 2000)

Essa passagem pode ser identificada como a primeira manifestação das artes plásticas afro-brasileiras, que não fugiu dos paradigmas da religiosidade, da função e do utilitarismo, deste ponto, Munanga as considerou rituais e religiosas. Para Munanga, os objetos africanos não poderiam encontrar continuidade no Brasil, mas a arte aqui produzida inicialmente em proximidade com formas artísticas africanas, fruto de processos de hibridações, ganharam um novo entendimento do significado de continuidade, bem como ocorreu com a produção de artistas do chamado segundo modernismo brasileiro. O autor entendeu que artistas negros e mulatos como Agnaldo Manuel dos Santos, Ronaldo Rego, Hélio de Oliveira, Mestre Didi, Abdias do Nascimento, Emanuel Araújo, Sidney Lisardo (Lizar) e Rubem Valentim mantiveram seus vínculos de continuidade através de princípios próprios do desenvolvimento da arte moderna brasileira, e postulou sobre Valentim: *“A obra do pintor Rubem Valentim é grandemente baseada na temática religiosa Nagô-Yorubá. No entanto, ela se estrutura em torno do Construtivismo”*. E Abdias do Nascimento: *“Essa ideia de contestação da estrutura desigualitária e da salvação é muito forte na pintura e no discurso de*

¹³⁰ Munanga, Kabengele. "Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In: Arte afro-brasileira, 98- 111. São Paulo, Brasil: Associação Brasil 500 Anos Arte Visual: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

¹³¹ Ibidem.

Abdias do Nascimento associados à imagem de Exu” (MUNANGA, 2000).

Deste modo, para Kabengele Munanga, uma obra entra na categoria de arte afro-brasileira quando responde às características: forma ou tema que mantenham continuidades com aspectos culturais africanos integrados com constância ao conjunto da obra, conferindo-lhe, assim, autenticidade. O autor não aceita o argumento da cor na identificação do produtor da arte afro-brasileira, insistindo que este tipo de classificação é um critério biológico, que só visa excluir os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam da categoria por opção política, ideológica, religiosa ou pela emoção estética. Fundamentado nessas prerrogativas, o autor afirma que a africanidade, muitas vezes escondida na arte, pode ser encontrada e historicizada, garantindo a identidade ‘afro’ nas artes plásticas e visuais.

É importante considerar que os debates sobre globalização ganharam fôlego especialmente nos anos 90 e tiveram seus efeitos no campo das artes de forma geral e, de certo modo, o retorno às discussões sobre o tema da arte afro-brasileira, entre o fim dos anos 80 e sua explosão no ano 2000 com a Exposição Brasil 500 anos, reflete esta tendência mundial, pois, como apontou Eva Barbadillo, durante o final da década de 90 as exposições, livros e galerias que tratavam de temas como arte indiana, árabe e africana – grupos ditos minoritários ou marginalizados – cuja existência durante muitos anos foi totalmente ignorada pelo ocidente, apareceu com mais constância na Europa e Estados Unidos (BARBADILLO, 2012).

Um novo panorama mundial das artes plásticas e visuais começava a ser traçado na contemporaneidade, e este incluiu os grupos conhecidos como “excluídos” e apontava para as contradições construídas pela arte de vanguarda, desenhada para responder a uma arte universal – fenômeno estritamente ocidental. Barbadillo leva a pensar em outras construções de arte moderna, que se formaram fora dos principais centros de poder econômico mundial, que com a globalização eles não puderam mais ignorar. O que também não significou olhar para essas produções a partir de um ponto onde as culturas ditas marginalizadas assinassem sua própria história. Posição que para a autora ficou marcada em duas grandes exposições que tiveram repercussão mundial sobre a modernidade na arte do século XX: a primeira foi a exposição feita em 1984, pelo MOMA – “*Primitivism in 20th Century Art*” e a segunda foi em 1989, em Paris, no *Centre Georges*

Pompidou – “*Magiciens de la terre*”.

Segundo a autora, as duas exposições sofreram inúmeras críticas por continuarem a tratar a arte de outras culturas de um ponto hegemonicamente etnocêntrico, considerando essas produções como expressões primitivas. Além disso, as obras foram escolhidas a partir de critérios da arte europeia. Em relação a “*Magiciens de la terre*”, os países não europeus que participaram com suas produções ficaram limitados a apresentar expressões simbólicas muito próximas ao artesanato – produção de arte popular, deixando transparecer que fora do ocidente esta era a única forma de arte existente. Assim escreveu Barbadillo, sobre esses aspectos:

“Com ello, el comissário lo que hizo fue algo que no gustó nada a los pensadores vinculados al ámbito de la antropología y de la sociología: estetizar objetos sacándolos de su contexto no occidental y ‘reducirlos’ a um análisis formal o a uma sensación retiniana, sin importale su funcion mágica, ritual o social¹³²” (BARBADILLO, 2012).

E sobre a escolha de produções artesanais e não de obras de artistas já consolidados, inclusive com técnicas e vocabulário plásticos apreendidos através da arte europeia, apontou a autora:

“[...]en esos otros países hay, de hecho, muchos artistas experimentales, que han adoptado los medios técnicos y expresivos del arte occidental; artistas que, em certo modo, se han vuelto occidentales em su manera de trabajar¹³³”.

A partir da distribuição dos três artistas brasileiros participantes da exposição de Paris - Cildo Meireles, Mestre Didi e Ronaldo Rego – Roberto Conduru, no texto, *Brasil: terra de mágicos?* observou a complexidade de pensar o Brasil dentro da dicotomia arte ocidental e não ocidental. E, que a participação desses artistas não se constituiu como grupo representativo de uma expressão

¹³² Barbadillo, Eva Fernández del Campo. Cartografías de la diferencia em el arte contemporáneo in: El Arca de Babel Teoría y Práctica Artística em el Escenario Transcultural/The Ark of Babel. Artistic Theory and Practice in a Transcultural Perspective, Madrid, 2012, Abada, pp. 70-104 y 255- 275. (ISBN 978-84-15289-34-0). (“Como resultado, o que o curador fez foi algo que os pensadores vinculados ao campo da antropologia e da sociologia não gostaram em nada: estetizar objetos removendo-os de seu contexto não ocidental e 'reduzindo-os' a uma análise formal ou a uma sensação retiniana, independentemente de sua função mágica, ritual ou social”). (Tradução: Cristiane Araújo Vieira).

¹³³ Ibidem. (“... nesses outros países existem, de fato, muitos artistas experimentais, que adotaram os meios técnicos e expressivos da arte ocidental; artistas que, de certa forma, se tornaram ocidentais em sua maneira de trabalhar”). (Tradução: Cristiane Araújo Vieira).

nacional, primeiro por que foram distribuídos separadamente no contexto da exposição e, segundo, pelas diferenças constituídas em suas trajetórias e obras. Assim escreveu Conduru:

“Desde o início de sua atuação profissional, em 1963, Cildo Meireles era um artista que apresentava seu trabalho nas instituições características do circuito de arte Ocidental, realizando mostras individuais e participando de exposições coletivas no Brasil e no exterior. [...] Mestre Didi Talvez ele fosse um bom exemplo do que era pensado como ‘artista do terceiro mundo’, pois era um sacerdote que também vinha atuando e sendo visto como artista, alguém cujo trabalho transitava entre os terreiros e as galerias de arte. [...] Já Ronaldo Rego ocupa uma posição intermediária. Iniciado na Umbanda, ele procurara ter uma formação em arte. Ou seja, era um ‘artista do terceiro mundo’ cujo trabalho tinha a circulação mais restrita entre os três aqui em foco¹³⁴”.

Para o autor, claramente Cildo Meireles era considerado um artista ocidentalizado cuja obra apresentada – “*missão/missões*” (figura 43) – não partia de pressupostos mágicos ou religiosos, o que o diferenciava bastante de Mestre Didi e Ronaldo Rego, apesar destes também terem passagens consolidadas pelo circuito de arte internacional, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

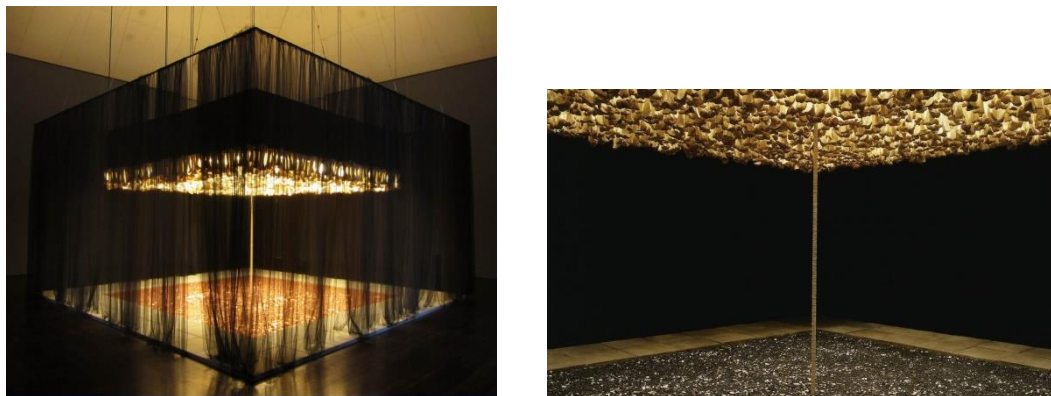


Figura 44 – Cildo Meireles. ‘*Missão/Missões*’ (como construir catedrais), 1987. 600.000 moedas, 800 hóstias e 2.000 ossos. Altura: 235 cm. Área: 36 M². Coleção Fundação lochpe, Porto Alegre (Brasil) e Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Texas (E.U.A)

Assim como, Barbadillo o autor detectou este desajuste entre arte do ocidente, sendo considerada como um critério de arte hegemônica, e arte do não ocidente como expressão de artesanias. Conduru identificou um não lugar do Brasil entre ocidente e não ocidente, levando-o a pensar que a ‘*divisão proposta*

¹³⁴ Conduru, Roberto. *Brasil: terra de mágicos?* In: Arte e suas Instituições – XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. CB-HA. Universidade Federal do Rio de Janeiro, setembro de 2013. P. 227 a 234.

pelo curador não era tão rígida assim' (CONDURU, 2013).

As constatações de Barbadillo podem complementar as de Conduru, quando se analisa a estada desses três artistas em *'Magiciens de la terre'* pela perspectiva de uma arte afro-brasileira. Ou seja, a exposição demonstra um pequeno recorte dos conflitos gerados no estabelecimento de um segmento de arte 'afro' no Brasil, que vai se constituindo, inicialmente, através de objetos religiosos e ritualísticos, mas que sofre grandes mudanças ao longo do tempo e que, particularmente, com a entrada do segundo modernismo, apresenta uma série de artistas que conjugaram suas obras entre características de linguagens plásticas do modernismo europeu, traços culturais africanos e outros desdobramentos constituídos por um 'estar' negro no mundo.

No entanto, no recorte curatorial proposto em *'Magiciens de la terre'*, ficaram do mesmo lado Mestre Didi e Ronaldo Rego (considerados artistas de 'Terreiro') – dois representantes da arte afro-brasileira, cujas obras esboçam um caminho muito ligado às religiões de matrizes africanas e que, no desdobrar dos discursos sobre arte, sempre estiveram em ponta de lança sobre questionamentos a respeito da validade de seus objetos artísticos como obras de arte.

E, do outro lado, ficou Cildo Meireles – que como disse Conduru: *'um artista ocidentalizado'*, com obras de arte reconhecidas e legitimadas nacional e internacionalmente, que atravessam os postulados modernistas e entram nos debates sobre as experiências pós-modernas. Com posicionamento político muito explícito em suas obras, Cildo não deixou passar a temática negra em seus trabalhos e, entre 1971-73, produziu *"Black Pente"* (figura 44), parte de seu projeto *"Inserções em circuitos antropológicos"*, onde utilizou o processo da linguagem como matéria prima do trabalho. A figura de um pente preto com dentes muito largos foi intitulada como *Black Pente*, deixando entre aberta a metáfora para: 'o pente para cabelos de negros'. O significado da obra de Cildo é bem mais amplo, pois marca uma posição política contra a violência e a repressão nacional vivida no Brasil, entre as décadas de 60 e 70, situações nas quais muitos negros também foram perseguidos e violentados, principalmente os filiados a movimentos negros de resistência política.



Figura 45 – Cildo Meireles. Inserções em circuitos antropológicos. “*Black Pente*”. 1971/73.

Sobre a participação destes três artistas brasileiros no evento francês escreveu Conduru:

“A seleção dele pelo curador faz pensar na cultura ocidental difundida no Brasil, faz pensar como o Brasil participa do Ocidente, como um dos desdobramentos do Ocidente no mundo. Os trabalhos desses três artistas selecionados por Jean-Hubert Martin obrigam a pensar como o Brasil é mais ou menos ocidentalizado, como o Brasil é mais ou menos africanizado. Ou seja, faz pensar no Brasil como lugar de encontros e embates, de reprocessamento e misturas não pacificadas de ideias, práticas, valores, culturas. Brasil que não é de todo distinto de outras regiões do mundo na conjuntura da globalização¹³⁵.”

Roberto Conduru participa do debate sobre o tema arte afro-brasileiro a partir do século XXI, escrevendo em 2007 o livro *Arte Afro-Brasileira* e, em 2009, o artigo *Negrume Multicor – Arte, África e Brasil para além da raça e etnia* - entre outros. A visão de Conduru sobre o produtor de arte ‘afro’ é inclusiva, ultrapassando pressupostos de raça e etnia. Ele toma como exemplo o caso das trajetórias e obras de artistas como, Carybé e Hansen Bahia (já citados nesta dissertação), o primeiro argentino e o segundo alemão. Ambos com trabalhos dedicados ao tema ‘afro’ no Brasil.

Conduru problematiza a relação de artistas com as temáticas e formas ‘afro’, que ora se vinculam à categoria de arte afro-brasileira e ora se afastam.

¹³⁵ Ibidem.

Mas ainda assim, os reconhece como uma força propulsora de ampliação de frentes de ações abertas nos diálogos entre ‘*artes visuais e afro-brasilidade na contemporaneidade*’¹³⁶. Vale ressaltar que, para o autor, a continuidade com a África através das artes plásticas e visuais no Brasil deve ser considerada pelo caminho dos processos de hibridações, tanto pela cultura material como imaterial. Nas palavras de Conduru:

“Assim, é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afro-brasilidade: de obras de arte à cultura material e imaterial. Nesse sentido, a expressão arte afro-brasileira indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afrodescendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas estética e artisticamente¹³⁷”.

Encontram-se similaridades entre Munanga e Conduru no tocante do produtor de arte afro-brasileira e no entendimento sobre ‘africanismos’, pois, como Munanga destacou, a relação entre expressões plásticas e visuais na arte brasileira, conjugadas à elementos culturais africanos, não pode ser estagnada no tempo, mas reavaliada em seu decorrer. Desta forma, identificar os africanismos nas artes visuais dos anos 50 e 60, por exemplo, já não seguem critérios semelhantes aos do século XXI. Ao questionar tanto a posição do produtor quanto o ‘africanismo’ presente em obras de meados de 2000, Roberto Conduru citou a intervenção de dois artistas norte-americanos, feita no carnaval de Salvador, em 2004, que articularam trator florestal, fícus, polietileno de alta densidade, polivinil e tela de nylon em *performance* que relacionava sexo, ecologia e religião dos orixás como pontos de conflito acerca do assunto arte afro-brasileira. (CONDURU, 2009, P.31).

De saída, pode-se dizer que debater sobre o termo ou conceito de arte afro-brasileira é pensar no processo de construção de uma identidade de arte, que se legitima através do estreitamento de laços com elementos culturais africanos que se encontram em trânsito, de acordo com seus desdobramentos históricos e culturais no Brasil e no mundo. Sendo assim, o próprio termo ou conceito recai sobre o alargamento de fronteiras, podendo se estabelecer para além do território

¹³⁶ Para verificar a lista de artistas os quais Roberto Conduru se refere, consultar o artigo: *Negrume Multicor – Arte, África e Brasil para além de raça e etnia*. P.31.

¹³⁷ Conduru, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. P.11.

brasileiro na busca de uma restauração histórica e cultural da presença negra no sistema institucional das artes plásticas durante muitas décadas.

Como indicou ainda Mattos, “*O adjetivo ‘afro-brasileiro’ carrega uma força sintetizadora da experiência negra no Brasil que nenhum outro termo conseguiu abraçar*” (MATTOS, 2014). Essa força aparece justamente como o resultado da construção simbólica de sua identidade, marcada pela exclusão, diferença e o anonimato histórico de muitos de seus produtores. Kabengele Munanga também escreveu sobre este apagamento, como segue:

“Durante três séculos, essa arte, seguindo o passo de sua matriz africana, ficou totalmente ignorada, não apenas do grande público, mas também do mundo erudito: historiador, crítico de arte, sociólogo ou antropólogo¹³⁸”. (MUNANGA, 2000)

As palavras de Munanga refere-se à arte na virada para os anos 50. Porém, Renato Araújo acredita neste apagamento e justifica a inclusão do negro e sua tematica pelo viés do crescimento de uma indústria cultural massificadora, bem mais interessada em abarcar potenciais consumidores de entretenimento. Assim afirmou em 2016:

“[...] o artista negro entrou nos museus pela porta de baixo juntamente com a necessidade de ‘inclusão numérica de toda uma população de consumidores de museus’, com o surgimento das O.S (organizações Sociais) e todo o contexto de massificação e embotamento generalizado das artes plásticas e da crítica de arte...¹³⁹”.

Nesse contexto, que engloba a era da modernidade brasileira na subsunção da indústria cultural, vê-se reproduzida a exclusão, no âmbito da literatura, sobre arte brasileira. Pois, ainda são poucos autores e organizadores sobre o assunto que incluem o tema da arte afro-brasileira em suas publicações. Entre os que abarcam o assunto, tem-se, por exemplo, *História Geral da arte no Brasil*, de Walter Zanini (1925-2013), publicado em 1982, e *A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica*, de 1988, livro proveniente da exposição de mesmo nome, que comemorou os 100 anos da abolição da escravatura da

¹³⁸ Munanga, Kabengele. "Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In: Arte afro-brasileira, 98- 111. São Paulo, Brasil: Associação Brasil 500 Anos Arte Visual: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

¹³⁹ Silva, Renato Araújo. Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016. P.5.

população negra no Brasil - sob a curadoria e organização do artista visual e grande incentivador/investigador das Artes Visuais afrodescendentes, Emanuel Araujo (1940)¹⁴⁰.

A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica teve uma segunda edição em 2010 e, assim como a primeira, apresenta textos de 13 autores dos quais estão Aracy A. Amaral, José Roberto Teixeira Leite, Oswaldo Camargo, Emanuel Araujo, Haroldo Costa e outros. O livro mostra o comprometimento dos autores em localizar e refletir sobre a produção plástica de artistas negros e mestiços, bem como aponta para o desenvolvimento de linguagens artísticas europeias, onde podem ser identificados traços de africanismos e como estes influenciaram a produção da modernidade plástica afro-brasileira. Nas palavras de Emanuel Araújo sobre a edição de 1988:

“O livro é o mais ousado da historiografia brasileira relacionada à participação negra nas artes plásticas, uma vez que até a sua publicação “não existia nenhum trabalho mais sistemático de alguma profundidade sobre o tema” e procura elencar o maior número de artistas, trazendo informações, algumas precisas, outras nem tanto, a respeito de suas biografias e leituras analíticas de boa parte das obras apresentadas, a fim de cumprir “a proposta de recuperar, pelo menos parcialmente, a participação do negro e do mestiço na formação das artes e da cultura nacional”¹⁴¹. (ARAUJO, 2010, p. 103, v. II)

O surgimento de instituições legitimadoras da arte afro-brasileira também pode ser apontado como um fator que contribui para a criação de uma identidade ‘afro’, que carrega em seu interior um prestígio muito diferente daqueles vivenciados em outros segmentos institucionais de arte. Enquanto museus dedicados à arte moderna eclodiam no final dos anos 40 no Brasil, vivemos lentamente a fundação de poucos espaços destinados à história e às artes afro-brasileiras. Somente em 1969 foi fundado o Museu do Negro no Rio de Janeiro – muito ligado a objetos históricos do período escravocrata. Em 1982, na Bahia, o Museu Afro Brasileiro nasceu sob a direção do CEAO e, em 2004, foi inaugurado em São Paulo o Museu Afro Brasil.

O ano 2000, com o módulo expositivo “Arte Afro-Brasileira”, na *Mostra*

¹⁴⁰ Ibidem. P.14.

¹⁴¹ Oliveira, Marco. Araujo, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. Ed. Rev. E ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010. Educar em Revista. Curitiba. Brasil. N. 47. P. 331-336. Jan./mar. Editora UFPR, 2013.

do *Redescobrimento: Brasil 500 anos*, cujos marcos teóricos foram os textos de Kabengele Munanga: “*Arte Afro-Brasileira o que é Afinal?*” e o de Marta Heloísa Leuba Salum: “*100 anos de Arte Afro-Brasileira*”, reavivaram as pesquisas, os debates e os posicionamentos curatoriais sobre o assunto. As pluralidades e conflitos que ensejaram tanto o estabelecimento do campo de arte afro-brasileira como o reconhecimento histórico e a continuidade de seu desdobramento levam ao seguinte questionamento: Como as obras de Rubem Valentim participam deste debate proposto pela arte afro-brasileira?

Para responder a esta questão, é indispensável pensar que Rubem Valentim ganhou lugar de pertencimento no mundo da arte afrobrasileira a partir do próprio estabelecimento, do termo e do campo, especialmente, com a retomada de Emanuel Araujo na exposição ocorrida no MAM/SP e na publicação do livro *A mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica* em 1988. As obras de Valentim estiveram presentes tanto na exposição como nas discussões propostas no livro organizado por Emanuel. Escreveu Aracy Amaral, no texto “*A mão afro-brasileira: um inventário necessário*”, sobre Rubem Valentim:

“[...]o baiano Rubem Valentim desenvolveu uma trajetória singular: inspirado pelo Geometrismo Abstrato, em voga a partir de início dos anos 50, estetiza paulatinamente suas formas em busca de um rigor formal que abrange a seleção cromática nas composições em que privilegia o hierático de objetos emblemáticos dos ritos afro-brasileiros. É por essa razão que o crítico Jayme Maurício a ele se refere como uma das ‘raras tomadas de consciência intelectualizada de nossa cultura popular’. Seus pronunciamentos veementes em defesa de nossas raízes africanas são o tetemunho dessa excepcional conscientização. Suas criações estrapolam a bidimensionalidade, expressando-se através de gigantescas peças escultóricas, fieis a simbologia e redução formal¹⁴².”

A observação de Amaral, pautada em Jayme Maurício, afirma a posição da cultura popular no processo de criação da linguagem ‘signográfica’ de Valentim. Seu texto é parte fundamental da organização crítica feita por Emanuel Araújo sobre a participação negra e afro-descendente na história da arte brasileira. Vale dizer, ainda, que Emanuel Araujo sempre incluiu Valentim no campo das artes afro-brasileiras, fazendo de suas obras parte integrante do Museu Afro Brasil desde sua inauguração em 2004, assim como as integrou, em 1995, na Sala

¹⁴² Amaral, Aracy A. *A mão afro-brasileira: um inventário necessário*. In: Textos do Trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006. P. 263.

Especial no *Kunstferainer* (Feira do livro de Frankfurt) e na mostra “*Os Herdeiros da Noite*”, ocorrida em Brasília durante as comemorações de 300 anos de Zumbi. Em 1997 foi a vez de leva-las aos Estados Unidos, para o Centro Cultural do Banco Interamericano de Desenvolvimento em Washington, para mostra “*Escultura Brasileira – perfil de uma identidade*”. E, finalmente em 2000, na mostra do Redescobrimento, firmada pela Fundação Bienal de São Paulo, mais uma vez foi Emanuel que agregou produções de Valentim aos segmentos: “*Negro de Corpo e Alma*” e “*Arte Afro-Brasileira*”.

Após o estabelecimento dos estudos a respeito de uma arte afro-brasileira, o nome de Rubem Valentim tornou-se parte essencial sobre o assunto. Com uma produção referenciada pela crítica sobre arte moderna, que ultrapassava os limites postulados pelos discursos das Vanguardas. Valentim ganhava espaço como um artista de posicionamento cultural identitário. Clarival do Prado Valladares, entre as décadas de 60 e 70, já tecia críticas ao trabalho do artista como produção de um artista negro “*de particular significado, em confronto com a arte brasileira*” (VALLADARES, 1975). Foi também Valladares que, durante essas duas décadas, incorporou Valentim aos circuitos de arte em países africanos, garantindo-lhe maior visibilidade no cenário internacional dedicado a cultura negra.

Mesmo com um campo de estudo ainda não consolidado nos anos 70, Rubem Valentim utilizou o termo ‘cultura afro-brasileira’ em seu “*Manifesto Ainda que Tardio*”, de 1976, para determinar as direções de sua linguagem plástica ‘signográfica’. Como dito anteriormente nesta dissertação, o termo utilizado por Valentim estaria ligado a valores míticos, formadores de uma cultura derivada do negro, do índio e do europeu, que descreveu como “*mestiça-animista-fetichista*”(VALENTIM, 1976). Nesta conjugação, que determinou um estilo inconfundível em sua produção artística, ele diz ter “*intuído seu caminho entre o popular e o erudito*”, pois passava a ver nos “*instrumentos simbólicos do candonblé uma poética visual, capaz de configurar e sintetizar adequadamente seu interesse* (VALENTIM, 1976)”.

O sentido para uma cultura afro-brasileira perseguida por Valentim em suas produções carregava no discurso certo peso do nacional. Ocorre que, devido aos desdobramentos em seu texto, onde ele identifica que as transformações mundiais não devem ser afastadas, e que as influências internacionais são inevitáveis, percebe-se que o propósito de nacional para Valentim já não

significava uma identidade cultural estabilizada no tempo.

Os essencialismos culturais podem ser observados nas características que compõem as identidades nacionais. A língua, como elemento centralizador da unidade nacional, opera dentro do território demarcado junto com a construção de símbolos nacionais (hinos, bandeiras e brasões) e de um ‘mito’ fundador, que remete a um momento do passado, como comenta Silva:

“[...] a narrativa fundadora funciona para dar a identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia¹⁴³ (SILVA, 2014, p.85)”.

Stuart Hall esclarece que o conceito de essencialismo supõe um núcleo estável do “eu”, que passa pela história sem qualquer mudança, permanecendo sempre idêntico a si mesmo ao longo do tempo, e que no campo da identidade cultural, o “eu coletivo”, se esconde dentro de muitos outros “eus”, superficiais e artificiais, como na ideia de um povo que compartilha sua história e ancestralidade de maneira estável, fixa, a fim de garantir seu pertencimento cultural a uma unidade imutável, que se sobrepõe a todas as outras diferenças.

Contra o pensamento de uma identidade essencialista, o autor aplica um conceito estratégico e posicional, que aceita as identidades, não como um todo unificado, mas de acordo com a modernidade ‘tardia’, como fragmentos e fraturas que estão sendo construídas por discursos, práticas e posições plurais e antagônicas. Essas identidades estão constantemente em processo de transformação e mudança, e estão sujeitas a uma historicização radical. Essa visão utiliza os recursos da história, da linguagem e da cultura e aponta para o futuro no intuito de estabelecer uma conexão entre aquilo que o sujeito pode se tornar - como ele tem sido representado - e como essa representação o afeta. Para Stuart, responder essas questões, ou mesmo tencioná-las, significa a invenção da tradição ou a própria tradição transformada. Englobando Paul Gilroy à discussão, observa que, na verdade, o chamado retorno “as raízes” ganha, na concepção não essencialista de identidade, o lugar de busca por novas rotas (HALL, 2014, p.109).

Assim, a produção de Valentim corrobora com as mudanças de sentido que a ideia da palavra Nacional vem sofrendo ao longo do tempo. Desta forma,

¹⁴³ Silva, Renato Araújo. Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016. 2014, p.85

suas obras ganham outros olhares na medida em que novos pesquisadores, curadores e críticos criam com elas, relações de sentido atualizadas com a contemporaneidade. Afinal, como propõe a Teoria de Gadamer, postulada na Hermenêutica, o encontro com a arte é inacabado e manifesta uma verdade paradoxal, pois seu objetivo é manter aberta a última palavra deixando que a experiência seja constantemente reconstruída¹⁴⁴.

Deste modo, para pensar em aspectos estéticos que legitimam as obras de Rubem Valentim como arte afro-brasileira, precisa-se considerar a dimensão popular da cultura vinda das religiões de matrizes africanas e, assim, compreender que esta não foi uma característica isolada nas obras de Valentim e que ocorreu para além das fronteiras brasileiras. Artistas como: os cubanos Winfredo Lam (1902-1982), René Portocarrero (1912-1985), os norte-americanos Ellis Wilson (1899-1977), David Driskell (1931-), Radcliffe Bailey (1968-) e os haitianos Wilson Bigaud (1931-2010) e Rigaud Benoit (1911-1986) também participam, com suas obras plásticas e visuais, dos conceitos de hibridação e transculturalidade, pois reposicionam o sentido de Nacional e confirmam as experiências culturais que unem os negros em rede comunicacional na modernidade através do Atlântico.

As características do popular, em confluência com a estética moderna, apresentada por linguagens das vanguardas europeias estão presentes tanto nos artistas supracitados como em artistas inseridos no discurso da arte afro-brasileira, como é o caso tanto de Abdias do Nascimento quanto Emanuel Araujo. Ambos com produções datadas da mesma época das de Valentim. Renata Felinto observou a confluência entre o erudito (técnicas artísticas, geralmente apreendidas nas academias de arte, escolas ou ateliês – geralmente influenciadas por linguagens europeias) e o popular (fazer espontâneo, apreendido informalmente, geralmente feito em série e artesanalmente), tanto na trajetória informal de artistas afro-brasileiros como: Abdias do Nascimento (figura 45), Mestre Didi e Heitor dos Prazeres (figura 46). Sobre erudito e popular nas obras desses artistas, escreveu Felinto:

¹⁴⁴ Bom Jesus Neto, Antonio Almeida do. *A hermenêutica da Obra de Arte: A experiência da arte como um jogo infinito entre pergunta e resposta em Gadamer*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2011. P.16.

“O conhecimento técnico, conceitual e artístico incorpora-se ao fazer artístico, ao manual como forma de distinção entre os tipos de artistas, tal qual o letrado e o iletrado, o que tem conhecimento dos códigos de leitura da Arte e de sua tradição Ocidental e o que não a possui e cria por espontaneísmo ou mesmo por uma necessidade interna inexplicável. [...] Neste domínio dos que foram cooptados pelas galerias e grandes instituições de exibição e propagação da arte, estão os artistas Mestre Didi, Heitor dos Prazeres e Abdias Nascimento, inclusive, num limiar entre o popular e erudito. Pois que, ainda que não tivessem a formação formal e sistematizada em Artes Visuais, sua visão de mundo foi formada pela convergência de vários assuntos que compõem o universo da história e cultura afro-brasileiras e, em alguns casos, suas obras de arte deixam verter tais conhecimentos. Em suas produções, em maior ou menor grau, são identificáveis laços com o conceito africano de ancestralidade com uma continuidade por meio da visualidade, de religiosidade ou de espiritualidade, ou ainda, no caso específico de Nascimento, há uma vertente política, como já mencionado, que buscava justificação social para a população afrodescendente¹⁴⁵”.

Das considerações feitas por Renata Felinto, acrescenta-se o nome de Rubem Valentim, uma vez que ele também não teve formação acadêmica em escolas de arte. Como já mencionado, seu aprendizado do fazer artístico partiu de vivências particulares. Inicialmente, em Salvador no *Ateliê* de Mário Cravo Junior e, posteriormente, no Rio de Janeiro, no *Ateliê* de Ivan Serpa, até os estudos feitos a partir dos abjetos africanos que encontrou em Londres. Ou seja, Valentim estava experimentando a modernidade e, especificamente, foi de fato influenciado pelas vanguardas construtivistas e sua geometria abstrata.

Como colocou Roberto Conduru, 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:

“[...] 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, apontada por Conduru entre linguagens artísticas ocidentais e a cultura dos povos africanos (o erudito carregado de formas remetentes a cultura popular), que aparece tanto nas obras de Rubem Valentim quanto nas de Abdias do Nascimento e Emanuel Araujo. Em Heitor dos Prazeres, o popular aparece em conexão a vida cotidiana, e sua estética guarda relação com

¹⁴⁵ Santos, Renata Aparecida Felinto dos. *A Construção Da Identidade Afrodescendente Por Meio Das Artes Visuais Contemporâneas: estudo de produções e de poéticas*. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação de Artes da Universidade estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2016. P. 132 e 138.

o universo figurativo. Uma leitura lúdica do samba, do ‘Morro Carioca’ e as figuras que os circundam.



Figura 46 - Abdias do Nascimento. “Okê Oxossi”, sem data. Acrílica sobre tela. 92 X 61 cm. Acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), Rio de Janeiro. Brasil.



Figura 47 - Heitor dos Prazeres. “Sem Título”, 1965. Óleo sobre tela. 53 X 64,5 cm. Acervo Particular.

Na pintura de Rubem Valentim, “Composição 12” (figura 47), de 1962,

compreende-se assim, como em toda sua produção, o enlaçamento entre o erudito e o popular. Entendendo como erudito o aprendizado de métodos e linguagens artísticas, provenientes de estruturas estéticas ocidentais, como a construção com elementos geométricos em sentido abstrato. Deste ponto, a composição da obra dada por: retângulos, triângulos, círculos, semicírculos e quadrados simetricamente estruturados na superfície do quadro poderiam ser lidas em seus valores estéticos puros. No entanto, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, Valentim extrapola o limite universalista da linguagem geométrica abstrata. E, ao segmentar, adicionar elementos e reduzir as formas em conjunção aos símbolos africanos, revela um conteúdo de valor significante.

No direcionamento do olhar para o semicírculo preto, na parte inferior da pintura, vê-se em seu interior uma forma curva vermelha, com três linhas espessas acopladas a parte convexa. Sua existência não é ingênua, ela aponta o limite da obra entre o erudito e o popular, resultando em uma experiência estética que pode ser lida como afro-brasileira. A forma curva, com seu tridente em sentido inverso, reporta aos Ferros de *Exú*¹⁴⁶ (figura 48). As cores escolhidas para esta parte da obra também não são gratuitas, o conjunto preto e vermelho, preferencialmente, vestem e ornem os ‘*Exús* de Rua’, cultuados na Umbanda e no Candomblé, bem como podem ser utilizadas para alguns *Exús* Orixás.

¹⁴⁶ Um dos símbolos que pode estar presente em um “*Igbá de Exú*” (Orixá) é o tridente de ferro. Entretanto, os tridentes de ferro são mais comuns para representar os *Exús* chamados de ‘*Exús* de rua’ cultuados com mais frequência na Umbanda.

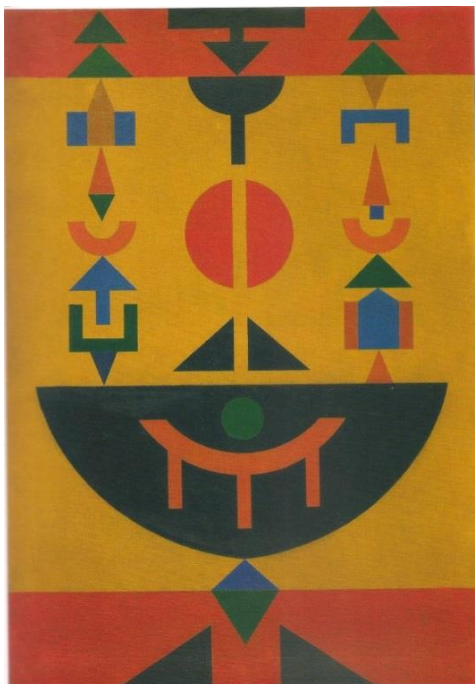


Figura 48 – Rubem Valentim. “*Composição 12*”, 1962. Óleo sobre tela. 100 X 70 cm. Acervo MASP. São Paulo. Brasil.



Figura 49 – Ferro para Exú – Pombogira.

Esse mesmo traço de africanidade direcionado aos ferros de Exú pode ser visto na pintura “*Exu Dambalah*” (figura 49), de 1973, de Abdias do Nascimento. Renata Felinto considerou que, mesmo sem formação acadêmica específica em Artes plásticas e visuais, Abdias pode ser lido como um artista erudito devido à sofisticação de seu pensamento (SANTOS, 2016) acrescenta-se, ainda, o desenvolvimento bem resolvido de suas composições pictóricas e a penetração em

espaços expositivos que tiveram suas obras.

Abdias não demonstrava preocupação em aproximar sua pintura aos problemas específicos da tradição pictórica ocidental, seu objetivo principal era o de restaurar os valores da cultura negra em um nível isento de exotismo, folclorismo e domesticação cultural, e assim declarou Abdias:

“[...] nos meus quadros não me preocupam somente as formas estéticas, a distribuição de volumes no espaço ou o teor das cores. De primeiríssima importância para mim é a peripécia espiritual e cultural do afro-brasileiro: os mitos, a história religiosa, as lendas, os signos rituais, o canto e a dança litúrgicos, a poesia e os conceitos de Ifá, o ritmo dos atabaques, enfim, a história e os deuses da religião exilada com meus antepassados. Nas condições de profunda adversidade e humilhação em que vivem os negros neste país, não posso imaginar um verdadeiro artista negro preocupado em reproduzir submissamente em seu trabalho as lições da arte convencional. [...] Nessa volta às fontes originárias da arte africana, não tenciono cometer o suicídio de um regresso histórico. Não advogo a reprodução de uma forma existencial pretérita. Meus orixás estão longe de configurar deuses arcaicos, petrificados no tempo e no espaço do folclore ou perdidos nas estratosferas da especulação teórica de cunho acadêmico. São presenças vivas e viventes. Habitam tanto a África como o Brasil e todas as Américas, no presente e não nos séculos mortos¹⁴⁷”.

Nesta passagem de Abdias, encontram-se aproximações bem como grandes distâncias com o pensamento e posicionamento plástico de Rubem Valentim. Os dois artistas são legitimados dentro do campo da arte afro-brasileira, o que demonstra a pluralidade de aceitação estética do campo. Em seguida, é possível concluir que os dois artistas utilizam como tema a cultura das religiões de matrizes africanas, mesmo que Abdias não tenha experimentado a religiosidade do candomblé como Valentim, o potencial de ‘africanismo’ em suas obras reside neste fato. Porém, o discurso de Abdias toma o caminho das políticas afirmativas vividas nos movimentos negros, se descomprometendo completamente com os critérios da arte europeia. Neste sentido, o artista defende seu fazer artístico no terreno na intuição.

Porém, em contradição ao seu discurso, pode-se identificar na pintura “*Exu Dambalah*” soluções claramente respaldadas na abstração geométrica. Os retângulos e triângulos compostos entre tons ocre, azuis e marrons foram tomados como fundo para as linhas pretas que desenham simbolicamente os ferros de Exú e para a serpente que equilibra simetricamente a pintura. Mas para tanto,

¹⁴⁷ Nascimento, A. Introdução. In: Orixás: os deuses vivos da África. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1989. P. 9-26.

seria preciso uma análise estética aprofundada sobre suas obras.

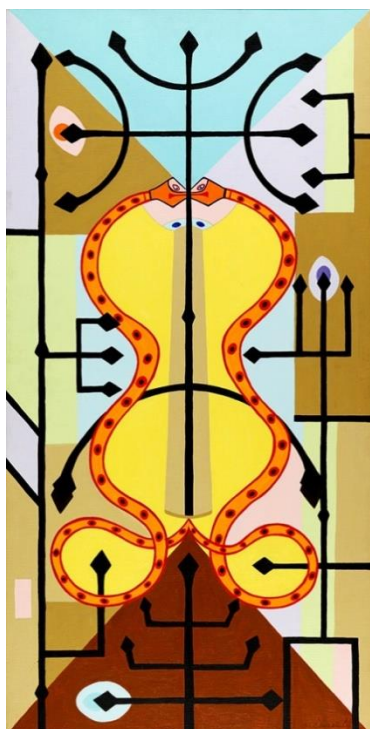


Figura 50 – Abdias do Nascimento. “*Exu Dambalah*”, 1973. Acrílico sobre tela. 102 X 51 cm. Acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), Rio de Janeiro. Brasil

À vista disso, é perceptível que tanto o discurso quanto às resoluções plásticas encontradas pelos dois artistas responde afirmativamente ao campo da arte afro-brasileira que, segundo Renata Felinto, não negligencia os aspectos estéticos inerentes à obra de arte:

“Considerando essas tendências encontramos muitos artistas contemporâneos afrodescendentes que possuem potencial para, sem negligenciar os processos criativos, terem êxito na comunicação e propagação de questões prementes à população afrodescendente. Tais artistas aproximam-se dessas questões sem negligenciar aspectos estéticos inerentes à uma obra de arte, considerando-a primeiramente como expressão plástica-visual – que é a sua principal razão de ser e estar compartilhada num ambiente expositivo – para exprimir suas reflexões sobre a história e a condição atual da população afrodescendente, bem como valendo-se dela como instrumento transformador do indivíduo que a observa. As obras produzidas por esses artistas cumprem um objetivo para além do estético e, muitas, incomodam e comunicam socializando um dado conhecimento¹⁴⁸”.

¹⁴⁸ Santos, Renata Aparecida Felinto dos. *A Construção Da Identidade Afrodescendente Por Meio Das Artes Visuais Contemporâneas: estudo de produções e de poéticas*. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação de Artes da Universidade estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2016. P. 194.

Assim, pensar em um campo de arte afro-brasileira é pensar nos confrontos próprios do campo da arte e como eles se desdobraram historicamente. Não há nesta dissertação a intenção de esgotar o tema, principalmente, pelo caráter de transformação, apresentado pelo próprio segmento da arte afro-brasileira. Pesquisas mais apuradas sobre os desdobramentos das linguagens de arte pós-moderna, entrelaçadas a arte afro-brasileira, certamente ainda estão por vir. Acredita-se que Valentim seja um ponto de partida para esse passo adiante, pois sua trajetória artística aponta para essa passagem com os objetos emblemáticos em espaços ampliados.

A integração das obras de Rubem Valentim faz-se no tempo histórico da arte afrobrasileira, que repensa o passado, o legado cultural do povo africano como memória. O tempo não é mais o do Atlântico atravessado por navios negreiros, mas aquele que, sob a égide do moderno, revisita culturas transpassadas, apontando para um futuro, onde é possível dialogar com aspectos estéticos de linguagens contemporâneas em obras de arte afro-brasileira, realocando assim seu sentido diaspórico, transcultural e híbrido.

Uma vez analisadas algumas características estéticas que legitimaram e continuam legitimando a produção de Rubem Valentim no campo de arte afrobrasileira, partimos para os últimos capítulos, afim de argumentar que, ao criar no fim dos anos 70 a obra *“O Templo de Oxalá”*, o artista extrapola as questões modernas das especificidades dos meios que justificam a pintura e a escultura, como objetos de arte. Porque ao posicionar os objetos-emblemas e os relevos murais no espaço ampliado, encontra-se a possibilidade para compreendê-la como uma obra de arte afro-brasileira em diálogo com novas linguagens contemporâneas, neste caso, a experiência do gesto instalativo.

“O Templo de Oxalá” E O Pós-Moderno

Neste capítulo, o objeto principal de análise é a obra “*O Templo de Oxalá*”, a fim de assimilar o atravessamento do moderno para o pós-moderno, por ela produzido, no contexto da produção artística de Rubem Valentim. Além disso, será fundamental perceber a aproximação entre suas particularidades (mito e simbologia), ou seja, a presença de “africanidade” – do signo afro-religioso de matriz africana (*Yorubá*), no conjunto do discurso estético e político viabilizado por esta obra de arte afro-brasileira em diálogo com as novas linguagens contemporâneas.

Nesta dissertação, compreendemos que, no contexto de sua aparição, em 1977, na XIV Bienal Internacional de São Paulo, no espaço intitulado ‘*O Muro Como Suporte de Obras*’, a obra “*O Templo de Oxalá*” foi exposta como uma ‘Experiência Instalativa’ por parte de Rubem Valentim. Composta por um mural de relevos de 14 metros e 20 objetos-emblemas, ela ocupou o espaço de duzentos metros quadrados em um evento respeitado mundialmente por sua seriedade e comprometimento, tanto com a atualidade dos discursos críticos e históricos quanto com as práticas artísticas no âmbito das novas linguagens plásticas e visuais. Os objetos emblemas que compõem o “*Templo de Oxalá*” são esculturas totêmicas pintadas em branco e estruturadas pelas abstrações signográficas de Valentim. As esculturas totêmicas foram dispostas no espaço, propondo ao espectador um trajeto circular em seu entorno. O mural apresentava sobre o fundo azul uma série de relevos brancos, que variavam entre construções totêmicas e a síntese dos símbolos ‘afros’ em um único signo.

A Bienal de 1977 foi marcada por uma renovação de pensamento em relação ao que vinha sendo apresentado nas edições anteriores. Logo na segunda página do catálogo, sobre o regulamento desta edição, podemos ler:

“Este regulamento contém a doutrina básica, em diretrizes práticas e teóricas, de todo processo de renovação. Este processo está em andamento e ninguém pode prever seus limites de atuação. O novo regulamento é, sobretudo, um instrumento aberto de reciclagem e estimulará com certeza a permanente sintonia da Bienal

com as correntes mais vivas do pensamento contemporâneo¹⁴⁹”.

A XIV Bienal Internacional de São Paulo foi proclamada como o fim de um espaço de Consagração da arte, consolidando-se como espaço de Experimentação. Com trabalhos datados a partir de 1973, os artistas participantes nesta edição tornaram-se autores e o resultado de seus experimentos criativos foram relacionados como: obra ou projeto, respeitando as particularidades de suas propostas e pesquisas. Deste modo, a Bienal de 1977 foi subdividida em sete segmentos pensados por curadores e antropólogos que buscavam adequar as propostas ao que de ‘mais recente’ estava ocorrendo no cenário mundial de artes, sobre o tema “*O Contemporâneo na Arte*”¹⁵⁰. Assim, os segmentos foram distribuídos nas seguintes proposições contemporâneas: 1) Arqueologia do Urbano (homem em conflito com a cidade); 2) Recuperação da Paisagem (manifestações visuais no meio natural); 3) Arte Catastrófica (Confronto de ideais e semânticas – rupturas sistêmicas); 4) Vídeo-Arte (pesquisas com equipamentos de videografias); 5) Poesia Espacial (Conotações do espaço poético - poema literário e poema processo); 6) O Muro como Suporte de Obras (O muro como divisor, unificador ou revelador de destinos); 7) Arte Não-Catalogada (pesquisadores e projetos ainda não classificados pela crítica e história)¹⁵¹”.

A relevância da análise de “*O Templo de Oxalá*”, como foi dito, repousa nas problematizações operadas no campo da arte que designam os debates na esfera do moderno na passagem para novas linguagens da arte, compreendidas como o estabelecimento de uma pós-modernidade. Visto que, esta obra não responde mais as especificidades dos meios da arte, tais como pintura e escultura, como linguagens puras na justificativa de autonomia do objeto como obra de arte. Seu deslocamento do sentido de moderno foi percebido e validado dentro das propostas apresentadas na XIV Bienal Internacional de São Paulo, como se pode observar em detalhe, na descrição do catálogo sobre o segmento “*O Muro Como Suporte de Obras*”, abaixo:

“O Muro como Suporte de Obras – convivendo com o homem há cerca de cinco mil anos, o muro possui em si próprio conceitos polivalentes. Poderá ser

¹⁴⁹ Catálogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo. Pg. 2. Disponível em: www.bienal.org.br/publicações. Acesso: 10 de maio de 2020.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem. Pg. 3.

considerado Muro interno ou externo, o muro particular de uma residência, e o muro social quando da coletividade. Poderá ainda ser considerado o mural, onde uma sociedade se comunica, o *graffiti*. O muro pode dividir, unificar ou revelar nosso destino¹⁵²”.

No espírito de amplitude do Muro, aberta quase que conceitualmente pela proposta da Bienal, Valentim utilizou o muro tanto como suporte quanto uma linha demarcatória de integração entre a experimentação de uma nova linguagem contemporânea e a cultura religiosa afro-brasileira. Como será observado mais adiante, Valentim dissolve a arte no mundo, porque, nela problematizou e inseriu elementos simbólicos de mito religioso.

Trafegar entre as esculturas totêmicas sob o fundo mural seria uma experiência sensorial do corpo ritualístico dos Candomblés? A experiência inicial da dança circular em torno da pilastra fundamental, a pilastra totêmica e consagrada ao culto? O mito em respeito ao grande Orixá *Funfun*¹⁵³ (Oxalá) foi reposta na arte?

Enfim, as possibilidades de respostas a estas perguntas automaticamente levaram a outras: Como a obra “*O Templo de Oxalá*” pode ser analisada, na amplitude da experiência instalativa, ou melhor, uma experiência de arte contemporânea afro-brasileira em Valentim?

Porém, é importante dizer ainda, e antes, que, participaram nesta edição da Bienal: Claudio Tozzi com o trabalho – ‘*O passeio da Zebra*’; Anna Gutemberg – ‘*O Cotidiano e a Responsabilidade Individual e Coletiva*’; Franz Krajcberg – ‘*Sem Título*’ (11 esculturas/7relevos/3painéis fotográficos); Juarez Paraíso – ‘*Sem Título*’ (Água forte e aplicação de clichês e *foto design*); Hélio Oiticica no segmento Arte Não-Catalogada, Mário Cravo Neto – ‘*Antes Arte*’ (Projeto Ambiental), entre muitos outros artistas que colocavam seus trabalhos no âmbito da experimentação. Artistas ou autores, como a edição gostou de nomear, que estavam, assim como Valentim, experimentando novas linguagens de arte no Brasil. Alguns seguiram neste caminho, outros retrocederam.

Atualmente, partes dos Objetos Emblemas e Relevos que compunham “*O Templo de Oxalá*”, de 1977, na XIV Bienal Internacional de São Paulo, se

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ A designação *Funfun* está relacionada aos Orixás do ‘branco’. Os Orixás que constituem o grupo dos *òrisà-funfun*, do branco, tem à frente *Obàtálà*, como revelado no mito da criação (Elbein, 2012, P.79).

encontram no Acervo do MAM de Salvador. Esses Objetos Emblemas foram doados ao MAM em 1997 pelos herdeiros do artista através do intermédio de Bené Fonteles¹⁵⁴. Assim, continuam sendo apresentados ao público como uma experiência instalativa do artista na sala especial Rubem Valentim.

Depois de 1977, a obra “*O Templo de Oxalá*” foi montada integralmente pela segunda vez, em 1992, na cidade de Brasília, em uma exposição dedicada ao primeiro ano de falecimento do artista. Os anos de 1977 e 1992 foram únicos na integralidade da montagem da obra, pois nos anos 90, o painel mural recebeu o branco no fundo, tornando-se completamente branco. O painel de relevos foi doado ao Palácio do Itamaraty. No saguão do auditório do Palácio do Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília, divide espaço com uma obra de Emanuel Araújo e Sérgio Camargo, respectivamente¹⁵⁵.

É importante, ainda, dizer que essas partes, fragmentos do que se chama nesta dissertação de experiência instalativa, já participaram de releituras curatoriais sob o olhar do presente. Fragmentos enfrentados - inegavelmente, com toda dificuldade que os contempla - no sentido de reposicionar o ‘objeto’ ou mesmo repensá-lo em paralelo a atualidade que os convoca.

Desta ordem, Marcelo Campos trabalhou esses fragmentos da obra, na exposição, ocorrida na Casa França-Brasil no Rio de Janeiro, no ano de 2016, sob o título: “*Orixás*”. Em diálogo de proximidade e afastamento com tantos outros trabalhos apresentados em transição do moderno para o pós-moderno, o curador provocou o olhar dos espectadores para além da visada horizontal e confortável de embate com a obra. Expostas em blocos expositivos de variados tamanhos, os fragmentos do “*Templo de Oxalá*” (figura 50) foram suspensos do chão, assim, o espectador era obrigado a suspender a cabeça, em um ato quase religioso, para o embate com a obra. O que parece é que, esse deslocamento vertical do olhar estava em tudo conectado com as propostas contidas nas obras de Valentim. Talvez não com a integralidade do corpo total do espectador em torno do objeto,

¹⁵⁴ José Benedito Fonteles (Bragança, Pará, 1953). Artista plástico e escritor. Foi assistente pessoal do artista plástico e visual Rubem Valentim. Iniciou sua carreira em 1971, expondo no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Em 1997, organizou a montagem da sala especial do artista baiano Rubem Valentim (1922-2001), no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). Entre os livros que publicou, destacam-se *O Livro do Ser* (1994) e *O Artista da Luz* (2001), sobre Rubem Valentim.

¹⁵⁵ Herkenhoff, Paulo. “A pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-Pintor da Casa de Mãe Senhora”, 1996. Disponível em: <http://www.23bienal.org.br/especial/peva.htm>. Acesso em: 05 de maio de 2020.

em uma experiência instalativa, mas certamente no contexto de deslocar o espectador de seu lugar de conforto. A verticalização da visada já se insinuava desde a constituição totêmica das obras.

Marcelo Campos sugeria novamente o enfrentamento da obra com os objetos africanos vistos pela primeira vez pelo artista no museu londrino. As esculturas apresentadas em nichos de diferentes tamanhos e alturas - a relação entre a obra e a presença religiosa do altar, os “pejis” afro-brasileiros.



Figura 51 – Fragmentos de “O Templo de Oxalá”. Exposição Orixás. Casa França Brasil. Rio de Janeiro. 2016. Fonte fotográfica: Jornal Awure.

Entretanto, voltando à produção de Rubem Valentim, pode-se afirmar que o universo pictórico foi preponderante em sua carreira até início dos anos 60, quando começou a produzir também objetos em madeira, esculturas para espaços públicos, intervenções arquitetônicas em edifícios e, esta única obra, que, insistimos em analisar como um voo do artista em direção as linguagens contemporâneas que vinham eclodindo no mundo das artes plásticas e visuais. Pois, como observou Marcel Broodthaers, “... o artista não é, como o mexilhão ‘perfeito’, uma ‘coisa esperta’ que consegue ‘escapar do molde da sociedade e

fundir-se no seu próprio molde” (CRIMP, 2005, p.177). Embora possamos acreditar na determinação de Valentim em uma arte brasileira como produto autêntico de sincretismos culturais, formados pela base da nação brasileira (índio, negro, branco e luso), não se pode esquecer que sua atenção estava voltada para as transformações mundiais.

Assim, pautado pelo próprio posicionamento de Valentim - aberto para o mundo contemporâneo – prosseguimos no sentido de analisar a mudança da arte no cenário mundial, ou seja, as implicações que geraram a passagem da Europa como propulsora de linguagens artísticas para os Estados Unidos como centro fomentador da ‘nova arte’, no pós-guerra, antes de entrar com maior afinco nas perguntas suscitadas no início deste capítulo. Porque, foi esse atravessamento dos grandes centros que gerou as novas observações e discussões sobre as linguagens artísticas contemporâneas, que vinham se estabelecendo e influenciando diversas pesquisas plásticas e visuais no mundo. Daqui, seguimos para analisar esta passagem.

6.1

AS Implicações Do Moderno E Pós-Moderno No Cenário Mundial Das Artes Plásticas E Visuais

Contra o primado da representação figurativa, Rubem Valentim pretendeu o mundo sem garantias da abstração, pelo menos seus primeiros quadros, de meados da década de 50, foram dedicados a ela. Entretanto, o que chamamos de abstração geométrica, em Valentim esteve sempre determinada por uma oscilação, uma vez que ora ele preservava discretamente os desenhos simbólicos, que faziam parte de seu universo cultural (símbolos referentes às religiões de matriz africana), ora anulava-os na composição, até o momento em que estes se tornaram presentes como emblemas. E neste caminho de observação, a pergunta que buscamos responder, diante desta oscilação nas obras do artista, compreendeu o desenvolvimento de seu processo artístico em torno da relação abstrata entre uma arte universal e uma arte autenticamente brasileira.

Uma abstração de formas difíceis - parafraseando Rodrigo Naves, quando expressa a problemática de se falar em definições de formas plásticas na arte brasileira. Porque, ao pensarmos na abstração como ruptura total com a representação de objetos do mundo real, somos introduzidos em um problema

subjacente à obra de Valentim: Como ser abstração se faz referência a objetos do mundo real?

Talvez, a solução possa residir no nível da expressão da subjetividade que, em Valentim parte de um objeto que participa do mundo visível não como um objeto exatamente definido em suas formas concretamente reais, mas em símbolos, cujo seu significado original (especificamente os pertencentes à cultura *Yorubá*), já sofreu ressignificações no Brasil, dentro das religiões de matriz africana e que, em suas obras tomam a força dos elementos fundamentais de uma plástica visual: do ritmo, da forma e da cor, como declarou o próprio artista em entrevista concedida à Soraya Cals, em 1988¹⁵⁶.

Segundo Geiger e Cocchiarale, os primeiros abstracionistas do Brasil eram firmes defensores de seus projetos renovadores de combate às realidades figurativas da arte, neste sentido, mantinham uma relação de referência ‘indireta’ com Kandinsky e Mondrian, tendendo ao abstracionismo informal ou formal. Os autores observaram, ainda, que no Brasil, a partir da década de 50, o eixo principal sobre o debate da abstração envolvia diversas vertentes e não apenas a relação entre figurativos e abstratos, mas os desdobramentos muitas vezes contraditórios que tomaram tanto os artistas com seus projetos individuais, quanto os movimentos de vanguarda (COCCHIARALE E GEIGER, 1987).

Deste modo, Valentim, como um caso em deslocamento das vanguardas (concretismo e neoconcretismo) brasileiras, operou construções, transformações e criações de novas formas geométricas no interior de suas composições, que buscavam a autonomia da arte em relação ao pretense significado e significante do signo referente aos objetos do mundo concreto das coisas – o real.

No entanto, ele não fez uma ruptura enfática com todas as formas simbólicas dos instrumentos utilizados pelos Orixás, com isso, em alguns casos manteve a possibilidade de identificação. A autonomia perseguida na obra de Valentim aconteceu pela introdução do signo afro-brasileiro. Como foi visto, sua produção se distanciava das propostas universalistas apontadas pelas formas geométricas puras como herança do Construtivismo vindo da Europa Ocidental.

Valentim fez transbordar o sentimento de um existir negro no mundo,

¹⁵⁶ Rubem Valentim, pintor, sobre seu trabalho. Postado em: 21 de dezembro de 2018. Por: Arte é Investimento. Entrevista disponível em: <http://youtube.com/watch?v=TIgP30AKKes>. Acesso em: 20 de junho de 2020.

atrelado a uma estrutura geométrica muito clara, em um processo que ele chamou de pesquisa semiótica. Os esforços plásticos do artista seguiam em busca do equilíbrio e da ordenação no interior das composições, *“Amo a ordem sensível, a cor na sua integridade, a construção sem intelectualismos estéticos, a limpeza. Ser claro é fundamental”*, declarou sobre suas pinturas (MORAIS, 1994, P.65).

Pode-se dizer que enquanto pintura Valentim recebeu influências da arte moderna europeia, até seu encontro com os objetos de arte africana, quando é possível perceber uma relação de aproximação com a escultura. Deste momento, até sua pintura passou a ser influenciada pela forma como as esculturas africanas eram apresentadas nos museus europeus. Provavelmente seja um pouco imaturo apontar a possibilidade de uma incursão ao pós-modernismo já neste momento, pois ainda, estamos argumentando, exclusivamente, sobre o espaço pictórico como obra e a manipulação de todo um instrumental referente a ele.

No entanto, ao examinar o cenário de arte mundial dos anos 60, é notório que o período de passagem do espaço bidimensional para o tridimensional, na obra de Valentim, coincide com os debates sobre a constituição de uma ‘nova arte’, que já havia sido pronunciada pela crise de um sistema de arte predominantemente europeu para um sistema de arte norte americano. A arte entendida historicamente como um conjunto de coisas produzidas por técnicas diferenciadas, guardadas entre si afinidades que constituem um sistema garantido pela experiência estética da realidade sofreu diversas alterações.

Como apontou Giulio Carlo Argan, as técnicas artísticas tradicionais declinaram como proposta de especificidade do meio; um declínio determinado pela relação entre cultura e poder (ARGAN, 1988). Os Estados Unidos, como centro de poder econômico no pós-guerra, formaram e mantiveram a hegemonia do aparato tecnológico como grande carro chefe da economia industrial por longas décadas. Como consequência direta, a função da imagem foi potencializada em larga escala de utilização publicitária e comunicacional, entremeando fatores estéticos na difusão de produtos de consumo. Em contrapartida, a própria arte americana absorveu essa dimensão estética: ou como crítica ao próprio sistema consumista que se formava, ou como parte observante das práticas estéticas do sistema.

Enquanto Argan se ligava ao contexto sócio-político da época em questão, as teorias do crítico americano Clement Greenberg postulavam o modernismo

como a melhor arte de seu tempo; uma arte garantida pelo trabalho técnico do artista, uma arte com estruturas abrangentes, duradouras e restauradoras no sentido de retornarem sempre ‘a si mesmas’. A seleção dos meios e a especificidade de suas técnicas sustentavam a autonomia dos segmentos artísticos, ou seja, a pintura como pintura, a escultura como escultura e etc. Neste sentido, Greenberg desenvolveu sua teoria formalista como condição suficiente de análise do modernismo. A forma foi tomada como aspecto essencial e definidor da pintura e da escultura moderna. A obsessiva visão greenberguiana pela eficácia formal e a qualidade artística, claramente reflete o espírito de eficiência exigida pela sociedade ‘*techno-industrial*’ norte americana, gerenciada por um sistema altamente capitalista. O início do modernismo greenberguiano foi marcado pelo desvelamento da materialidade dos meios, ou seja, a arte chamando atenção para as propriedades de seu *métier*, no caso da pintura: a superfície plana, a forma do suporte e as propriedades da tinta. O formalismo greenberguiano preconiza como valor estético essa eficiência visual, escreveu Jean-Pierre Criqui:

“O abandono do idealismo histórico de Greenberg permite ao mesmo tempo levar em conta este componente tão cruelmente ausente de todas as suas reflexões sobre a experiência estética: a projeção – que faz com que o sujeito, no ato de percepção, não seja confrontado com uma obra apenas para avaliar-lhe a qualidade, mas antes de tudo para construir, com ela, seu sentido¹⁵⁷”.

Podemos dizer que um olhar para o conjunto da obra de Rubem Valentim ultrapassa o significado da obra contida apenas nela mesma - dado por Greenberg. Se, como observou Michael Archer, ao perceber que o significado também pode emergir do contexto em que ela existe, e esse contexto pode ser tanto social e político quanto formal. A obra de Valentim participa de questões tanto políticas quanto de identidade; ‘*no campo cultural e pessoal, procedimento que tornaram básicas boa parte da arte dos anos 70*’ (ARCHER, 2001).

Enquanto para Greenberg o modernismo realizava uma reflexão crítica das qualidades essenciais dos meios, outros autores discordavam desta máxima. Leo Steinberg, por exemplo, em seu texto “*Outros Critérios*”, expõe o argumento de que afirmar a pintura apenas pela dicotomia ilusão e planaridade não contempla o modernismo de maneira suficiente, uma vez que este processo não pode ser

¹⁵⁷ Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília. Clement Greenberg e o Debate Crítico / Clement Greenberg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. P.239.

definido sem levar em conta seu conteúdo. Para Steinberg, Greenberg faz um apagamento histórico do processo de autoconsciência formal na arte.

Se, por um lado o aparato crítico e teórico de Greenberg buscava na formalização da arte como saída para ‘solucionar’ o espaço perspectivo/realista, ocupado pelo objeto gerador de uma arte ilusória e confusa entre pintura e escultura, enfatizando seus aspectos físicos e sensoriais como princípios de uma arte “pura” – entendendo como pureza da arte a aceitação voluntária dos limites do meio de cada arte específica e no esgotamento da sensação visual que suas técnicas produziam. Por outro lado, negligenciou: primeiro as experiências cubistas de Braque e Picasso, no campo de “volta à realidade¹⁵⁸”, que as colagens propunham com a inserção do objeto real no espaço da obra. E, segundo o fato de que, Braque, com sua *“Estrutura de Papel”*, na junção entre paredes, de 1913, entrelaçava os espaços bidimensionais à arquitetura propondo novas resoluções para a escultura moderna - sobre este fato, escreveu Bois:

“Outra experiência igualmente significativa é a de única escultura de papel feita por Braque, da qual restam alguns vestígios. Presa no canto de uma sala, a estrutura incorpora o espaço arquitetônico ao seu contexto real, por meio daquilo que se pode chamar de contiguidade indicial. O campo da imagem não está separado do campo do suporte; o canto arquitetônico real é, simultaneamente, suporte e parte da imagem. Ela antecipa com precisão, os *contrarelevos* de canto de Vladimir Tatlin¹⁵⁹”.

Greenberg, em predileção à pintura e a escultura, não se atentou ao transcurso proposto pela escultura moderna dos futuristas e construtivistas como espaço analítico e para as relações travadas por Marcel Duchamp, os Dadaístas e os Surrealistas em relação ao objeto tridimensional. Dos dois primeiros, o espaço analítico contido em si mesmo, no sentido ditado por Rosalind Krauss de que “o objeto analítico em si mesmo, a escultura é compreendida como uma obra que modela, via reflexão, a inteligência analítica, tanto do observador como do criador”. Da estratégia de construir o objeto a partir de um núcleo gerador insistente na simetria como centro criador da percepção única de toda obra, ou seja, o observador estacionado em uma única posição diante do objeto consegue apreendê-la de imediato; e dos três últimos, o espaço metafórico da escultura e

¹⁵⁸ Termo utilizado por Yve Alain Bois no texto “A Lição de Kahnweiler” in: *A Pintura Como Modelo*. P.113.

¹⁵⁹ Bois, Yve-Alain. *A Lição de Kahnweiler In: A Pintura Como Modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Mundo da Arte). P.113.

dos objetos (KRAUSS, 1998).

Quando Greenberg não se atenta a essas passagens sugeridas dentro dos movimentos da vanguarda europeia, ele preconiza o esgotamento dos próprios meios, desacreditando em concepções de novas linguagens para as artes, como o aparecimento da *Pop Art*, da *Minimal Art* e da Arte Conceitual. Constatando essas novas ‘formas’ como uma ameaça à própria arte, assim, a conexão entre esses novos movimentos, para o crítico americano, não poderia significar um retorno simbólico à diversas questões colocadas pelos movimentos de vanguarda. Como escreveu Douglas Crimp, se o fim da vanguarda foi visto como condição de possibilidade para o pós-moderno, também é possível encará-la como ‘continuidade inacabada da vanguarda’.

Ao tomarmos essa via de acesso como possibilidade de pensar as questões pós-modernas, aceitamos tanto a ruptura de certos valores determinados pela modernidade, como admitimos que, certos procedimentos dentro do sistema de arte tiveram sua continuidade, mesmo com a aparição de trabalhos artísticos que buscavam burlar o sistema a partir de posições individuais que inseriam o espaço social e político no processo.

Como outro ângulo para o debate, o argumento adorniano de que o enlaçamento dos gêneros artísticos é um fenômeno que se potencializou na arte com o ‘princípio de montagem’ como advento do Cubismo, do Surrealismo e do Dadaísmo. Para Adorno, o enlaçamento das artes era visto por conservadores culturais como uma ameaça às relações ordenadas no interior dos ‘gêneros’, uma ameaça às relações de sentido na constituição ideológica da arte em sua dimensão autônoma. Como escreveu Theodor W. Adorno, o enlaçamento das artes já vinha se apresentando no seio do modernismo:

“No desenvolvimento mais recente, fluidificam-se as fronteiras entre os gêneros artísticos ou, mais exatamente, suas linhas democráticas se entrelaçam. Técnicas musicais são claramente inspiradas por pictóricas, como as chamadas informais, mas também pela construção do tipo da de Mondrian. [...] A pintura, por outro lado, não se contenta mais em se restringir à superfície. Ao mesmo tempo em que evitou a ilusão da perspectiva espacial, invade o espaço. [...] Os escultores também não mais respeitam as fronteiras da escultura e da arquitetura, tal como se impõe de modo evidente a partir da diferença entre o que é finalístico e o desprovido de fins¹⁶⁰”.

¹⁶⁰Adorno, Theodor W. (1903-1969). “*A Arte e as Artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*”. Rio de Janeiro (RJ): Bazar do Tempo, 2017. P.21.

Sobre o ‘princípio de montagem’, vivenciado pelos movimentos da vanguarda europeia, Adorno confirmou que perturbavam o sentido das obras de arte, porque fragmentos da realidade empírica, retirados de sua regularidade, passavam a integrar as obras ou se tornavam a própria obra. No entanto, ele não tomou este fato como supressão do sentido estético da obra, ao contrário, afirmou que quanto mais o ‘gênero’ se entregava aquilo que lhe era estranho, ou que não fazia parte de seu ‘*continuum*’, menos ele o imitava. O ‘gênero’ estava se tornando cada vez mais uma coisa entre as coisas. E mesmo sem encontrar explicações exatas para este fato naquele momento, Adorno afirmou essa inexatidão como própria da arte:

“Os elementos reais estranhos ao sentido, que no processo de enlaçamento recaem nos campos das obras de arte, são potencialmente salvos por elas também como plenos de sentido, tal como elas batem de frente com o sentido tradicional das obras de arte. Negação consequente do sentido estético seria apenas possível por eliminação da arte. As obras de arte significativas mais recentes são o pesadelo dessa eliminação, enquanto elas, ao mesmo tempo, por meio de sua existência, resistem a serem eliminadas, como se o fim da arte ameaçasse o de uma humanidade cujo sofrimento exige a arte, uma que não o aplaine nem o diminua. Ela sonha para que a humanidade, diante de sua decadência, acorde, continue senhora de si, sobreviva¹⁶¹”.

Para Adorno, a arte não pode permanecer a mesma. De maneira similar, a relação com o ‘gênero’ é dinâmica, e com a história da ‘nova arte’ extrapolam suas ‘zonas’. Nesta via, o autor comentou sobre os *happenings*, como a necessária contradição que faz com que a arte sobreviva, concluindo que o enlaçamento das artes é uma falsa decadência da arte. Pois, em um mundo de imagens emanadas pelo e para o capital, onde a ‘arte’ se tornaria um objeto mercadológico e fetichista como outro qualquer, os *happenings* resistem, justamente, porque por meio do enlaçamento, polemiza a realidade empírica à qual eles gostariam de se igualar, tornando-se uma realidade única. Parodiam, ainda, os meios de comunicação de massa, lugar onde também se encontram inseridos (ADORNO, 2017).

Confiar na premissa do enlaçamento das artes significa pensar fora das regras formalistas que foram constituindo os “Meios” das artes a partir de condições estéticas baseadas exclusivamente no suporte físico que os estruturava.

¹⁶¹ Ibidem. Pg.61.

A partir de meados dos anos 60, os trabalhos artísticos desenvolvidos, tanto nos grandes centros econômicos como nos países ‘periféricos’, participavam da parodia observada por Adorno, tanto por entrelaçarem os gêneros entre si como por se envolverem com uma gama de matérias ‘estranhos’ às especificidades dos meios. Esses materiais eram fabricados em industriais afortunadas tecnologicamente e ao utilizá-los, de certa maneira, os artistas abriam mão do argumento da pureza interior do objeto, porque a pura interioridade, ou identidade, já estava sendo invadida pelo exterior.

Os ‘Objetos Específicos’ do artista norte-americano Donald Judd, fabricados com lâminas de madeiras, montadas no formato de caixas de tamanhos e cores semelhantes, como demonstra a obra “*Sem Título*” (figura 51), de 1965, eram dispostos sequencialmente, apoiados na parede ou no chão como em “*Sem Título*” (figura 52), de 1970, possuíam um conteúdo artístico mínimo, isto é, a natureza de sua diferenciação não partia do estilo do artista, mas da natureza da matéria utilizada em sua fabricação ou do próprio elemento fabril. Sobre as obras de Judd, observou Archer:

“Para Judd, o aspecto vazio desta arte era sintomático do que ele via como a crescente irrelevância das atitudes estéticas tradicionais. Seu trabalho era simples e formalmente aplainado por um desejo de não empregar feitos composicionais. A composição enfatiza relações internas entre as várias partes de uma obra e, com isso, minimiza o impacto da obra como um todo. O desejo de Judd era que o observador se concentrasse, por exemplo, na barra horizontal superior e nas unidades fixadas a intervalos regulares ao longo da borda inferior de *Sem Título* (1965) como uma coisa inteira e única¹⁶²”.

Os ‘Objetos Específicos’ abriram o campo de discussão sobre a nova arte em pelo menos dois sentidos relevantes para esta dissertação: o primeiro, diz respeito ao modo plural como o Meio estava sendo percebido, ou seja, fora da tradicional separação entre pintura e escultura, o que traz à tona a segunda acepção, baseada no argumento de Argan, instituído na arte como intencionalidade prática, digamos, como processo no qual seu sentido estava sendo desprendido pela prática individual do artista, pelo espectador e pelo contexto sócio-político do qual participava.

Assim, pode-se afirmar que os ‘Objetos Específicos’, ou ‘Objetos

¹⁶²Archer, Michael. O Real e seus objetos *In*: Arte Contemporânea: uma história concisa – São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção a). P. 46.

Tridimensionais', de Judd, anunciam uma nova forma do homem e da sociedade vivenciarem o objeto de arte. Se o primeiro quebra com a atitude contemplativa do espectador frente ao objeto escultórico, propondo um deslocamento imbuído da experiência sensível do corpo com o objeto, o segundo denuncia o fim do artista como um técnico do meio, pois agora o produto fabricado também compõe seu *métir*.



Figura 52 – Donald Judd, “*Sem Título*”, 1965.

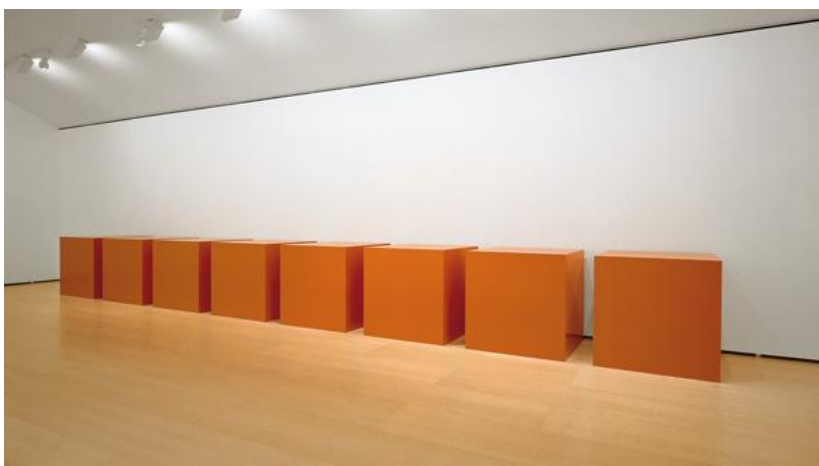


Figura 53 – Donald Judd, “*Sem Título*”, 1970.

Os ‘Objetos Específicos’, de Judd, anunciavam uma passagem de valores específicos do Meio, bem como outras propostas surgiam no cenário americano com a mesma intenção, embora, a partir de soluções diferentes. Deste mote, participaram ainda nomes como Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris, Richard

Serra e outros, que ganharam o rótulo de “Minimalistas”.

Sobre Richard Serra, suas obras fazem pensar no suporte como ‘lugar’ discursivo; suas ‘estruturas escultóricas’ precipitavam a ideia de evento, ou seja, suas formas seriadas, fabricadas industrialmente, não se assemelham a produção industrial de objetos fabricados a partir de um molde idêntico. Neste sentido, Serra assumia uma postura crítica em relação à produção do material que ele mesmo consumia como suporte estrutural para suas obras. A ideia da obra como evento, em Serra, inclui o lugar como fator essencial para o acontecimento da obra. E dizemos acontecimento, porque ela se completa com a ação do espectador. Os módulos estruturais apresentados como conjuntos separados de repetições em série, que convergem para um ponto determinado, são esculturas monumentais que englobam o espaço e podem ser compreendidas como uma crítica severa às instituições de arte como lugares específicos para a obra, uma vez que se colocam tanto dentro do espaço institucional quanto em espaços públicos, subvertendo completamente o ordenamento funcional desses lugares. Como colocou Morris, ‘*a arte minimalista estava sendo pensada em um campo complexo e expandido*’ (ARCHER, 2001, P.59).

Enquanto o Minimalismo repôs as argumentações em torno de possibilidades para o prolongamento do espaço tridimensional, a *Pop Art* abriu possibilidades para o espaço bidimensional, e ainda sim, dentro desses dois segmentos, houve o entrelaçamento entre pintura, escultura e arquitetura, que ganharam repercussão em termos de novas linguagens de arte, como: *Land Art*, Arte Povera, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Performance*, Política, Instalações, Vídeo instalações, entre outros. Nas palavras de Archer:

“A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, de metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo¹⁶³”.

Ao nos sustentarmos nos fundamentos acima apresentados, talvez seja plausível a observação de que a arte pós-moderna também participa de territórios

¹⁶³ Archer, Michael. O Campo expandido *In*: Arte Contemporânea: uma história concisa – São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção a). P. 61.

interdisciplinares, como prática de interferência social. E que abrirá espaço para movimentos disruptores das ordens estabelecidas pelo campo da autonomia do estético puro no julgamento das representações simbólicas. Assim, a estética entendida como pilar das doutrinas da arte pela arte e a caducidade de suas categorias transcendentais (belo, sublime e pitoresco), encontram seu limite em soluções plásticas e visuais imbricados por discursos políticos propostos por grupos e indivíduos, que até então se encontravam ‘à margem’ do sistema de arte¹⁶⁴. Deste modo, Santos observou que a fenda aberta pelo pós-modernismo garantia ‘aos marginais’ a possibilidade de uma reivindicação histórica, de caráter pós-estruturalista, onde a desconstrução das categorias e conceitos que sustentava o historicismo ocidental cedia espaço a outras denominações experimentadas no campo das artes plásticas e visuais.

O Brasil, como um país à margem dos grandes centros econômicos mundiais, experimentava essa passagem através de trabalhos de artistas que se desenvolveram a partir das experiências Neoconcretas ou em proximidade com eles, como foi o caso de Rubem Valentim, que apesar de não ter participado dos movimentos da ‘vanguarda’ brasileira, acompanhou durante sua estada no Rio de Janeiro o desenvolvimento do trabalho de alguns artistas que integravam o grupo. Assim, como nossa entrada no modernismo apresentou um caráter peculiar na assimilação das influências internacionais, o transcurso para o pós-modernismo também foi absorvido através de processos de hibridação.

6.2

Rubem Valentim Transita No Cenário Pós-Moderno Brasileiro

Rubem Valentim operou até meados dos anos 60 no campo da pintura, quando começou a executar seus relevos em madeira, que chamou de ‘Objetos Emblemáticos’. É intrigante, ainda, na conduta do artista, a nomeação de ‘Objetos Emblemáticos’ tanto para os relevos quanto para os objetos tridimensionais. A partir do início dos anos 70, ele passou a utilizar a palavra “Emblema”, também para suas pinturas. Apesar da diferenciação estrutural entre os objetos tridimensionais, os relevos e a pintura, todos recebiam a generalização do título -

¹⁶⁴ Santos, Mariana Pinto. Rosalind Krauss, Walter Benjamin E O Paradigma Da Cópia. Revista História da Arte. Nº10. 2012. pp.189-209. Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL – Lisboa, Portugal.

quando não eram ‘Sem Título’, eram ‘Objetos Emblemáticos’ ou “Emblemas”. As pinturas de Valentim, até o final da década de 60, eram denominadas como: “Composição”, “Pintura”, “Sem Título”, ou seja, o título como parte significativa não induzia diretamente o espectador ao significado do signo contido na obra. Desta maneira, Valentim declarava a pintura como técnica que se limitava ao seu próprio meio, primeiro por aproximar o título ao próprio meio e segundo por não o integrar a outros meios. No desenvolvimento deste argumento, pode-se pensar que são os ‘Emblemas’, na obra de Valentim, que marcam a passagem de um pensamento moderno para ‘algo’ que se apontava como uma pós-modernidade?

Inicialmente, pode-se definir o emblema como uma imagem. Imagem com um histórico de produção que remonta aos séculos XVI e XVII, com o advento dos ‘livros de emblemas’, como observou Alfredo Grieco: “*o livro de emblema vai se beneficiar de todo um sistema de produção, que em 1531, uns 75-80 anos depois de Gutenberg, já estava definitivamente consagrado*”¹⁶⁵. Desta rápida proposição, é possível pensar no emblema como a produção de imagem que traz em si uma função, pois um emblema como ilustração de livro pode funcionar em pelo menos dois sentidos: ferramenta que ajuda na compreensão do texto, ou como um elemento que propicia a construção do próprio texto. Nos dois casos, fica intrínseca a questão linguística de relação entre imagem e texto. Forma e conteúdo.

Segundo Grieco, as ilustrações dos Livros Emblemas ativam nossa intuição para o modo como os intelectuais daqueles séculos pensavam a sociedade, a política, a filosofia e o comportamento moral¹⁶⁶. Aproximando o emblema de nosso tempo, não parece tão ilógico pensar que os Emblemas continuam exercendo função semelhante aos daqueles séculos, ou seja, eles continuam participando de um sistema de produção e de circulação de imagens que guardam significados que, diferente dos símbolos, não podem ser apontados diretamente. Os Emblemas se apresentam como um enigma a ser decifrado em sua interioridade, pois como sugere a palavra vinda do termo grego “*émbλημα*” – algo em que, (*én*), ou sobre outra coisa é colocado (*balló* – *blema*), ou seja, os Emblemas podem ser lidos como montagens formais que suscitam um jogo

¹⁶⁵ Grieco, Alfredo. Livros de Emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. P.81.

¹⁶⁶ Ibidem.

enigmático a serem decifrados, uma vez que seu significado não pode ser dado de imediato, justamente por se tratar da aglomeração de partes na passagem para um todo.

Se o objeto de análise de Grieco são as xilogravuras emblemáticas que compunham os livros emblemas dos séculos passados, aqui, trata-se a questão do Emblema diretamente na obra de arte. Em Rubem Valentim, o Emblema não se apresenta apenas na imagem pictórica, mas se expande para os objetos tridimensionais e sua colocação no espaço ampliado como parte de seu processo de produção.

Ao mesmo tempo em que os Emblemas de Valentim carregam em si a possibilidade de serem lidos em qualquer estrutura em que a obra se apresenta, eles também necessitam ser decifrados. Sua exigência não passa pelo caminho descomprometido da contemplação artística, justamente por terem quebrado o ciclo do limite da especificidade do meio, a determinação do suporte como justificativa para o Meio. Em concomitância com os acontecimentos de passagem na arte brasileira ‘pós’ moderna, os Emblemas de Valentim vão estreitando laços com a produção de artistas que começam a se desligar dos suportes e meios específicos como apresentação ‘padrão’ para os trabalhos de arte.

Inegavelmente, além do contato com os artistas concretos de São Paulo e com os neoconcretistas cariocas, no final dos anos 50, o trabalho de Valentim começou a se internacionalizar através de participações na Bienal Internacional de São Paulo, na 31ª Bienal de Veneza (1962), em exposições na cidade de Áquila, na Itália (1965), nos Festivais de Arte em países africanos (1966 e 1977) e nos circuitos Latino Americano de artes. Principalmente, através das Bienais Internacionais de São Paulo, Valentim entrou em contato com as novas linguagens de arte que chegavam ao Brasil. Valentim percebeu assim como Oiticica, que a pintura estava perdendo suas antigas características e tomando outras de artes diferentes¹⁶⁷.

Esta percepção sensível dos artistas brasileiros que estavam produzindo entre os anos 60 e 70 colocou o Brasil dentro dos discursos de passagem do pensamento moderno para o pós-moderno. O entrelaçamento das artes, que em Valentim se apresentou em momento inicial através da pintura e do relevo, para

¹⁶⁷ Oiticica, Hélio 1939-1980. Hélio Oiticica: museu é o mundo / Hélio Oiticica. Organização Cesar Oiticica Filho. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. Pg. 18.

em seguida ganhar o espaço tridimensional com o objeto e a escultura - ‘Emblemáticos’; em Oiticica apareceu nos ‘Relevos’. Com sua entrada direta no espaço tridimensional – “*Relevo Espacial*” (figura 53), de 1960, Oiticica articulou o trânsito de um elemento específico da pintura para o espaço tridimensional em sentido construtivo, ou seja, a cor como estrutura do quadro para o espaço tridimensional – espaço tempo. Nas palavras de Oiticica:

“Toda minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu, então, chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isso, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou a limitação da própria extremidade do quadro¹⁶⁸”.

Oiticica manteve uma relação fundamental com a cor em suas obras, sendo ela o elemento estruturante ou construtivo incontestável em seu processo. A transição do quadro para o espaço, em Oiticica, se deu a partir de 1959 em coincidência com Valentim. Da mesma forma, ambos chegaram à síntese da cor, e se diz ‘da mesma forma’, pois essa herança vinha das soluções construtivas. Para Oiticica, o uso de poucas cores ou até mesmo uma só cor no trabalho, significava uma depuração extrema; a tomada de consciência do espaço como elemento ativo, inaugurando em seu trabalho o conceito de tempo.



Figura 54 – Hélio Oiticica. “*Relevo Espacial*”, 1960. Exposição Museu é o Mundo no Museu Nacional da República (2011). Coleção Particular. Rio de Janeiro. Foto: César

¹⁶⁸ Ibidem. Pg. 53.

Em Rubem Valentim, a uso da cor era parte de um processo de memória ativa, “*das lembranças dos candomblés baianos, a intuição de um mundo místico*”¹⁶⁹. O que não significa dizer que o artista tenha feito uma transposição direta entre as cores que simbolizam os orixás e os signos da obra, mesmo porque ficou parte do legado construtivista. Esse procedimento de referência ocorreu pontualmente em seus trabalhos e, mesmo assim, existem dificuldades em dizer com exatidão quando isso ocorre, porque Valentim usa cores diferentes para o mesmo signo e, além do mais, ele utilizava diferentes signos em uma mesma estrutura composicional, afirmando, assim, o enigma emblemático. Salvo o caso do “*Templo de Oxalá*”, que como será observado a referência da cor ao orixá é direta.

Todavia, no “*Relevo 3*” de Rubem Valentim (figura 55), de 1967-68, a síntese da cor aparece através do branco e do amarelo. Os relevos de duas cores ou de uma única cor acompanhou toda produção do artista. Procedimento similar foi utilizado nos ‘Objetos Emblemáticos’, onde ora a estrutura era pintada com duas cores, como em “*Objeto Emblemático*” (figura 56), da década de 70, no qual se mostram o azul e o branco. Ou recebia de três a quatro cores diferentes, no caso de “*Objeto Emblemático II*” (figura 57), de 1960, onde visualizamos o verde, o azul, o branco e o vermelho.

Como comentou Marcelo Campos, a apropriação dos elementos geométricos, parte da herança construtiva, estava de certa maneira conectada a relação de memória do artista, de suas experiências no interior dos candomblés baianos:

“Um exemplo de tais discussões e descobertas dos elementos recorrentes nos terreiros é a obra de Rubem Valentim, que se apropria de situações geométricas e as amalgama, junta-as, a ponto de não lermos sinais individualizados. Em Valentim, os signos são como rememorações distantes, já que o artista os utiliza, trabalhando as cores nas arestas, nas laterais, nos avessos, sem jamais criar associações muito diretas. Está tudo dado, os azuis de Ogum e Oxóssi, o vermelho e branco de Xangô, o amarelo de Oxum, mas como na lição de Mondrian, uma não hierarquia nos faz perder a plenitude mitopoética¹⁷⁰”.

¹⁶⁹ Rubem Valentim. “Manifesto Ainda que Tardio”. In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg. 132.

¹⁷⁰ Campos, Marcelo. Escultura Contemporânea no Brasil. Salvador: EPP. 2016. P. 281.

Marcelo Campos apontou ainda que a relação entre geometria e organicidade, entre o industrial e o cultural, será internacional¹⁷¹. A pluralidade de materiais e técnicas utilizadas nos trabalhos de arte contemporânea no Brasil, respeitadas suas particularidades fruto de processos de hibridação, bem como a entrada dessas produções em circuito de artes internacionais, colocou o Brasil nos debates sobre arte ‘pós’ moderna.

Os materiais de características industriais surgem, na visão do artista, como produtor que age através da matéria. Essa presença proeminente é perceptível tanto em Oiticica como em Valentim, a partir dos relevos, dos objetos e instalações. Também, nos “*Bichos*” (figura 58) (1960) de Lygia Clark, fabricados em alumínio e em processamento mais conceitual das linguagens contemporâneas, nos ‘*fechos ecler*’ e nos tecidos coloridos de Nelson Leirner. A obra “*Homenagem a Fontana*” (figura 59) (1967), foi composta por ‘partes’ fabricas.

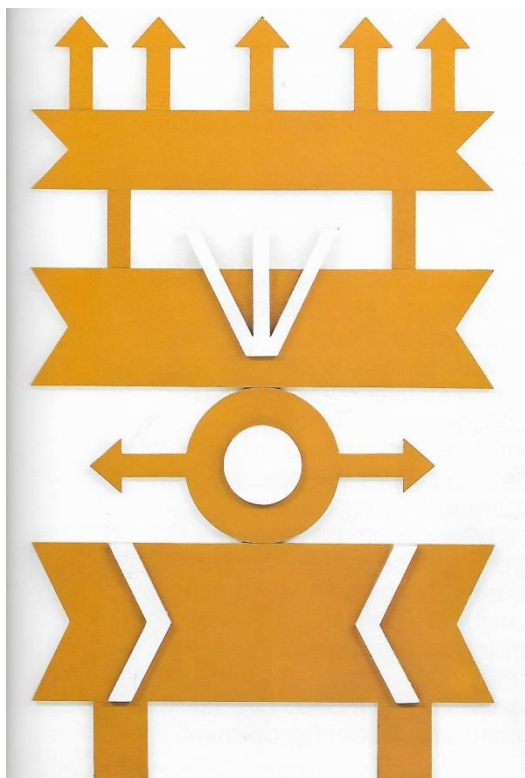


Figura 55 – Rubem Valentim. “*Relevo 3*”, 1967-68. Acrílica sobre aglomerado de madeira. 102 x 75 cm. Coleção Onice Moraes e José Rosildete de Oliveira. Brasília Brasil.

¹⁷¹ Ibidem. P.31.



Figura 56 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático”, década de 1970. Acrílica sobre madeira recortada, 126 x 66 x 66 cm. Coleção Onice Moraes e José Rosildete de Oliveira. Brasília Brasil.



Figura 57 – Rubem Valentim. “Objeto Emblemático 11”, 1969. Acrílica sobre madeira. 200 x 74 x 43 cm. Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo, Brasil.

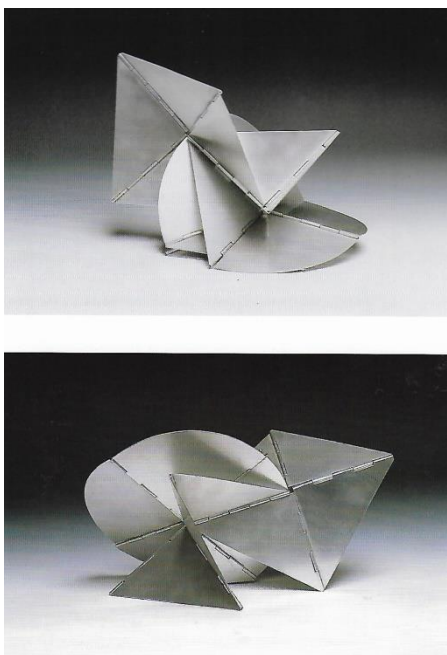


Figura 58 – Lygia Clark. “*Bicho*”, 1961. Planos articulados de alumínio que possibilitam diversos arranjos. 31 x 21 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici

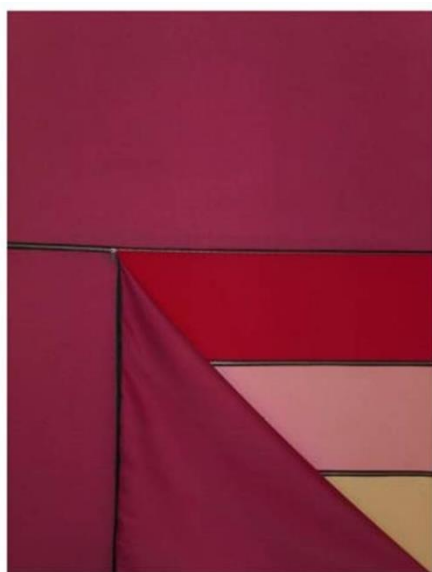


Figura 59 – Nelson Leirner. “*Homenagem a Fontana*”, 1967. Tecido e zíper. 180 x 125 cm. Coleção do artista.

Assim como a impressão do artista não está nas placas que compõem o “*Relevo Espacial*” de Oiticica, não está nas formas recortadas em placas de madeira que compõem o “*Objeto Emblemático II*” de Valentim ou nas ‘partes’ de alumínio que estruturam os “*Bichos*” de Lygia Clark. Pois, como as placas de metal que participam das obras de Richard Serra foram trazidas diretamente da indústria, o material utilizado pelos artistas brasileiros aqui convocados,

possivelmente vieram do segmento industrial.

Neste sentido, para Hélio Oiticica era no término da obra, no movimento do artista, no seu tempo total com a obra, na união entre o interior e o exterior que o artista imprime seu ‘eu’ ao objeto¹⁷². Para Valentim, o suporte era um recurso para expressar sua poética, o corpo físico de sua poesia plástico, visual¹⁷³; para Oiticica, o lugar do ‘eu’ ou a subjetividade do artista se completava com a obra em partilha com o espectador.

Os “*Bichos*”, de Lygia Clark, assim como o “*Relevo Espacial*”, de Oiticica e as caixas “Objetos Emblemáticos” (figura 60), de Valentim, solicitam a mão do espectador como via de acesso sensorial, tornando-a parte indispensável da experiência com o objeto. Como observou Paulo Sérgio Duarte, ao manipular os “*Bichos*”, não se está mais contemplando a obra como ‘coisa’ exterior a nós, mas, como produto de nosso esforço, de nossa ação¹⁷⁴ (DUARTE, 1998).

Próxima à experiência produzida por “*Bichos*”, “*Homenagem a Fontana*” exige do espectador a interação direta com a obra. Ao abrir e fechar os *zíperes* que atravessam os planos coloridos dos tecidos, o espectador modifica sua composição. Leirner subverte propositalmente os valores estéticos modernos ao manipular ícones da sociedade moderna e industrial¹⁷⁵. O espectador, como parte do processo que reconstrói incessantemente a própria obra, indica o sentido crítico do artista em relação ao pensamento da obra de arte total, como apontou Sérgio Duarte:

“A ‘fenda’ aberta pode ser reproduzida *ad nauseum*, como um gesto automático, com o uso do fecho eclair. Por detrás, não existe o vazio sugerido pelos cortes de Fontana, abre-se outra superfície de tecido em oposição cromática ao primeiro plano. Em vez da ‘espiritualidade’ da investigação fenomenológica dos limites da pintura, temos uma escultura plana de tecido, capaz de ser reproduzida em série pela indústria de confecção. Um múltiplo em potencial¹⁷⁶”.

É possível concluir que a ‘fenda’ aberta que vai deixando ver as camadas submersas da obra apresentada em estrutura bidimensional encontrará um limite

¹⁷² Oiticica, Hélio 1939-1980. Hélio Oiticica: museu é o mundo / Hélio Oiticica. Organização Cesar Oiticica Filho. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. Pg. 19.

¹⁷³ Rubem Valentim. “Depoimento a Bené Fonteles – 1989-90”. In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg. 146.

¹⁷⁴ Duarte, Paulo Sérgio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. P. 55.

¹⁷⁵ Ibidem. Pg. 46.

¹⁷⁶ Ibidem.

na própria parede onde se encerra. Em todo caso, pensar nesta estrutura bidimensional como uma escultura plana é questionar as especificidades dos Meios e pontuar que um entrelaçamento entre eles está ocorrendo, no trabalho proposto por Leirner. A particularidade da questão do múltiplo foi engendradora como um ato transformador e político do artista que, ao listar todos os insumos necessários para executar a obra precificando-os, incentivava o espectador a criar sua própria reprodução da obra. Leirner desvela o mito da obra como coisa única, o sentido aurático da obra de arte (termo benjaminiano); que aqui, procede não como advento de reprodução de imagens por meios tecnológicos, mas pela disponibilidade ‘rápida’ e ‘fácil’ dos materiais produzidos pela indústria e sua comercialização no mercado.



Figura 60 – Rubem Valentim. “*Objetos Emblemáticos*”. Acrílica sobre madeira. Museu Afro- Brasil.

A repetição de formas, não necessariamente originárias da mesma ‘fôrma’, mas participante da obra disposta no espaço, como sugere Campos, se apresentou como uma revisão da geometria brasileira em observação do desequilíbrio da arquitetura popular. Uma geometria de misturas entre elementos da adição, modulação, repetição da arte minimalista¹⁷⁷ com aspectos próprios do modo como nossa sociedade e cultura se apropriaram desses elementos.

É perceptível que o “*Relevo Espacial*”, de Oiticica, se apresentou como

¹⁷⁷ Campos, Marcelo. *Escultura Contemporânea no Brasil*. Salvador-r: EPP. 2016. P. 281.

um passo para “*O Grande Núcleo*” (figura 61), de 1960; como declarou o artista ‘*é uma construção arquitetônica por excelência*’¹⁷⁸. No entanto, percebe-se que este sentido arquitetônico da obra já se aproxima da relação do popular como posicionamento político em Oiticica. A conexão entre os diferentes tamanhos e formatos das placas amarelas, bem como suas disposições no espaço suspenso, entre o chão e o teto remetem a irregularidade formal dos níveis das casas das favelas cariocas. O encontro e desencontro entre o fim e o começo de uma parede que liga uma casa a outra. A irregularidade de seus tamanhos - dado pela própria situação econômica dos moradores que vão expandindo verticalmente suas construções ou paralisando-as no caminho - intrincada com a condição desnivelada dos morros onde as favelas se situam criam uma visualidade topográfica perceptível no “*Grande Núcleo*”. A associação direta às questões sócio-políticas aparecerá nas obras de Oiticica por volta de meados dos anos 60, quando ele identificou a urgência da tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos por meio de uma abordagem do campo criativo, ou seja, das artes ditas plásticas e literatura¹⁷⁹, apontou o artista. Entretanto, se “*O Grande Núcleo*” já aponta na direção do contexto sócio político, que Oiticica envolverá em seus próximos trabalhos onde o corpo do espectador, muitas vezes, se transmutará como suporte para a própria obra. O lugar ‘específico’ escolhido pelo artista, como marco de visibilidade de corpo político da obra, foi o ‘Morro da Mangueira’, no Rio de Janeiro.

¹⁷⁸ Oiticica, Hélio 1939-1980. Hélio Oiticica: museu é o mundo / Hélio Oiticica. Organização Cesar Oiticica Filho. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. Pg. 35.

¹⁷⁹ Ibidem. Pg. 97.

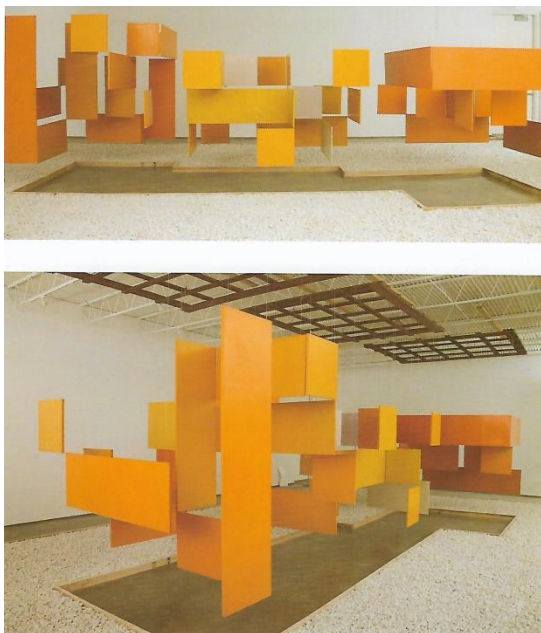


Figura 61 – Hélio Oiticica. “*Grande Núcleo*”, 1960. Foto: César Oiticica Filho.

No caminho da relação do corpo do artista com a obra, como observou Bené Fonteles, em explanação pública sobre o trabalho de Rubem Valentim, na Almeida e Dale Galeria de Arte, em novembro de 2018, os “Objetos Emblemáticos” tridimensionais articulados em caixas foram executados com as pequenas peças totêmicas móveis. Deste modo, o espectador deveria manipulá-las trocando suas posições e criando novos esquemas formais. Antes de solicitar o corpo do espectador por inteiro em torno da obra, como em “*O Templo de Oxalá*”, Valentim solicitou a experiência sensível do tato com os objetos signográficos da cultura africana. Se nos espaços religiosos os objetos sagrados são proibidos ao toque do público que assiste a festa ritualística, através da arte Valentim aproxima o signo do espectador. Essas obras articuláveis também se ligavam a memória afetiva da infância do artista, dos brinquedos educativos de madeiras coloridas que eram montados em diversas proposições pelas crianças, como declarou o artista em entrevista dada a Bené Fonteles¹⁸⁰.

As estruturas vazadas dos ‘Objetos Emblemáticos’ permite a dissolução parcial do espaço na obra, anunciando a busca do artista pelo espaço¹⁸¹. Em

¹⁸⁰ Rubem Valentim por Bené Fonteles – Almeida e Dale Galeria de Arte pintor. Postado em: 21 de novembro de 2018. Por: Almeida e Dale Galeria de Arte. Entrevista disponível em: http://youtube.com/watch?v=qxyCx7_HNNg. Acesso em: 25 de junho de 2020.

¹⁸¹ Rubem Valentim. “Manifesto Ainda que Tardio”. In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg. 133.

“*Objeto Emblemático 12*” (figura 62), de 1969, o vazio do espaço que o engloba fica à mostra, entre a forma e a ‘parede’ modular que o protege como objeto sagrado, inserido em um altar. O altar afro-brasileiro de Valentim, o ‘*peji*’ dos candomblés baianos, transformados em signos visuais, organizado em formato de pirâmide, apresentada dentro de cada estrutura modular persiste na ideia do totem, ou seja, pequenas estruturas compostas por diferentes articulações de signos em sentido vertical. Essa relação apontada no primeiro capítulo, fruto da experiência do artista com a estatúária africana no *British Museum*, em Londres, inicialmente absorvidas através da pintura, nesse momento, finalmente, ganha o espaço tridimensional. E, é na dissolução total da estrutura modular que envolve as pequenas composições formais de “*Objeto Emblemático 12*”, que o totem se concretizará no espaço ampliado do “*Templo de Oxalá*”. Nessa passagem, Valentim chama o espectador para uma nova relação com a obra, a pura visualidade não será bastante. Agora será preciso que o espectador desloque seu corpo no espaço, circunde os ‘objetos totêmicos’ experimentando as relações de aproximação do corpo em rito com o objeto de arte afro-brasileiro.

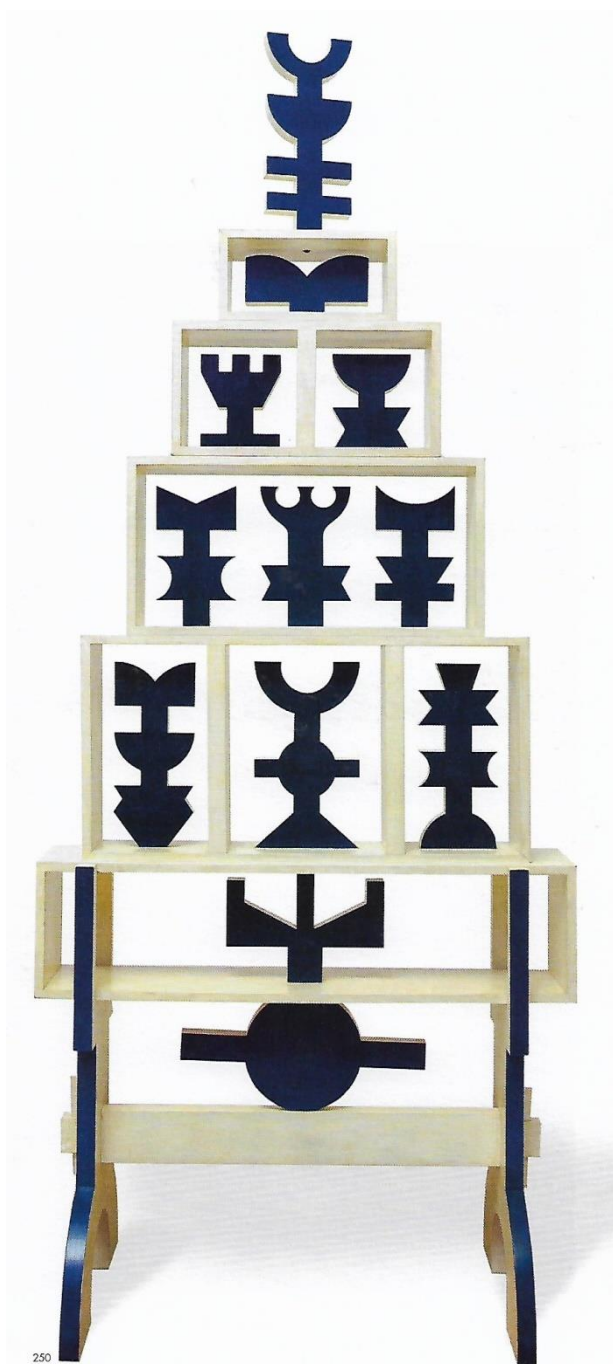


Figura 62 – Rubem Valentim. “*Objeto Emblemático 12*”, 1969. Acrílico sobre madeira. 280 x 120 x 61 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

O Branco Afro-Brasileiro de Rubem Valentim: “O Templo de Oxalá”

“Oní Sé A Àwúre A Nlá Jé
Oní Sé Àwúre Ó Bèrì Omon
Oní Sé A Àwúre
A Nlá Jé Bàbá
Oní Sé Àwúre Ó Bèrì Omon”¹⁸²

Partindo do princípio que esta é a única obra analisada nesta dissertação em que a referência direta do título alude explicitamente a um Orixá do panteão africano, torna-se imprescindível dizer que o branco é a cor por excelência dedicada no campo religioso a “Oxalá”, em especial a *Obàtálà* – orixá que protagoniza o mito da criação do mundo. Esse “*itàn*”¹⁸³ é contado e celebrado ritualisticamente nos espaços religiosos de matriz africana ‘Nàgô’ no Brasil. Então, a cor da obra de Rubem Valentim, “*O Templo de Oxalá*” (figura 62)¹⁸⁴ é simbólica, tem origem no próprio mito participante da cosmogonia afro-religiosa.



Figura 63 – Rubem Valentim. Montagem da Obra “O Templo de Oxalá” no MAM de Salvador, Bahia. Sala Rubem Valentim.

O branco, dentro da cultura Nàgô, simboliza a criação, a existência do

¹⁸² Reza em forma de canto dedicada ao orixá Oxalá. Geralmente entoada nas religiões de matriz africana Yorubá, no Brasil. Tradução: “Senhor que faz com que tenhamos boa sorte/e com que sejamos grandes/Senhor que nos dá encantamento e boa sorte/Cumprimenta os filhos/Pai, Senhor que nos dá boa sorte e nos torna grande”. Domínio popular.

¹⁸³ *Itàn* é uma palavra Nàgô (Yorubá) que designa um conto específico – *itàn àtowódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração à outra, particularmente pelo *babaláwo*, sacerdotes do oráculo de *Ifá*. (Elbein, 2012, Pg.57).

¹⁸⁴ Imagem referente a montagem da Obra “O Templo de Oxalá”, como apresentada atualmente no MAM de Salvador, Bahia, na sala especial Rubem Valentim.

mundo e dos seres que o habitam. Como veremos, essa relação é dual e faz a ligação entre os dois mundos Àiyé/Òrun¹⁸⁵. Assim conta o mito:

“Quando ‘*Olórun*’ decidiu criar a terra, chamou *Obàtálà* e entregou-lhe o ‘saco da existência’, *àpò-ìwà*, e deu-lhe as instruções necessárias para a realização da magna tarefa. *Obàtálà* reuniu todos os *òrisà* e preparou-se sem perda de tempo. De saída, encontrou-se com *Odùà* que lhe disse que só o acompanharia após realizar suas obrigações rituais. Já no *òna-òrun*, caminho, *Obàtálà* passou diante de *Èsù*. Este, o grande controlador e transportador de sacrifícios que domina os caminhos, perguntou-lhe se já tinha feito as oferendas propiciatórias. Sem se deter, *Obàtálà* respondeu-lhe que não tinha feito nada e seguiu seu caminho sem dar mais importância a questão. E foi assim que *Èsù* sentenciou que nada do que ele se empreender seria realizado. Com efeito, enquanto *Obàtálà* seguia seu caminho começou a ter sede. Passou perto de um rio, mas não parou. Passou por uma aldeia onde lhe ofereceram leite, mas ele não aceitou. Continuou andando. Sua sede aumentava e era insuportável. De repente, viu diante de si uma palmeira *Igí-òpe* e, sem se poder conter, plantou no tronco da árvore seu cajado ritual, o *òpa-sóró* (Opaxorô), e bebeu a seiva (vinho da palmeira). Bebeu insaciavelmente até que suas forças o abandonaram, até perder os sentidos, e ficou estendido no meio do caminho. Nesse meio tempo, *Odùà*, que foi consultar *Ifà*, fazia suas oferendas a *Èsù*. Seguindo os conselhos dos *babaláwo*, ela trouxera cinco galinhas, das que têm cinco dedos em cada pata, cinco pombos, um camaleão, dois mil elos de cadeia e todos os outros elementos que acompanham o sacrifício. *Èsù* apanhou estes últimos e uma pena da cabeça de cada ave e devolveu a *Odùà* a cadeia, as aves e o camaleão vivos. *Odùà* consultou outra vez os *babaláwo* que lhe indicaram ser necessário, agora, efetuar um *ebo*, isto é, um sacrifício, aos pés de *Olórun*, de duzentos *ìgbìn*, os caracóis que contêm ‘sangue branco’, ‘a água que apazigua’, *omi-èrò*.

Quando *Odùà* levou o cesto com *ìgbìn*, *Olórun* aborreceu-se vendo que *Odùà* ainda não tinha partido com os outros. *Odùà* não perdeu sua calma e explicou que estava obedecendo às ordens de *Ifà*. Foi assim que *Olórun* decidiu aceitar a oferenda, e ao abrir seu *Àpére-odù* – espécie de grande almofada onde geralmente ele está sentado – para colocar a água dos *ìgbìn*, viu com surpresa, que não havia colocado no *àpò-ìwà* – bolsa da existência – entregue a *Obàtálà*, um pequeno saco contendo a terra. Ele entregou a terra nas mãos de *Odùà* para que ela, por sua vez, a remetesse a *Obàtálà*. *Odùà* partiu para alcançar *Obàtálà*. Ela o encontrou inanimado ao pé da palmeira, contornado por todos os *òrisà* que não sabiam o que fazer. Depois de tentar em vão acordá-lo, ela apanhou o *àpò-ìwà* que estava no chão e voltou para entregá-lo a *Olórun*. Este decidiu, então, encarregar *Odùà* da criação da terra. Na volta de *Odùà*, *Obàtálà* ainda dormia; ela reuniu todos os *òrisà* e explicou-lhes que fora delegada por *Olórun* e eles dirigiram-se todos juntos para o *Òrun Àkàsò* por onde deviam passar para assim alcançar o lugar determinado por *Olòrun* para a criação da terra. *Èsù*, *Ògún*, *Òsòsi* e *Ìja* conheciam o caminho que leva as águas onde iam caçar e pescar. *Ògún* ofereceu-se para mostrar o caminho e converteu-se no *Asiwajú* e no *Olúlànà* – aquele que esta na vanguarda e aquele que desbrava os caminhos.

¹⁸⁵ Àiyé – universo físico e concreto. Local onde habitam todos os seres naturais, os *ará-àiyé*. Toda humanidade se encontra na Terra Àiyé. Òrun é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Segundo Elbein, trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante. Seus habitantes são os *ara-òrun*, seres ou entidades sobrenaturais. Na cosmogonia Nàgô, tudo que existe no Òrun tem suas representações materiais no Àiyé. A autora nos informa ainda que a representação mais conhecida do universo, constituição do *àiyé* e o *òrun* é simbolizada por uma cabaça formada de duas metades unidas, a metade inferior – o *àiyé*, e a superior – o *òrun*. (Elbein, 2012, P. 56).

Chegando diante do *Ópó-òrun-oún-Àiyé*, o pilar que une o *òrun* ao mundo, eles colocaram a cadeia ao longo da qual *Odùà* deslizou até o lugar indicado por cima das águas. Ela lançou a terra e enviou *Eyelé*, a pomba, para esparramá-la. *Eyelé* trabalhou muito tempo. Para apressar a tarefa, *Odùà* enviou as cinco galinhas de cinco dedos em cada pata. Estas removeram e espalharam a terra imediatamente em todas as direções, à direita, à esquerda e ao centro, a perder de vista. Elas continuaram durante algum tempo. *Odùà* quis saber se a terra estava firme. Enviou o camaleão que, com muita precaução, colocou primeiro uma pata, tateando. Apoiando-se sobre esta pata, colocou a outra e assim sucessivamente até que sentiu firme sob suas patas. [...].

Quando o camaleão pisou em todos os lados, *Odùà* tentou por sua vez. *Odùà* foi a primeira entidade a pisar na terra, marcando-a com sua primeira pegada. Essa marca é chamada *esè ntaiyé Odùduwà*.

Atrás de *Odùà* vieram todos os outros *òrisà* colocando-se sob sua autoridade. Começaram a instalar-se. Todos os dias *Orúnmilà* – patrão do oráculo de *Ifà* – consultava *Ifà* para *Odùà*. Nesse meio tempo *Obàtálà* acordou e vendo-se só sem *àpò-ìwà* retornou a *Olórun*, lamentando-se de ter sido despojado do *àpò*. *Olórun* tentou apaziguá-lo e em compensação transmitiu-lhe o saber profundo e o poder que lhe permitia criar todos os tipos de seres que iriam povoar a terra. A narração diz textualmente: *‘Isé àjùlò yé nni isèdà, tí ó fí móo sèdà àwon èniyàn àti orisirísi ohun gbogbo, itàkùn, koriko, eranko, eiye eja ali àwon èniyàn’*.

‘Os trabalhos transcendentais de criação permitir-lhe-iam criar todos os seres humanos e as múltiplas variedades de espécies que povoariam os espaços do mundo: todas as árvores, plantas, ervas, animais, aves, pássaros, peixes, e todos os tipos humanos’.

Foi assim que *Obàtálà* aprendeu e foi delegado para executar esses importantes trabalhos. Então ele se preparou para chegar à terra. Reuniu os *òrisà* que esperavam por ele, *Olúfón*, *Eteko*, *Olúorogbo*, *Olúofin*, *Ògìyàn* e o resto dos *òrisà-funfun*.

No dia em que estavam para chegar, *Òrúnmilà*, que estava consultando *Ifà* para *Odùà*, anunciou-lhe o acontecimento. *Obàtálà*, ele mesmo e seu séquito vinham dos espaços do *òrun*. *Òrúnmilà* fez com que *Odùà* soubesse que se ela quisesse que a terra fosse firmemente estabelecida e que a existência se desenvolvesse e crescesse como ela havia projetado, ela devia receber *Obàtálà* com reverência e todos deveriam considerá-lo como seu pai”¹⁸⁶.

Segundo conta Juana Elbein, no livro *“Os Nàgô e a Morte – Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia”*, *Òrìsànlà*, o grande Orixá-Funfun – orixá do branco, foi o primeiro a ser criado por *Olòrun* (massa infinita de ar). Ao mover-se e respirar lentamente, *Olòrun*¹⁸⁷ transformou uma parte do ar em massa de água, originando *Òrìsànlà* (Oxalá), orixá que carrega em si duas partes vitais – ar e água¹⁸⁸. Elbein

¹⁸⁶ Santos, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14. Ed. – Petrópolis, Vozes, 2012. Tese Universidade de Sorbone (1972). P. 66.

¹⁸⁷ *Olórun*, ou *Oba-òrun* – Rei do *Òrun* – entidade suprema. Ele detém os três poderes que tornam possíveis e regulam a existência, tanto no *Òrun* como no *Àiyé*: *ìwà* (o ar – *òfùrufú*, a atmosfera – e a respiração – *èmi*), está no domínio do branco, representando a existência genérica + *àse* (poder de realização que dinamiza a existência e permite que ela advenha), representado pelo preto – branco e vermelho + *àbá* (poder que outorga propósito, dá direção e acompanha o *àse*). *Olórun* também é chamado de *Olódùmarè* nos textos de Ifá. (Enbein, 2012, P.77)

¹⁸⁸ Ibidem. P. 61.

também esclarece que Oxalá é denominado por *Òrisàlá*, *Òrisànlá*, *Òsàlá* ou *Obàtálà*, e simboliza o elemento fundamental do começo dos começos e os dois elementos vitais que deram origem a toda existência humana e dos seres do universo, assim escreveu a autora:

“Os vivos e os mortos, os dois planos da existência, são controlados pelo *àse* de *Òrisànlá*. O *àlà*, o grande pano branco, é o seu emblema. É embaixo do *àlà* estendido que ele abriga a vida ou a morte. Um dos ritos, quando do ciclo litúrgico de *Òsàlá*, consiste em estender um longuíssimo pano imaculado suspenso e sustentado por cima da cabeça dos participantes, e todos os presentes se colocam embaixo, cantando e dançando numa procissão ritual, simbolizando assim o fato de que eles se colocam sob a proteção do grande *Òrisà-funfun*”¹⁸⁹.

A representação do branco em Oxalá transcorre em dois polos: a materialidade da vida, da concretude dos elementos que fazem parte dos ritos dedicados a este Orixá e de tudo aquilo que é substância antimatéria, o próprio nada, ou mesmo a transparência do ar. Dentro dos *candomblés* brasileiros de raiz *Nàgô*, Oxalá representa ainda simbólica e coletivamente o poder ancestral masculino, enquanto *Odùà* é a parte feminina da criação do mundo, como observamos na leitura do mito. Outro elemento importante, apresentado no *itan*, e que fará a ligação entre Oxalá e as esculturas totêmicas de Rubem Valentim na obra “*O Templo de Oxalá*”, é o *Opaxorô*. O instrumento sagrado de estrutura totêmica aparece na obra de Valentim desde a fase estritamente pictórica, como podemos observar na pintura “*Composição C*” (figura 64). O mastro verticalizado no centro do quadro, cortado pelas quatro horizontais vermelhas cujas duas últimas foram ornamentadas com pequenos triângulos azuis, se assemelha nitidamente com a descrição do *Opaxorô*, apresentada logo abaixo por Elbein. Segundo a autora, é com este instrumento que Oxalá diferencia os níveis de existência entre os dois mundos – o *òrun* e o *Àiyé*¹⁹⁰, pois ao furar a palmeira sagrada e beber de seu líquido, Oxalá desrespeita o tabu que lhe foi imposto por *Olòrun*, tornando-se parente consanguíneo da palmeira – *igí-òpe*. Sobre o *Òpásóró*, Elbein relatou:

“O *òpásóró* é feito de metal e mede cerca de 120 cm de altura. É uma barra com um pássaro na extremidade superior, com discos metálicos inseridos horizontalmente em diferentes alturas, dos quais pendem pequenos objetos,

¹⁸⁹ Ibidem. P. 80.

¹⁹⁰ Ibidem. P. 82.

sininhos redondos, sinos em forma de funil e moedas. O *òpásóró* é um dos objetos mais notáveis e rodeados de considerações e preceitos especiais. Os *òpásóros* são conservados em pé no altar de *Òrìsàlà*, cobertos de pano branco”¹⁹¹.

De saída, é nítido no relato da autora que a própria forma do Opaxorô é totêmica, sua indicação verticalizada e sua composição dada por animais sagrados e objetos representativos do próprio mito da criação contada pelos Nàgôs. Não parece coincidência a relação entre as formas totêmicas das esculturas (figuras 65, 66, 67) de Rubem Valentim, que participam da obra “*O Templo de Oxalá*” e o Opaxorô de Obatalá, assim como o branco perpassando por todos os objetos da obra também não são. Importante notar ainda que o azul utilizado no fundo do painel de relevos que compunha a obra, apresentada na XIV Bienal Internacional de São Paulo, também se refere a Oxalá, especificamente Oxaguiã, tido como um Oxalá jovem e guerreiro que além do branco utiliza a cor azul clara.

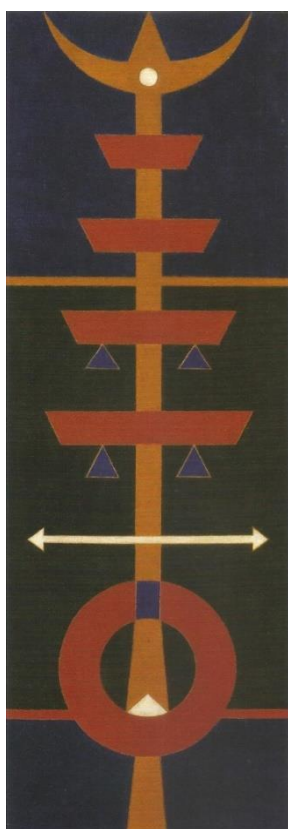


Figura 64 – Rubem Valentim. “*Composição C*”, 1963. Óleo sobre tela. 100 x 35 cm. Coleção Particular, São Paulo, Brasil.

¹⁹¹ Ibidem.



Figura 65 – Rubem Valentim. “*Objeto Emblemático*” – Fragmento da Obra “*O Templo de Oxalá*”, 1977. Acervo MAM Salvador, Bahia, Brasil.



Figura 66 - Rubem Valentim. “*Objeto Emblemático*” – Fragmento da Obra “*O Templo de Oxalá*”, 1977. Acervo MAM Salvador, Bahia, Brasil.



Figura 67 – Rubem Valentim. “*Objeto Emblemático*” – Fragmento da Obra “*O Templo de Oxalá*”, 1977. Acervo MAM Salvador, Bahia, Brasil.

É possível depreender que Valentim faz menção ao mito da criação, contada pelos Nãgôs na obra do “*Templo de Oxalá*”, responde-se desta maneira ao rito de Oxalá, vivenciado nos candomblés Jeje-Nãgô no Brasil, no campo da arte através da relação entre o branco, o Opaxorô de Obatalá que emana o Totem. Sua colocação no espaço ampliado permite ao corpo do espectador uma entrega próxima ao ritual das danças sagradas em círculo. Nas palavras do artista, sua busca era a claridade: “*Procuro a claridade, a luz da Luz*”¹⁹². A claridade se fez na monocromia do branco, a síntese da pureza ligada intencionalmente a sua proposta de uma arte com valores míticos, como relatou no início do “*Manifesto Ainda que Tardio*”. Nas palavras de Frederico Moraes, com passagens em grifo de Valentim:

“Às vezes é preciso “calar: usar um silêncio artifício”, para dizer melhor e mais alto. Calar para que o silêncio cante toda a extraordinária beleza da vida, para que se possa ouvir “este fio de água cantando”, que “vem das fontes primitivas”. Sabedoria. Às vezes é preciso eliminar a cor, como se elimina o ruído, e chegar “à dura pureza do branco”. Luz”¹⁹³.

¹⁹² Valentim, Rubem. Rubem Valentim: artista da Luz. Projeto de Emanuel Araújo; organização de Bené Fonteles e Wagner Barja. Textos de Bené Fonteles e outros... – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001. Pg. 23

¹⁹³ Ibidem. Pg. 59

As fontes primitivas das quais fala Valentim em sua obra são africanas, que em sua sobrevivência se mantem no ambiente afro religioso, resguardando aspectos da própria cultura de origem. Ainda no *'Manifesto Ainda que Tardio'*, Valentim revelou a intenção totêmica em suas obras e com ela, a busca pelo espaço. Veja:

“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. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de toda tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos”¹⁹⁴.

É preciso, porém, compreender que Rubem Valentim parte da operação signográfica para o Totem. Segundo relato de Bené Fonteles, na palestra conferida na Almeida e Dale Galeria de Arte, em 2018, foi a partir dos estudos feitos para o “Painel Emblemático” que compunha a obra *“O Templo de Oxalá”*, que Valentim, através de reduções e abstrações dos símbolos referentes a cultura religiosa afro-brasileira, criou um ‘vocabulário poético visual signográfico’ dando origem as esculturas totêmicas. Sobre a obra *“O templo de Oxalá”* observou Frederico Moraes:

“A prova disso é seu Templo de Oxalá. Ao distribuir sobre o piso verde seus objetos emblemáticos de forma assimétrica, Valentim criou um relacionamento dinâmico entre eles. Branco sobre branco, plano sobre plano, signo sobre signo, dinamicamente. Cada objeto existe isoladamente e como conjunto, é independente e interdependente. De qualquer ângulo que se colocar, o espectador vê uma peça penetrar no campo visual da outra. E mais, construídos com partes móveis, seus objetos permitem diferentes combinações, permutando e configurando continuamente novos significados visuais. Quer dizer, Valentim realiza no espaço real, e, valendo-se unicamente do branco, aquilo que já enunciara em suas pinturas imediatamente anteriores. Suas formas brancas parecem flutuar silenciosas no espaço, como emanções de uma religiosidade sentida e vivida. Obra de maturidade definitiva”¹⁹⁵.

Mais tarde, o artista criaria séries serigráficas - como em *“Estudo Painel*

¹⁹⁴ 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.133.

¹⁹⁵ Moraes, Frederico. Construção Branca: Silêncio. In: Rubem Valentim: artista da Luz. Projeto de Emanuel Araújo; organização de Bené Fonteles e Wagner Barja. Textos de Bené Fonteles e outros... – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001. Pg. 59

Emblemático” (figura 67) modificando os esquemas, as articulações entre os signos e as cores de suas estruturas, mostrando assim, inúmeras possibilidades para seus esquemas.



Figura 68 – Rubem Valentim. “*Estudo Painel Emblemático*”, 1984. Acrílica sobre cartão. 66 x 98 cm. Acervo Marta e Márcio Lobão.

A obra Totêmica de Valentim, no caso das esculturas brancas apresentadas como um gesto instalativo (figuras 65, 66 e 67), apresenta um mundo entre dois mundos, entre sagrado e profano e entre a cultura ocidental e a africana – um complexo híbrido - porque coloca em jogo a questão totêmica. Nas argumentações sobre o totemismo, Lévi-Strauss mostra pelo viés de alguns autores, que o Totem se apresenta como uma forma de diferenciação entre organizações sociais (dos chamados nativos e das sociedades europeias) criadas pelo pensamento ocidental; e que muito da teoria totêmica buscava uma forma de classificação gerida por métodos empíricos, que em parte, estavam marcados mais por exclusões identitárias dos grupos estudados do que pela inclusão pela diferença. Assim, escreveu Lévi-Strauss sobre Frazer, um dos teóricos que abordou o totemismo:

“Portanto se Frazer associou o totemismo e a ignorância da paternidade fisiológica, não foi mero acaso: o totemismo aproxima o homem do animal e a alegada ignorância do papel do pai na concepção chega a substituir o genitor humano por espíritos mais próximos ainda das forças naturais. Este aspecto da natureza era como uma pedra de toque que permitia, no próprio seio da cultura, isolar o selvagem do civilizado”¹⁹⁶.

Para Frazer, os grupos humanos se organizavam a partir de formas específicas de ordenação mental, ou seja, a ordem das expressões mentais e os

¹⁹⁶ Lévi-Strauss, Claude. Totemismo hoje; tradução de Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis, Vozes, 1975. Pg. 96

consequentes processos de simbolização, responsáveis pela organização das sociedades, eram um advento de explicação dos fenômenos evolutivos¹⁹⁷. Assim, o totemismo, como marco de diferenciação de organização social, apoiava-se em crenças místicas (religiosas) como formas de explicações, proibições e associações com o mundo concreto. O totemismo como sistema organizacional considerava os grupos humanos dispostos em clãs, onde as atribuições de nomes ou de emblemas animais e vegetais remetiam ao clã, bem como, existia uma relação de parentesco entre o clã e seu totem. Em todo caso, Lévi-Strauss pontua que as regras estabelecidas por Frazer não podem ser generalizadas a todos os grupos, pois, nem todos se constituem da mesma maneira. Nas palavras de Lévi-Strauss:

“O pretense totemismo escapa a todo esforço de definição absoluta. Consiste, quando muito, numa disposição contingente de elementos não específicos. É uma reunião de particularidades, empiricamente observáveis num certo número de casos sem que resultem daí, necessariamente, propriedades originais; mas não é uma síntese orgânica, um objeto de natureza social”¹⁹⁸.

Para Lévi-Strauss, foi dito bastante sobre o totemismo, os aspectos culturais, naturais e sociais traçados como linha de conduta para que o Totem fosse afirmado como realidade em diferentes organizações humanas não europeias, no entanto, como grande desfecho sobre o Totem, visto como instituição social, Lévi-Strauss afirmou essa relação como uma ilusão. Lévi-Strauss apontou o totemismo como uma diferença na relação entre os homens, dada por oposição, no sentido de perceber que a diferença é um modo legítimo de existência humana, onde as relações entre seres humanos devem se manter em horizontalidade e não em uma condição hierárquica. Com a palavra Lévi-Strauss:

“Portanto, a ilusão totêmica provém em primeiro lugar de uma distorção do campo semântico do qual sobressaem fenômenos do mesmo tipo. Certos aspectos do campo foram privilegiados às custas de outros, por se lhes conferir uma originalidade e estranheza que não lhes eram próprias: pois tornamo-los misteriosos pelo simples fato de os subtrairmos ao sistema do qual faziam parte integral com suas transformações”¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Sousa, Igor. Totemismo hoje: Contribuições de Lévi-Strauss para a Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, 2014. Pg. 03.

¹⁹⁸ Lévi-Strauss, Claude. Totemismo hoje; tradução de Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis, Vozes, 1975. Pg. 17.

¹⁹⁹ Ibidem. Pg. 27.

Por outro ângulo, o autor abarca as relações totêmicas entre duas ordens: uma natural e outra cultural. Sendo que na esfera natural, as vinculações do totem são categorizadas, enquanto na esfera cultural são tratadas as conexões entre grupos e pessoas. O autor informa, ainda, que esses termos são resultado de uma escolha arbitrária, e que a intenção é distinguir em cada esfera diferentes modos de existência do Totem: o coletivo e o individual. Porém, ele afina ainda, seu pensamento ao de Flirth, deixando entrever a possibilidade de incluir em suas esferas de análise das relações entre grupo-indivíduo, natureza-cultura, a dimensão do emblemático, da identidade, da descendência e dos interesses diretos e indiretos vivenciados dentro dos grupos humanos não europeus²⁰⁰.

Em seu texto, *“Totemismo hoje”*, Lévi-Strauss indica a direção dada por Bronislaw Malinowski, onde o problema da magia (religião) é tratado no mesmo sentido que o do totemismo, no âmbito da esfera psicológica, ou seja, os ritos e as práticas mágicas são um meio de atenuar ou abolir a ansiedade humana contra empreendimentos incertos. Deste ponto, a magia ganha uma finalidade prática, afetiva e funcional. Strauss argumenta que esta definição não deve ser generalizada, pois se observada pela perspectiva de Radcliffe Brown, a sentença poderia simplesmente ser invertida da seguinte forma: *“Não é porque os homens sentem ansiedade em certas situações que recorrem a magia, é que estas situações geram ansiedade”*²⁰¹. Deste modo, a pretensão de Strauss é demonstrar que condutas sociais não são desempenhadas espontaneamente pelos indivíduos, sob efeito de emoções, mas ao contrário, o homem comporta-se de acordo com aquilo que lhe é permitido por prescrições sociais, observando que:

“Os costumes são dados como normas externas antes de engendrar sentimentos internos e estas normas insensíveis determinam os sentimentos individuais, assim como as circunstâncias em que poderão, ou deverão se manifestar”²⁰².

Para Redcliffe Brown, os totens são objetos de atitudes rituais, pois funcionam como emblema sociológico, seu posicionamento toma o totem como advento social ao contrário de segmentá-lo em discussões ritualísticas e religiosas. Claramente, o autor parte de Durkheim para chegar a sua conclusão. Pois para

²⁰⁰ Ibidem. Pg. 33

²⁰¹ Ibidem. P.73.

²⁰² Ibidem. Pg. 76.

Durkheim a recorrência do totem sobre animais e plantas estabelecem a permanência e continuidade do clã, através de um emblema que o represente. Um emblema representativo de simplicidade e de fácil reconhecimento perante outras sociedades. A relação emblemática entre plantas e animais se justifica pela acessibilidade facilitada no meio em que essas sociedades se encontram. Strauss atenta para o fato de que a escolha do emblema nas sociedades é arbitrária, pois fica estabelecida sob aspectos rituais. Para Durkheim, em sociedades ditas menos complexas (sua comparação se dá com as sociedades europeias modernizadas), a segmentação ritual segue a social, deste modo, o problema do rito é anterior ao totemismo, uma vez que, os objetos escolhidos como emblema já eram rituais antes do estabelecimento dos totens²⁰³. Sob a relação do totem com rito, Lévi-Strauss afirma que:

“[...] dizer que o Totem é sagrado equivale a constatar que existe uma relação ritual entre o homem e seu totem, admitindo-se que por relação ritual se designa um conjunto de atitudes e de condutas obrigatórias”²⁰⁴.

Sobre este aspecto, Durkheim pensou as religiões como fator primordial da elaboração do homem sobre o mundo; escreveu o autor: “*os primeiros sistemas de representações que o homem produziu do mundo e de si mesmo são de origem religiosa*” (DURKHEIM, 2003). Se Durkheim apresenta o problema do rito como anterior ao totem, Lévi-Strauss percebe que não é uma questão hierárquica, mas de um tipo de relação sistematizada com o sagrado, conduzida por normas específicas, que podem ser determinadas pelo símbolo totêmico de cada sociedade; segue Lévi-Strauss: “*Os símbolos totêmicos são, como todos os outros símbolos rituais, os pontos de referências ideológicas que o indivíduo utiliza para guiar-se*” (LÉVI-STRAUSS, 1975).

Tem-se como entendimento principal que a reflexão sobre o Totem, até aqui apresentada por Lévi-Strauss, necessita do elemento fundamental do mito para que os elementos simbólicos possam ser determinados como Totens, no entanto, não existe uma condição estabelecida que diga realmente que determinada sociedade é totêmica ou não, pois os elementos simbólicos são variáveis, de mito para mito, ou seja, de sociedade para sociedade. Assim, ao

²⁰³ Ibidem. Pg. 66.

²⁰⁴ Ibidem. Pg. 65.

pensar no mito da criação *Yorubá*, apresentado no início do capítulo, pode-se perceber facilmente a relação sacral entre o homem e os animais. A galinha que cisca para espalhar a terra, o camaleão que pisa na terra para sentir sua firmeza e o pombo mensageiro da existência terrestre exercem funções fundamentais na criação do mundo. Assim, o Opaxorô de Obatalá também desempenha um papel mitológico, pois faz a ligação entre mundo sagrado e profano. Com o Opaxorô, Obatalá infringiu a norma, furou o tronco da palmeira e bebeu de seu vinho, mudando todo o percurso da criação do mundo. Tem-se aqui, neste mito, a árvore como espécie vegetal sagrada, especificamente a palmeira. Deste modo, pode-se dizer que estamos lidando com uma narrativa vinda de uma sociedade totêmica?

O mito remonta de tempos longínquos, transmitido através da oralidade em diversas sociedades africanas. Em relação aos povos *Yorubá*, como observou Verger em seu livro, *Orixás*, alguns grupos, ainda matem esta tradição. Interessante perceber que na África, em Ilê-Ifé, as cerimônias públicas para *Obàtálá* são comemoradas anualmente até os dias de hoje. Como observou Pierre Verger no auto de suas pesquisas no continente africano:

“Antigamente, as festas duravam nove dias e foram posteriormente reduzidas para cinco. Como estão em concordância com a semana iorubá de quatro dias, começam e terminam no dia consagrado a Obàtálá”²⁰⁵ (VERGER, 2018).

Como na África o mito é revivido ritualisticamente na esfera pública, como acontecimento histórico e sagrado, no Brasil, o mito é ritualizado nos candomblés de origem Jeje-Nagô, através da sacralização dos elementos do mito: a galinha d’angola e o pombo branco. Além do próprio instrumento utilizado por Oxalá – o Opaxorô.

Lévi-Strauss partiu de observações, também, sobre povos africanos, como objeto de análise para discutir o totemismo, concluído que na África existe uma combinação entre grupo-indivíduo, à medida que certos animais são objetos de uma proteção e de uma veneração coletiva²⁰⁶. Para o autor, a relação entre homens e animais e até mesmo entre animais e ancestrais, em alguns casos, é externa e

²⁰⁵ Verger, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*/Pierre Verger; traduzido por Maria Aparecida de Nóbrega. – Salvador – BA: Fundação Pierre Verger, 2018. Pg. 261.

²⁰⁶ Lévi-Strauss, Claude. *Totemismo hoje*; tradução de Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis, Vozes, 1975. Pg. 27

histórica, ou seja, eles se conheceram, se encontraram, entraram em choque ou se associaram. Para essa questão não existe um fim, porque não há uma maneira geral de resolver os casos observados, e é neste intuito que ele identifica que não são as semelhanças, mas as diferenças que aproximam os casos totêmicos²⁰⁷. Quando o autor parte para esta observação, nos diz que: primeiro, os animais diferem entre si e de outros animais, que são os homens. E segundo, que os ancestrais devem ser tomados como um caso particular de diferenças. Então, todos estes elementos participam da sociedade e ocupam uma posição determinada. Neste sentido, podemos concluir que o mito da criação *Yorubá*, analisado neste capítulo, parte de uma sociedade incluída na discussão do totemismo, ao menos, Carl Einstein observou as produções plásticas destes povos partindo do princípio do totem.

Voltando a atenção para os textos de Carl Einstein, “*Negerplastik*” e “*Afrikanische Plastik*”, onde ele analisa as esculturas e máscaras africanas provenientes de regiões da África Ocidental, na tentativa de elaborar uma teoria da arte referente a essas produções, percebe-se, em um primeiro instante, que a relação entre a forma animal e humana aparece tanto nas máscaras quanto nas esculturas (figuras 69 e 70). Para Einstein, há nesses trabalhos um conteúdo espiritual objetivo²⁰⁸, ou seja, um estudo cuidadoso sobre sua história poderia mostrar, mais do que a brusca separação étnica entre os povos de África, a relação com a família dos chefes, uma família de sangue sagrada e a indicação de uma ancestralidade tribal²⁰⁹. O autor comentou ainda que as semelhanças entre a produção plástica dos *Yorubás* e os habitantes da região do Benin ocorrem em muitos casos por apresentarem os mesmos animais totêmicos:

“Estabeleceremos primeiramente a semelhança entre Iorubá e Benin. Encontramos ali representações concretas aparentadas; os mesmos animais totêmicos, tais como bagres, serpentes, carneiros, jacarés, etc.²¹⁰”.

Para o autor, existe uma compreensão mágica da representação do homem e a relação entre ancestral e o animal totêmico, que possibilita ao artista invocar

²⁰⁷ Ibidem. Pg. 82

²⁰⁸ O'Neill, Elena e Conduru, Roberto. Carl Einstein e a arte da África / organização Elena O'Neill, Roberto Conduru. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. Pg. 81

²⁰⁹ Ibidem. Pg. 82

²¹⁰ Ibidem. Pg. 87

formas híbridas ‘fantásticas e religiosas’²¹¹. Contudo, Einstein afirma a produção africana como obra de arte que não pode e não deve ser percebida como uma forma de criação arbitrária e superficial, pautada pelo discurso do fetichismo e do ‘exótico primitivo’. Seu apelo é pela realidade mítica, que ultrapassa a força de realidade natural contida no objeto de arte africana. Nas palavras de Einstein:

“[...] a obra de arte negra, por motivos formais e também religiosos, só tem uma interpretação possível. Ela nada significa e não é um símbolo; ela é o deus que conserva sua realidade mítica fechada, na qual ele inclui o adorador, transformando-o também em ser mítico abolindo sua existência humana²¹²”.

Entretanto, a ideia de uma semelhança objetiva entre o homem e o totem, também se constitui como um problema, porque como afirma Lévi-Strauss, para determinadas sociedades ‘a coisa’ totêmica é imaginária ou corresponde a todos os seres e objetos reais. Deste ponto, há uma desconstrução automática de certos níveis do pensamento durkheiminiano no tocante do papel puramente emblemático exercido pelo totem. Assim, como as considerações funcionalistas de Malinowski ou a semelhança sensível de Firth e Fortes se tornam insuficientes para a amplitude do totemismo.



Figura 69 – Cabeça de Carneiro representando Xangô lorubá. Madeira. 30 cm. Museum Folkwang, Hagen

²¹¹ Ibidem. Pg. 97

²¹² Ibidem. Pg. 43

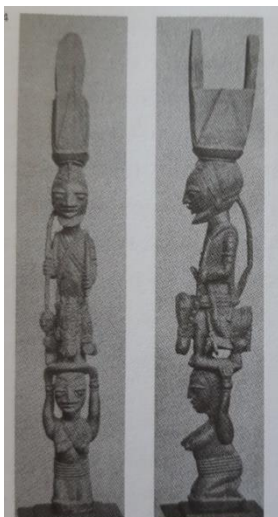


Figura 70 – Estátua Equestre de Xangô (carregado pela deusa Ojá²¹³) Iorubá. Madeira. 100 cm. Ethnologisches Museum, Berlim.

Seguindo para conclusão do pensamento de Lévi-Strauss, a argumentação invade o campo das classificações teóricas como base representativa para o ‘pretensão totemismo’. Assim, a posição teórica Evans-Pritchard será fundamental para essa quebra do paradigma classificatório, pois, ao postular o encadeamento lógico que unem relações mentais à grupos humanos e espécies animais, ele observa o modo metafórico como os elementos podem ser lidos. O argumento de Pritchard encontrará forças na segunda teoria de Radcliffe Brown, porque ao utilizar o método comparativo, ele abre espaço para a discussão da forma e do conteúdo dentro do problema do totemismo. Para Lévi-Strauss, a pergunta feita por Brown que inseriu o totemismo em uma análise estrutural foi a seguinte: Por que uma espécie é privilegiada em detrimento de outras em uma mesma sociedade ou em sociedades diferentes?

Na visão de Lévi-Strauss, responder esta questão cria um distanciamento entre a forma funcionalista e formalista de enfrentar o totem. A resposta à pergunta de Brown, dada por Lévi-Strauss, possibilita a consolidação de instituições e representações, bem como interpreta todas as variantes do mito em sentido comparativo dentro da própria narrativa. O autor afirma que: “*Brown resolve a questão partidária do totemismo entre: estímulo natural e do pretexto arbitrário*”, porque as espécies animais se tornam preferidas por serem boas para pensar e não para comer. Para Brown, forma e conteúdo não se dissociam. Ele

²¹³ Oya Yánsàn – Oya (Ojá) é a divindade dos ventos, das tempestades e do rio Níger que, em Iorubá, chama-se Odò Oya. Foi a primeira mulher de Xangô e tinha um temperamento ardente e impetuoso (Verger, 2018, Pg. 174).

encara o animal concretamente para não cair no arbitrário. Pritchard foi fundamental, pois deu pistas para a passagem do problema totêmico para o âmbito da linguagem, para a esfera da cultura.

Neste contexto de passagem, Lévi-Strauss retoma Rousseau ao explicar o trânsito da ideia de natureza para a cultura, postulado no tratado de antropologia de Rousseau. Ele apontou, então, o crescimento demográfico como condição ao atravessamento, pois teve como consequência direta a multiplicação e diversificação das relações do homem com a natureza, proporcionando, assim, transformações técnicas e sociais resultantes da atividade do pensamento. Deste modo, concluiu-se que o advento da cultura coincide com o do intelecto. Em Rousseau, a relação entre continuidade e descontinuidade, como aspecto irreduzível para a biologia, é superado no âmbito da cultura pelo aperfeiçoamento como condição humana. Rousseau insiste na ideia de diferenciação social entre homens e animais, onde o primeiro toma consciência dos processos lógicos, instituindo, assim, processos simbólicos, como o da linguagem. Então, para ele, primeiro aparece a linguagem e depois seu sentido. Lévi-Strauss afirma que para Rousseau o totemismo está posto como ilusão à medida que ele se apresenta apenas como conteúdo, sem uma forma estabelecida.

Contudo, se o animal é bom para pensar e o totem ganha o espaço da cultura, porque adentra o campo da linguagem e pode ser estabelecido através da metáfora, que nada mais é do que uma figura de linguagem. Como concluiu, Lévi-Strauss parte de sua verdade encontra-se no presente e não no passado. Desta forma, o Totem carrega em si uma ligação ambígua de distanciamento e aproximação com a mente humana, pois ao mesmo tempo em que é lugar de uma experiência virtual, mantendo seu cunho de proximidade como realidade, ele se encontra em distanciamento concreto. Como observou o autor:

“Pela excentricidade que lhe era atribuído, o totemismo serviu em um momento para reforçar a tensão exercida sobre as instituições primitivas, a fim de afastá-las das nossas, o que era particularmente oportuno no caso dos fenômenos religiosos, em que o confronto teria tornado manifestas muitas afinidades”²¹⁴.

Obviamente, é preciso considerar o lugar de fala de Lévi-Strauss para traçar uma linha de raciocínio sobre a passagem acima. Como um homem europeu

²¹⁴ Lévi-Strauss, Claude. Totemismo hoje; tradução de Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis, Vozes, 1975. Pg. 106

de formação acadêmica clássica, o fascínio contagiante exercido pelo totemismo no pensamento europeu criava uma atitude de afastamento e fez com que ele se introduzisse no discurso religioso em distanciamento as religiões ‘ditas’ civilizadas, nas palavras de Lévi-Struss, “... *para que estas não corressem risco de serem dissolvidas*”²¹⁵.

Ao contrário do pressentido por Lévi-Strauss pelas sociedades europeias, o Brasil foi tocado pelas ‘excentricidades totêmicas’ e seus aspectos se hibridaram dentro do campo religioso, se expandindo para o campo de discussão da própria formação cultural brasileira constituída por grandes diferenças.

Se como finaliza Lévi-Strauss, o totemismo como realidade se reduz a uma ilustração particular de certos modos de reflexão. Um corpo de ideias sem conclusão que possibilita, ainda, como ilusão, uma centelha de verdade que reside dentro de nós²¹⁶, é possível pensar sua existência ressignificada no campo das artes, justamente porque se estande para o campo da cultura, onde as ‘coisas’ se tornam boas para serem pensadas.

Se a ambiguidade entre distância e proximidade estabelecida no Totem como uma problematização do tempo presente ocorre por meio da característica metafórica, que assume a esfera da linguagem como uma possibilidade de enfrentar a questão do totemismo, realocando-o no seio da Cultura, pode-se dizer que este é um problema do pensamento ocidental, porque como sugeriu Einstein sobre a arte africana, a realidade da obra está constituída em sua forma fechada, autônoma e que impele um sentimento de distância com relação à forma contemplativa assumida pelo regime de visibilidade europeu com o objeto de arte. Pois, no objeto de arte africana, o totem africano conduz uma proximidade tão intensa, que o adorador se confunde com o próprio deus mítico da obra.

Dadas as relações totêmicas até aqui postuladas, a pergunta que nos cabe na interseção com a obra “*O templo de Oxalá*”, de Rubem Valentim, é a seguinte: Como o artista faz a passagem da esfera sagrada – lugar de origem do totem *Yorubá*, ressignificado pelas religiões afro-brasileiras – para o campo das artes plásticas e visuais?

A hipótese que levantamos é a de que, ao se deter em elementos característicos do espaço sagrado, Valentim profana este sagrado à medida que

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem. Pg. 107

retira da ideia do objeto sagrado ritualístico sua fonte de criação e os realoca no mundo dos homens. Como observa Giorgio Agamben, o conceito de religião carrega em si a ação de separar e repor dois mundos, o profano e o sagrado, passagem que ocorre por meio do sacrifício. Nas palavras do autor:

“Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariam pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana”²¹⁷ (AGAMBEN, 2007).

Agamben busca na etimologia das palavras *religio* e *religare* suas diferenciações para compreender o sentido de sagrado e profano. Como explica o autor, *religio* não deriva de *religare*, que tem significado de ligação e união entre o humano e o divino, mas de *relegere*, palavra que impõe uma atitude de atenção e escrúpulo nas relações com o divino - uma hesitação em reler as formas - as fórmulas que mantem separadas as esferas do sagrado e do profano. Para o autor, *Religio* não é aquilo que une homens e deuses, mas o que os matem distintos. Em primeiro lugar, fica claro observar no mito *Nàgô* da criação que esta separação também está posta entre o *Òrun* e o *Àiyé*. Os deuses yorubanos habitam o *Òrun*, porém podem transitar pelo *Àiyé*, já os humanos cujo espaço é o *Àiyé* não transitam em vida pelo *Òrun*. Existe uma distância normativa entre as esferas do divino e do profano, tanto no espaço do conceito de *religio* quanto fora dele. Agamben diz: “*Profanar significa abrir, a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela uso particular*”²¹⁸ (AGAMBEN, 2007).

Na abertura de possibilidades, dada pelo autor, quem intercede na passagem entre o sagrado e o profano é o uso ou o reuso da ‘coisa’. No entanto, este intercessor aparece como um fator de contradição à ideia do sagrado, porque é uma ação dinâmica que incorre em um jogo que libera a humanidade da esfera

²¹⁷ Agamben, Giorgio. *Profanações*. Giorgio Agamben; tradução e apresentação de Selvino José Assmann. – São Paulo: Boitempo, 2007. Pg. 66

²¹⁸ *Ibidem*.

do sagrado sem aboli-lo. Nas palavras de Agamben:

“A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam a esfera religiosa em sentido amplo. Brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação”²¹⁹ (AGAMBEN, 2007).

No sentido apresentado pelo autor, a ideia do jogo partiu do sagrado e sofreu uma inversão, ganhando um caráter lúdico – da brincadeira. Então, o uso ao qual ele se refere não está necessariamente conectado a uma utilidade consumista, podendo ser incluída da prática do artista, como no caso de Valentim. Ao mesmo tempo, Agamben observa que a potência do ato sagrado ocorre na conjunção do mito com o rito, mas o jogo quebra com uma parte deste conjunto, uma vez que, ao realocar a prática no mundo, fica o rito (o jogo) e o mito (narrativa) desaparece.

Em “*O Templo de Oxalá*”, a profanação, como abertura de possibilidade de uma forma especial de negligência para a separação com o sagrado, se justifica na própria utilização dos elementos sacrais do mito no campo das artes plásticas e visuais. Ou seja, fica o resíduo do branco e sua simbologia mítica, bem como a forma totêmica do Opaxorô nos objetos emblemáticos/esculturas totêmicas de Valentim. O rito experimentado no gesto instalativo da obra não é sacral e religioso, se pensarmos na relação de culto ocorrida dentro dos Candomblés. Assim, o rito vivenciado no espaço da obra abre-se como um jogo infinito de interrogações sobre seu próprio sentido. Agamben enfrenta o jogo profano como uma decadência, ao passo que, o homem moderno multiplica novos e velhos jogos, procurando um eterno retorno ao sagrado em seus ritos mais diversos. Seu pensamento deve muito a Walter Benjamin, que nos apresenta uma visão de passagem entre o moderno para algo que vai se delineando como pós-moderno, através do advento tecnológico que faz com que a obra se separe de duas de suas características fundamentais: a aura e a autenticidade; como observou em seu escrito “*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*”. Tanto para Agamben quanto para Benjamin, manter o jogo em uma esfera puramente profana

²¹⁹ Ibidem. Pg. 67

é uma tarefa política²²⁰.

Para Benjamin, a autenticidade está relacionada não apenas aos elementos físicos da obra, mas a sua historicidade e as transformações sofridas pelo tempo. A autenticidade é a qualidade que nos permite reconhecer que o objeto, até nossos dias, é único e sempre idêntico a ele mesmo. Já a unicidade detém o caráter único e tradicional da obra de arte, e está fundamentada no valor de culto e sacralização que reside na obra, ou seja, a arte surgiu para servir a rituais e cultos. Assim, este valor de culto, fundamentado na teologia, confere a obra um caráter transcendental, pois ela responde ao mundo espiritual em oposição ao mundo material. O autor está se referindo a um modo de percepção da obra que vai se modificar ao longo do século XX. Em suas palavras:

“Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de percepção²²¹. A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado²²²” (BENJAMIN, 2017).

Nesta ordem, Benjamin dirá que as modificações no modo de perceber a obra, na atualidade, correspondem a deterioração da ‘aura’, a qual se implicam suas condições sociais de existência, ou seja, os aspectos de autenticidade e unicidade, que conseqüentemente deixam entrever a relação entre espaço e tempo, *“a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”*²²³. Assim, a obra de arte aurática rejeita qualquer função social ou determinação objetiva. O distanciamento aparente na obra de arte aurática ocorre como uma reverência a uma harmonia contemplativa com a natureza, e para o autor foi a arte moderna que provocou um choque degenerativo no sentido da aura. Pois, a partir de suas observações sobre o processo das vanguardas, especialmente sobre o Surrealismo, Benjamin intuiu que a recepção tátil das obras pelo espectador substitui a mera contemplação distante da obra²²⁴. Foi então, partindo das vanguardas, que ele

²²⁰ Ibidem. Pg. 68

²²¹ Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica / Walter benjamin; organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2017. *Apud* Abel gance: *Le temps de l'image est venu*, in : *L'art cinématographique II*. Paris: 1927, p. 94-96.

²²² Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica / Walter benjamin; organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2017. Pg. 58

²²³ Ibidem. Pg. 59

²²⁴ Ibidem. Pg. 44

concluiu que o indivíduo passou a imergir tanto nas obras que as recebe em todo seu corpo.

Benjamin argumentou que na era da reprodutibilidade técnica (referência ao advento da industrialização) a aura é superada, pois perde a autenticidade e a unicidade. Seu objeto de análise ficou limitado sobre as imagens produzidas tanto pela fotografia quanto pelo cinema. Deste modo, sua transposição dos valores intrínsecos a obra de arte para a reprodução e circulação de imagens em alta escala abrange o campo da cultura moderna de massas e faz uma forte crítica ao sistema capitalista. Mesmo Benjamin tratando de obras que podem ser reproduzidas em alta escala pela indústria cultural, não se pode deixar de refletir sobre o fato de que as artes visuais, guardadas suas diferenças, também fazem parte desse processo de massificação. Relação que também já estava sendo problematizada por Adorno, quando do fenômeno observado pelo entrelaçamento dos meios de arte. A diferença entre os dois recai sobre a questão da técnica e do modo de perceber como os resultados desses fenômenos refletiram no campo da cultura. Enquanto Benjamin observa de maneira otimista o advento da tecnologia que permite a reprodução massiva da obra, Adorno observa que a teoria benjaminiana deixou de dialetizar diversos conceitos proeminentes do próprio campo das artes para concluir seu pensamento.

Porém, o que aqui interessa é o conceito de aura, intuído como uma passagem que provoca a alteração de sentido da obra de arte, pois o totem africano, como colocou Carl Einstein, mantém sua dimensão aurática, diferente das esculturas totêmicas de Valentim na obra *“O templo de Oxalá”* que colocadas em cena como um gesto instalativo instauram uma nova relação entre sujeito e objeto, não implicando necessariamente o fim da ritualização com a obra ou mesmo, o afasta do espaço instituído para a obra de arte, mas, ao contrário, o transforma. Como afirma Lisette Lagnado *“A instauração apresenta o mundo, não o representa, não o glamuriza, não o pastichiza”*²²⁵. Neste propósito, é interessante pensar que a questão aurática também sofre uma adaptação à condição das novas características da sociedade pós-moderna – constituída tecnologicamente - e não um declínio absoluto.

²²⁵ Lagnado, Lisette. A instauração: Um conceito entre instalação e performance. In: Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias. Organização Ricardo Basbaum. – Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. Pg. 374.

Neste ponto, ao instaurar um gesto instalativo com *“O Templo de Oxalá”*, onde elementos da cultura popular afro-brasileira e afro-religiosa recaem sobre o campo das artes plásticas e visuais, Valentim profana a ideia do objeto sagrado, mantendo a parte residual que lhe cabe e aproximando-o do corpo do espectador. Desta abertura da possibilidade profanatória há uma dimensão política que busca o reconhecimento cultural e identitário de uma produção artística carregada de elementos da cultura negra, o espectador também é convocado para essa experiência do ‘aqui e agora’ com a obra. A imersão do corpo em volta dos brancos totêmicos de Valentim. As esculturas totêmicas enquanto fragmento metafórico (resíduos) extraído do mito africano vindo de povos *Yorubás* e reconstituídos através da operação artística possibilitam novas relações de sentido dado pelo objeto de arte contemporânea afro-brasileira, onde o espectador se torna parte fundamental da obra.

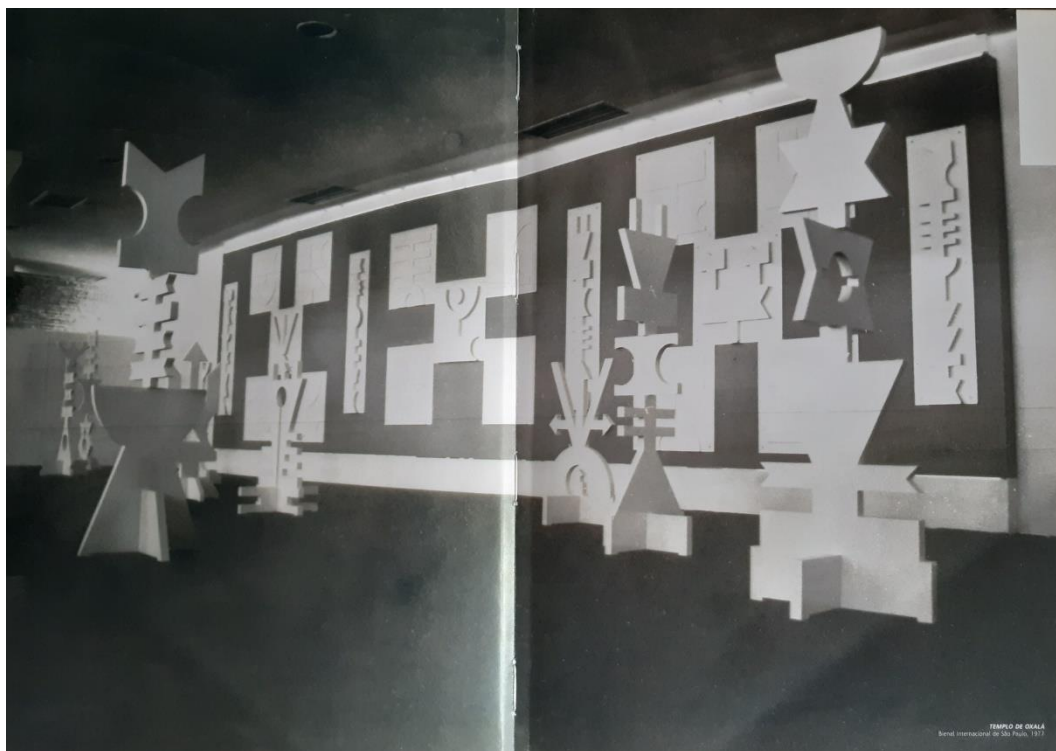


Figura 71 – Rubem Valentim. *“O Templo de Oxalá”*, 1977. XIV Bienal Internacional de São Paulo.

8 Considerações Finais

Retomando o pensamento inicial da pesquisa sobre o quanto as obras de Rubem Valentim estavam comprometidas com seu posicionamento identitário por uma arte brasileira representativa de aspectos culturais afro-brasileiro, ameríndio e europeu, sem abrir mão das influências e tranformações ocorridas nos grandes centros artísticos: Europa e na América do Norte (pós-guerra), a relação conflitante entre uma linguagem artística autenticamente brasileira e uma linguagem universal se tornou o norte da dissertação.

E digo isto, porque ao abordar as relações em torno deste conflito a dissertação ganhou desdobramentos para além do campo tradicional de um pensamento sobre história da arte pautado pelo sentido linear e evolucionista dado pelo pensamento científico ocidental. Assim, ao enfrentar o deslocamento proposto pela poética plástico-visual de Rubem Valentim, a potência signográfica de suas obras foi abrindo caminho para investigações concernentes a outros campos de saber, em especial aos das Ciências Sociais: sociologia e antropologia.

Deste modo, responder a pergunta sobre como as obras de Valentim podem a um só tempo responder a uma linguagem universal e a uma autenticidade brasileira, se fizeram em sentido de abertura de possibilidades de investigações afastadas de uma conclusão definitiva. A construção de alternativas para respondê-las foi baseada nas crenças de uma historicidade moderna que acredita na atuação cooperativa de diferentes campos do saber que vão se embricando na concepção do estabelecimento de uma História Social da Cultura.

Foi, de fato, importante questionar a conexão do signo ‘afro’ e as implicações culturais que representam no Brasil, principalmente se tratando de uma simbologia atrelada a reminiscências do ambiente simbólico de religiões de matrizes africanas estabelecidas no Brasil pelos Candomblés de raízes “Nàgô”. As leituras feitas das obras de Valentim, aqui nesta dissertação, não ficaram presas somente as questões plásticas e formalistas, mesmo porque, existem momentos em que os elementos da própria obra nos convocam a confrontações que consideram seu conteúdo histórico e cultural. Deste mote, estiveram atreladas as experiências sentidas pelo artista em contato com as vanguardas cosntrutivistas que se estabeleciam no Brasil (Concretismo e Neoconcretismo) como uma

maneira erudita de pensar suas composições plásticas e o atravessamento da cultura popular posta em jogo como saída para a modernidade visual em nosso país. A maneira crítica como Valentim pensou as formas geométricas rompiam com os pressupostos das experiências puramente ópticas dos Concretistas brasileiros. A preponderância dos seus signos afro-brasileiros pode ser compreendida como o fragmento de autenticidade brasileira na arte, assim como, suas articulações construtivas partiam de um processo subjetivo. Processo este, próprio da tradição modernista, onde o exercício experimental com novas formas de sentido pautou-se no limite da linguagem, na relação entre significado e significante, ou seja, na instituição da diversidade dos signos, ou mesmo em sua arbitrariedade como possibilidade de sentido na obra. Os signos ‘afro’ são os marcadores de diferença que afirmam a identidade de suas obras como arte afro-brasileira garantindo sua poética ‘plástica-visual’ em deslocamento.

O reconhecimento dos valores estéticos signográficos na produção de Valentim atravessam fronteiras, ganhando conotações ideológicas e políticas, que procurei discutir dentro desta dissertação, através do conceito de Transculturalidade, objetivando com isso expandir as contingências de pensamentos sobre a produção de arte de artistas negros e afrodescendentes, ora brasileiros, ora estrangeiros que englobam o circuito do Atlântico Negro. O posicionamento político e cultural assumido por Rubem Valentim no desfecho de sua produção artística carrega o sentido da transculturalidade, porque como um artista negro e diaspórico suas obras comunicam e unem as experiências culturais dos negros através do Atlântico. E aceitar este fato, consequentemente se atrela a discussão dos processos de ‘hibridação’ que suas obras carregam, já que não respondem a hegemonia das vanguardas plásticas brasileiras e abre o campo de instituição de seu trabalho em um segmento artístico intitulado como arte afro-brasileira.

Sobre este assunto acredito que, colocar em debate o conceito de arte-afro-brasileira no século XXI pode se estabelecer para além do território brasileiro, na busca de uma restauração histórica e cultural da presença negra no sistema institucional das artes plásticas, porque ao longo de muitas décadas observamos a exclusão, a indiferença e o anonimato histórico de muitos produtores negros nas artes plásticas e visuais.

Sob a égide do moderno, a arte afro-brasileira revisita culturas

transpassadas apontando para um futuro, onde é possível, inclusive dialogar com aspectos estéticos de linguagens contemporâneas. Assim, as obras de Rubem Valentim como arte afro-brasileira apresentam um sentido diaspórico, transcultural e híbrido.

A análise feita sobre a obra “*O Templo de Oxalá*”, confirma o fragmento de autenticidade brasileira em um Valentim em busca das experimentações junto a novas linguagens plásticas e visuais que vinham eclodindo no mundo. O artista assimilou o atravessamento do moderno para o pós-moderno. O interessante foi perceber que esse atravessamento se fez na leitura de uma tradição do passado. Valentim também propôs um enlaçamento histórico e cultural na obra. Aproximou o passado do presente. Assim, nos permitimos pensar em sua atualidade diaspórica e transcultural, porque estamos em pleno século XXI discutindo a produção de sentido realizado por este gesto instalativo realizado em 1977, conectado a tradição oral vinda das culturas africanas de origem ‘Nàgô’.

O totem se torna tão atual como forma de pensamento quanto às estruturas totêmicas brancas que Valentim desejou atualizar em sua produção artística. A obra de arte está dissolvida no mundo, a experiência com ela se torna uma fragmentação do próprio tempo, ela nos convoca para o ‘aqui’ e ‘agora’. O espectador foi convidado a imergir seu corpo na experimentação com objeto de arte.

Enfim, a pesquisa feita para esta dissertação termina no sentido da necessidade de fechamento de um ciclo. Porém, acreditamos, sinceramente, que, muito ainda há para se pesquisar sobre a obra e a trajetória de Rubem Valentim. Assim, o desejo é de que esta dissertação seja combustível para o futuro de muitas outras pesquisas sobre este grande artista diaspórico, transcultural e híbrido que é: Rubem Valentim!

9

Referências Bibliográficas:**Livros**

- 1 ADORNO, Theodor W. (1903-1969). **“A Arte e as Artes e Primeira Introdução à Teoria Estética”**. Rio de Janeiro (RJ): Bazar do Tempo, 2017.
- 2 AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Giorgio Agamben; tradução e apresentação de Selvino José Assmann. – São Paulo: Boitempo, 2007.
- 3 AMADO, Jorge 1912-2001. **Navegação de Cabotagem: Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei/** Jorge Amado; posfácio de Lêdo Ivo. – 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.
- 4 AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas Na Semana de 1922** / Aracy A. Amaral; 5ª edição revista e ampliada. – São Paulo: Ed. 34, 1998.
- 5 AMARAL, Aracy A. *A mão afro-brasileira: um inventário necessário. In: Textos do Trópico de capricórnio: artigos e ensaios* (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- 6 ARCHER, Michael. O Real e seus objetos *In: Arte Contemporânea: uma história concisa* – São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção a).
- 7 ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** / Giulio Carlo Argan. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 8 BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** / Walter benjamin; organização e prefácio Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2017. *Apud Abel gance: Le temps de l'image est venu, in: L'art cinematographic II. Paris: 1927.*
- 9 BOIS, Yve-Alain. **A Pintura Como Modelo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção Mundo da Arte).
- 10 BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Espaços da Arte Brasileira/Neoconcretismo/Ronaldo Brito – São Paulo: Cosac&Naif – 1999.
- 11 BUCK-MORSS, Susan. **Hegel e o Haiti**/Susan Buck-Morss; traduzido por Sebastião Nascimento. – São Paulo: n-1 edições, 2017. P.50.
- 12 CAMPOS, Marcelo. **Escultura Contemporânea no Brasil**. Salvador: EPP. 2016.

13 CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução.** / Anne Cauquelin; São Paulo: Martins Fontes, 2005.

14 COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação.** – São Paulo: Perspectiva, 2014. (Debates).

15 CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira.** / Roberto Conduru. Belo Horizonte: Arte, 2007.

16 CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu** / Douglas Crimp. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

17 DARDASHTI, Abigail Lapin. Construções Transatlânticas: Rubem Valentim e a Arte Africana no British Museum, 1964-66. *In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/* curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018.

18 DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. P. 55.

19 EINSTEIN, Carl. Negerplastik *In: Carl Einstein e a arte da África.* Organização Elena O'Neill, Roberto Conduru – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

20 EINSTEIN, Carl. Afrikanische Plastik *In: Carl Einstein e a arte da África.* Organização Elena O'Neill, Roberto Conduru – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. P. 85.

21 FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Clement Greenberg e o debate crítico** / Clement Greenberg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

22 GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**/Néstor Garcia Canclini; tradução Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. Ed. 7. Reimp. – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2015. – (Ensaio Latino-americanos, 1).

23 GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência** / Paul Gilroy; tradução de Cid Knipel Moreira. – 2ª edição. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

24 GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea. Do Cubismo à Arte Neoconcreta**/Ferreira Gullar. 3ª Edição. Rio de Janeiro, Revan, janeiro de 1999.

25 GULLAR, Ferreira. A Voz Própria de Rubem Valentim. *In: Arte Contemporânea Brasileira.* 1ª ed. - São Paulo: Lazuli Editora

Companhia Editora Nacional, 2012.

26 LAGNADO, Lisette. A instauração: Um conceito entre instalação e performance. In: **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Organização Ricardo Basbaum. – Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

27 LÉVI-STRAUSS, Claude. **Totemismo hoje**; tradução de Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis, Vozes, 1975.

28 LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Editora Selo Negro – 2004.

29 LODY, Raul. **Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-Brasileiras** / Raul Lody. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

30 MORAIS, Frederico. Rubem Valentim. In: **Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas. Construções Afro-Atlânticas**/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.132.

31 MAMMÌ, Lorenzo. Volpi. **Espaços da Arte Brasileira**/Volpi/Lorenzo Mammì – São Paulo: Cosac&Naif – 1ª Ed. 1999.

32 MATTOS, Regiane Augusto. **História e cultura afro-brasileira** / Regiane Augusto de Mattos. – 2. Ed., 6ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2016.

33 MERQUIOR, José Guilherme. O ritmo do Rito ou a Arte Super Semiótica de Rubem Valentim. In: Pedrosa e Oliva (org.). **Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas**/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.129.

34 MORAIS, Frederico. Construção Branca: Silêncio. In: **Rubem Valentim: artista da Luz**. Projeto de Emanuel Araújo; organização de Bené Fonteles e Wagner Barja. Textos de Bené Fonteles e outros... – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

35 NASCIMENTO, Abidias. Introdução. In: **Orixás: os deuses vivos da África**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1989.

36 O'NEILL, Elena e CONDURU, Roberto. **Carl Einstein e a arte da África** / organização Elena O'Neill, Roberto Conduru. – Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.

37 PEDROSA, Mário. "Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia". In: Amaral, Aracy (org.). Mário Pedrosa. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, coleção Debates, 1981.

38 PEDROSA, Mário. A contemporaneidade de Rubem Valentim. *In: Pedrosa e Oliva (org.). Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas*/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018.

39 RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. – Pontos sobre o Brasil.

40 SANTOS, Deoscórides. **Axé Opô Afonjá: Notícia Histórica De Um Terreiro De Santo Da Bahia**. Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos - Rio de Janeiro, GB, 1962.

41 SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia**; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14. Ed. – Petrópolis, Vozes, 2012. Tese Universidade de Sorbone (1972).

42 SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora** / Maria Stella de Azevedo Santos. 2ª Edição. – Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

43 SILVA, Renato Araújo. **Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito**. São Paulo: Ferreavox, 2016.

44 VALENTIM, Rubem. *In: Depoimento a Bené Fonteles (1989-90)*. Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018. Pg.145.

45 VALENTIM, Rubem. *In: Manifesto Ainda Que Tardio*. Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018.

46 VALLADARES, Clarival do Prado. Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na arte semiótica brasileiro. *In: Pedrosa e Oliva (org.). Rubem Valentim – Construções Afro-Atlânticas*/curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo: MASP, 2018.

47 VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**/Pierre Verger; traduzido por Maria Aparecida de Nóbrega. – Salvador – B: Fundação Pierre Verger, 2018.

48 WILLET, Frank. **Arte Africana** / Frank Willet. São Paulo: Edições SESC São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

49 ZENICOLA, Denise Mancebo. **Performance e Ritual: A dança dos Labás no Xiré**. Rio de Janeiro: Editora Mauad - 1ª Ed. 2014.

Catálogos:

50 Catálogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo. Pg. 2. Disponível em: www.bienal.org.br/publicações. Acesso: 10 de maio de 2020.

51 FONTELES, Bené; BARJA Wagner. **Rubem Valentim: Artista da Luz**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 37. (Catálogo de Exposição).

52 Histórias Afro-Atlânticas: [vol.1] catálogo = ***Afro Atlantic histories: catalog***. / organização editorial, Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo : MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

53 MUNANGA, Kabengele. "Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In: **Arte afro-brasileira, 98- 111**. São Paulo, Brasil: Associação Brasil 500 Anos Arte Visual: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

54 OITICICA, Hélio 1939-1980. Hélio **Oiticica: museu é o mundo** / Hélio Oiticica. Organização Cesar Oiticica Filho. – Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2011.

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

Artigos:

56 BARBADILLO, Eva Fernández del Campo. Cartografías de la diferencia em el arte contemporáneo in: **El Arca de Babel Teoría y Práctica Artística em el Escenario Transcultural**/The Ark of Babel. Artistic Theory and Practice in a Transcultural Perspective, Madrid, 2012, Abada, pp. 70-104 y 255- 275.

57 BASÍLIO, Raquel. **Saussure: Uma filosofia da Linguística?** . *ReVEL*, Vol. 08, nº 14, 2010. [www.revel.inf.br]. P. 04

58 BO BARDI, Lina. **Crônicas de Arte, de história, de costume, de cultura da vida**. Diário de Notícias, núm. 3, Salvador, 21 de Setembro de 1958.

59 CONDURU, Roberto. *Brasil: terra de mágicos?* In: **Arte e suas Instituições – XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. CB-HA. Universidade Federal do Rio de Janeiro, setembro de 2013. P. 227 a 234.

60 GRIECO, Alfredo. **Livros de Emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa**

61 HERKENHOFF, Paulo. **“A pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-Pintor da Casa de Mãe Senhora”, 1996**. Disponível em: <http://www.23bienal.org.br/especial/peva.htm>. Acesso em: 05 de maio de 2020.

62 KERN, Maria Lúcia Bastos. **O Construtivismo De Joaquín Torres García E Suas Projeções Estéticas Para a América Latina**. Brazilian Journal of Latin American Studies – Caderno PROLAN – USP. Nº23. P. 86-96. 2013.

63 KRAUSS, Rosalind. *“The motivation of the Sign”*. In: **Picasso and Braque: A Symposium**. Museu de Arte Moderna. Nova York: Distribuído por Harry N. Abrams. 1992. P.263.

64 MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito**. Revista DaPesquisa. UDESC. Centro de Artes/CEART. 2014.

65 NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. *Estud. av.* [online]. 2004, vol.18, n.50, pp.209-224. Disponível :http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso;

66 OLIVEIRA, Marco. Araujo, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2. Ed. Rev. E ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010. Educar em Revista. Curitiba. Brasil. N. 47. P. 331-336. Jan./mar. Editora UFPR, 2013.

67 O’NEILL, Elena. Travessias e Confluências: A pintura de Winfredo Lam e os poetas da Negritude. In: **Literaturas Francófonas III: debates interdisciplinares e comparatistas**. Nogueira, Luciana Persice (Org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. P. 72-87.

68 SANSONE, Livio. **Os objetos de identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil**. Mana - Estudos de Antropologia Social. Publicação de Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Vol.6, n.1, Rio de Janeiro, abril de 2000.

69 SANSONE, Livio. **Da Africa ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX**. Revista Afro-Ásia, n. 27 – 2002 – P. 249-269.

70 SANTOS, Mariana Pinto. Rosalind Krauss, Walter Benjamin **E O Paradigma Da Cópia**. Revista História da Arte. Nº10. 2012. pp.189-209. Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL – Lisboa, Portugal.

71 SILVA, Vagner Gonçalves. **Artes do axé. O Sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé**. Ponto Urbe – Revista do núcleo de antropologia urbana da USP - [Online], 10 | 2012, Online since 25 July 2014, connection on 13 December 2019. URL :

72 SOUSA, Igor. **Totemismo hoje: Contribuições de Lévi-Strauss para a Antropologia**. Universidade Federal de Santa Catarina/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, 2014.

73 VALLADARE, Clarival do Prado. Agnaldo Manoel dos Santos – **Origem e Revelação de um Escultor Primitivo**. Afro-Ásia; publicação n. 14 do CEAO – UFBA; 1983.

74 ZOLLINGER, Carla Brandão. **O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi**. Anais do 7º seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre, 2007. Pg. 20. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/012.pdf>

Teses e Dissertações:

75 BOM JESUS NETO, Antonio Almeida do. **A hermenêutica da Obra de Arte: A experiência da arte como um jogo infinito entre pergunta e resposta em Gadamer**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2011.

76 CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé: Uma Construção da Imagética do Candomblé Baiano**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

77 DEZIDÉRIO, Gabriela da Silva. **A Construção De Uma Categoria Arte Afrobrasileira: Um Estudo Da Trajetória Artística De Mestre Didi**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, 2015.

78 REIS, Luiza Nascimento. **O Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia: Intercâmbio Acadêmico e Cultural entre Brasil e África (1959-1964)**. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH-UFBA), 2010. P.36.

79 SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A Construção Da Identidade Afrodescendente Por Meio Das Artes Visuais Contemporâneas: estudo de produções e de poéticas**. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação de Artes da Universidade estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2016. P. 132 e 138.

Vídeos:

80 FESTAC – Festival de Arte e Cultura Negra na Nigéria – 1977.

Exibido pela TV Cultura – São Paulo. Postado em outubro de 2010. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=3mTgXYwjA3s&feature=relmfu>

Rubem Valentim, pintor, sobre seu trabalho. Postado em: 21 de dezembro de 2018. Por: Arte é Investimento. Entrevista disponível em: <http://youtube.com/watch?v=TlgP30AKKes>. Acesso em: 20 de junho de 2020.

81 Rubem Valentim por Bené Fonteles – **Almeida e Dale Galeria de Arte**. Postado em: 21 de novembro de 2018. Por: Almeida e Dale Galeria de Arte. Entrevista disponível em: http://youtube.com/watch?v=qxyCx7_HNNg. Acesso em: 25 de junho de 2020.