



Rubem Valentim: a riscadura brasileira



T/UNESP
709.81
F287r



Universidade Estadual Paulista - UNESP

Instituto de Artes - SP

Rubem Valentim: a riscadura brasileira

Orientanda: Claudia Fazzolari

Orientadora: Profa. Dra. Neide A. Marcondes

Dissertação de Mestrado

Arqs Bica 0024348.

São Paulo / 1995



Agradecimentos

A Profa. Dra. Nelda A. Marcondes por suas preciosas diretrizes e sua
ajuda.

As estímulos dos professores Dra. Yolanda Lindey, Dr. João Percevalista
B. R. da Silva e Dra. Iza-Kawall Lail Ferreira.

Banca Examinadora

Ainda ao apoio da Reitoria da Universidade Estadual Paulista - UNESP e

do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CNPq pelos seus programas e

Agradecimentos

À Profa. Dra. Neide A. Marcondes por suas precisas diretrizes e sua intuição.

Ao estímulo dos professores Dra. Yolanda Lhullier, Dr. João Evangelista B. R. da Silveira e Dra. Ilsa Kawall Leal Ferreira.

Ainda ao apoio da Reitoria da Universidade Estadual Paulista - UNESP e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq pelos seus programas de incentivo à pesquisa.



Advertência

Este texto trata da arte brasileira em suas diversas tendências, tal como estas se desenvolveram ao largo de aproximadamente seis décadas, dos anos 40 aos anos 90. Neste sentido o uso de alguns termos da língua escrita permaneceu por opção da autora em suas formas originais, de acordo com a grafia que se utilizou nos documentos pesquisados e reunidos década a década.

Além desta opção os termos que aparecem em língua estrangeira e que apresentam adaptações para a língua portuguesa também foram mantidos em sua grafia na língua de origem.



Índice

• Ordenar, construir, elaborar formas	9
• Rubem Valentim	21
— O Beco do Seminário de Santa Teresa	25
— Salvador - referência visual -	31
• Continuidade de uma linguagem visual	56
— Transformações sígnicas	66
• Precisas relações métricas	77
— Clareza e rigor compositivo	82
• Concretização de um ideal: o tridimensional	98
• A Bahia: fonte perene	136
• As identidades e diversidades existentes	166
• Cronologia	174
• Índice de Pranchas	188
• Bibliografia	191

Resumo

A obra pictórico-escultórica de Rubem Valentim resiste presente no contexto da arte brasileira, em continuidade como sinônimo de uma geometria autêntica, contundente. Obstinado pela pesquisa visual, Valentim foi incansável em suas investidas. Partiu algumas vezes - Salvador, Rio de Janeiro, Lisboa, Londres, Roma, Brasília e São Paulo - buscando em sua criação e não apenas no deslocamento geográfico, a razão da existência de sua produção: o compromisso efetivo com o seu referencial cultural circunstanciado pela vivência, pelo conhecimento, pela materialidade e pelo desejo de completar-se que resiste em toda obra de arte.



Abstract

Rubem Valentim's pictures and sculptures are still present in the Brazilian art context as a synonym of an authentic and established geometry. Obstinate for visual research, Valentim was persistent on his searches. He has sometimes left - to Salvador, Rio de Janeiro, London, Rome, Brasilia and São Paulo - looking for the existential reason of his production: the effective compromise with his cultural referential based on his life experiences, his knowledge, the materiality and the wish for self fulfilling which are present throughout his work.



É fato que a história da arte brasileira é toda composta pelas
diversas tentativas de artistas que buscaram, de uma forma ou de
outra, encontrar a sua própria linguagem visual.

Indicando a apresentação histórica de um artista que, por
sua contribuição, representa um olhar renovado sobre o próprio
mundo artístico brasileiro.

Caracterizando o período tratado, tratando sobre o movimento
de produção do artista brasileiro Roberto Velloso, vivente da década de 30,
passando por diversas experiências, chegando ao princípio da década de
40.

Ordenar, construir, elaborar formas

É fato que a história da arte brasileira é toda composta pelos diversos testemunhos de artistas que buscaram, de uma forma ou de outra, encontrar o seu próprio idioma visual.

Inicialmente a apresentação histórica de um artista que, mais do que uma contribuição, representa um olhar renovado sobre o próprio momento histórico discutido.

Caracterizado o período tratado, partindo então propriamente da produção do artista bahiano Rubem Valentim, vimos da década de 50, passando por diversos momentos, chegando ao princípio da década de 90.

Mantendo o perfil de leitura e interpretação das variadas passagens da produção do artista, propomos a discussão sobre os pontos de descontinuidade e continuidade da obra.

Marcadamente o fator cronológico será o vetor da leitura proposta, circunstanciado por uma narrativa referente à formação cultural do artista. Conforme Ernest Fischer " Não nos devemos enganar (...) o

trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não - de modo algum - um estado de inspiração embriagante (...)."¹

Percebemos a postura do artista criador, aquele que propõe e configura uma realidade própria.

As formas criadas por Rubem Valentim representam um ideário compositivo no qual a ordenação constitui o sensível materializado, "ver tudo geometricamente (...)"² segundo padrões sintéticos que decodificam todo um sistema concebido, que mescla formação cultural própria da vivência do artista com o conhecimento adquirido por ele através de diversos contatos com tendências contemporâneas (ou modernas).

Propor a análise do referencial sintético que ordena as diversas passagens da obra de Rubem Valentim inclui a concreta tarefa da definição de sua poética, que por utilização e valor, denota o caráter uno de sua criação atemporal.



Dado o interesse da crítica contemporânea pelos símbolos visuais, é possível perceber mais claramente, no trabalho de Valentim, a atualidade redentora da forma que, composta pelo artista, recria um universo de imagens dinamizadas pelo caráter construtivo de sua ordenação.

As leis compositivas que percorrem o pensamento criador do artista requerem sua própria personalidade, admitindo intervenções que, particulares ou universais, tratem do vocabulário em questão.

Tratar de uma obra, fruto de atividade bastante intensa, requer critérios claros destinados à sua interpretação. Nesse sentido, além da apresentação histórica das passagens compositivas da obra, foi enfatizada a discussão de fatores essenciais na produção de Rubem Valentim: a síntese, a simetria e o arranjo.

O sintetismo dos signos apresentados, próprio da pintura estrutural de Valentim, é sua "verdade revelada". Característico do universo visual do artista, determina de maneira *sui generis* sua dominante precisão.

Do mesmo modo como a síntese se faz essencial na obra, em determinadas momentos podemos notar outro elemento de grande destaque: a simetria. Segundo Mário Pedrosa, "A tendência a completar-se,



a chegar ao equilíbrio mais perfeito possível está contida no segredo da simetria (...).³

Por toda a produção de Rubem Valentim, a simetria poderá ser reconhecida como presença constante, fruto de uma "vocalização construtiva".

A ordenação que busca o equilíbrio é marcante na obra, sendo intuitiva e orgânica. Em Rubem Valentim o registro da ordem permeia toda criação. Frederico Moraes discute a tendência construtiva nas artes na América Latina: "Depoimento, aliás, muito parecido com o que

me fez recentemente Rubem Valentim, para quem a necessidade de ordenar, de construir e de elaborar suas formas com rigor era uma oposição ao caos e aos excessos reinantes na paisagem física e cultural de seu estado natal, a Bahia (...)."⁴

A criação e todas suas nuances estarão expostas, neste percurso que sendo histórico não colocará a parte as correlações existentes entre a produção de Valentim e o refluxo das tendências artísticas, principalmente construtivas de sua época. Estando desta forma situada, a questão específica da arte construtiva e seus desdobramentos, que amplamente discutidos no país nas décadas de 50 e 60, evocavam os signos visuais.

Concretismo e Neoconcretismo representam então a tônica do período, seja em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Buscam um idioma, dispositivo da linguagem abstrata. O Neoconcretismo, acontecendo por volta de 1959, registra "a tomada de consciência, por parte dos integrantes do grupo, de que as divergências com o concretismo encobriam algo mais que um modo diferente de encarar a arte não-figurativa geométrica, continha uma visão nova dessa linguagem(...)"⁵.

Muito embora na proposta dos neoconcretos houvesse uma série de valores divergentes da concepção paulista, as idéias nela assentadas não se aproximavam da discussão de Valentim acerca da transfiguração de um universo nacional. Desta forma, com coerência, Rubem não assinou ou participou da redação do Manifesto Neoconcreto de março de 1959 embora estivesse no Rio de Janeiro e convivesse com alguns daqueles artistas.

A distância existente entre a produção valentiniana e as citadas tendências escultórico-pictóricas da década de 60, reside essencialmente no fato de termos no artista um arquiteto de formas plásticas, ou seja, aquele que em suas obras abriga o imaginário nacional repensado geometricamente, conceituando seu espaço como tentativa de

interpretação sócio-cultural de necessidades ocultas não particulares, existenciais.

O geometrismo de Valentim faz parte de uma parcela considerável da pintura latino americana, sendo produto de experiências culturais variadas. Embora trate de um universo compositivo construtivista, elabora, em sua linguagem, tônicas muito particulares. Segundo Juan Acha " Lo condenable no es pues, es trasplante, sino el espiritu colonial con que se trasplanta sin sometimiento a la trasmutación de acuerdo con las necesidades locales(...)"⁶

De acordo com o texto de Acha podemos observar o impacto das tendências construtivas, inclusive citado por ele na obra de Valentim, contudo submetido a um amálgama repleto de uma arte popular e de uma liturgia africana transformada.

Este é o cenário da produção de Rubem Valentim, ou seja, a reincorporação de um ideário nacional que responde pela sua formação cultural e pelo peso de sedimentação da memória visual brasileira.

"También reparamos en casos aislados de geometrismo intuitivo (Volpi), (que en algunas ocasiones deriva en la búsqueda de raíces étnicas (Rubem Valentin), así como en sutilezas subjetivistas dentro



del geometrismo de línea dura o el de la abstracción cromática (...)"⁷

que, lucidamente separa a produção daquela que vigorou na década de 60 ou seja a neoconcreta. Valentim tem em sua obra a síntese de algumas nuances do pensamento construtivo adaptado de maneira particular à realidade nacional.

Da necessidade do artista em configurar seu idioma visual trata um texto de Mário Pedrosa, que discute a arte signográfica "Se - na

arte de hoje - o elemento plástico tende a adotar aquela qualidade específica da caligrafia chinesa de ser irreparável e irremediável, uma vez lançado sobre o papel ou a tela, isto significa que algo como um *signo* é o que se procura por trás do impulso criador do artista.(...)"⁸.

Nesta exposição de seu pensamento podemos nos aproximar da vertente compositiva de Valentim, citada pelo próprio crítico: "Ao transmutar

fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos, Valentim os dezenraíza de seu terreiro e, carregando-os de mais a mais de uma semântica própria, os leva ao campo da representação por assim dizer emblemática(...). Nessa representação, os signos ganham em universalidade significativa o que perdem em carga original mágico-mítica (...)"⁹.

A discussão de Mário Pedrosa acerca dos signos alcança êxito maior no questionamento sobre a universalidade do produto artístico.

Bem sabemos que é a respeito desta universalidade a tônica do discurso visual de Rubem Valentim. Universalidade que recomposta em dados de um subliminar pensamento nacional- seja ele próprio face sincretismo religioso ou de uma veia criadora inquieta - que na mescla de etnias compôs um universo capaz de registrar o macrocosmo nesta particular personalidade multiforme.

A interpretação da produção do artista plástico Rubem Valentim, norteia-se pela adequação das várias passagens da obra em relação à sua poética como um todo.

De acordo com alguns critérios, a produção artística presente nesse estudo pode se apresentar, seguindo o roteiro: fatores da trajetória histórica e individual; relações sociais envolvidas na produção; organização artística - sujeito\objeto; organização da forma - subestrutura morfológica; procedimentos artísticos.

A trajetória do artista pode ser percebida conforme os dados relativos a sua formação, caracterizada por passagens definidas de acordo com a seguinte cronologia : I 1922-1957 \ Salvador; II 1957-



1963 \ Rio de Janeiro; III 1963-1966 \ Europa(Roma); IV 1966-1982 \ Brasília; \ 1982-1991 \ São Paulo;

A produção, demonstrada em suas continuidades, é objeto de reflexão no tocante aos diversos fatores relacionados ao complexo da criação.

A leitura, segundo termos discutidos por teóricos que trataram da obra de arte contextualizada cultural e historicamente, não se distancia das relações morfológicas presentes na produção, aquelas que priorizam a leitura da gramática visual elaborada pelo artista, dotados de específicos "equipamentos para a interpretação(...)".¹⁰ O exame da obra determina o elemento diferenciador da produção valentiniana.

Comentando cada período do percurso do artista, estão expostas, segundo uma leitura comparativa, as questões relativas à equivalência ou semelhança existente nos objetos comparados e as questões relativas às transformações existentes nos objetos comparados.

O estudo preliminar do percurso cronológico do artista situou o peso das tendências modernas na produção da obra, com comentários de aspectos relevantes de cada período.

Tornou-se necessário definir conceitos para então operacionalizar a leitura das diversas passagens da obra do artista, formulando a hipótese do que seja manifestação indispensável em sua produção, seu estilo, sua poética.

Conforme Meyer Schapiro, "estilo" como forma constante e por vezes elementos, qualidades e expressão constantes da arte de um indivíduo ou de um grupo ou ainda o reflexo, a projeção da "forma interior" do pensamento deste criador, torna claro que a sua realização não se define por regras estritamente lógicas, pertence a um itinerário que aponta para caracteres bastante particulares relacionados a muito mais que um padrão de composição.

Desta maneira está proposta a verificação da multiplicidade de elementos que, conjugados, elaboram, de acordo com o referencial escolhido pelo artista, sua sintaxe visual. Com a utilização das variantes para interpretação segue o roteiro de apresentação de resultados por continuidade ou descontinuidade no produto artístico.

A leitura desta materialidade é sistematizada através da conjugação de estruturais como a linha, o ponto, o volume, o plano, ou mesmo os geométricos - triângulos, círculos, quadrados e outros elementos, que resistem em toda obra que busca completar-se.



NOTAS

- ¹ FISCHER, E. *A Necessidade da Arte*. Lisboa : Editora Ulisséia, 1963, p.11 e 12.
- ² TORRES GARCIA. *Universalismo Constructivo*. Madri : Alianza Editorial, 1984, p. 164 e 165.
- ³ PEDROSA, Mário. *Arte Signográfica*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 ago.1959. Artes Visuais, [s.p.].
- ⁴ MORAIS, F. *Artes Plásticas na América Latina : do Transe ao Transitório*. Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1979. p. 91.
- ⁵ GULLAR, F. *Neoconcretismo / 1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984. p. 4.
- ⁶ ACHA, J. *Arte y Sociedad : Latinoamérica el producto artistico y su estructura*. México : Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 108.
- ⁷ ACHA, J. *Arte y Sociedad : Latinoamérica el producto artistico y su estructura*. México : Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 113.
- ⁸ PEDROSA, Mário. *Arte Signográfica*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 ago. 1959. Artes Visuais, [s.p.].
- ⁹ MUSEU DE ARTE MODERNA. *Exposição Homenagem a Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: MAM, 1982. p. 2
- ¹⁰ ZÍLIO, C. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro : Funarte, 1980. p. 21.

Rubem Valentim

"Toda obra de arte é filha de seu tempo."

Rubem Valentim

Se a descoberta do potencial oculto do homem e da
dimensão social de seu comportamento Valentim a uma perspectiva opor-
tunista facilmente pela ideologia - é certo que o artista busca sem
parar de olhar em si e além, e si algo mais que o mundo de sua presença
realidade formal, pictórica ou escultórica, parecia ele entender
múltiplas que superaram em sua estrutura muito de multiplicidade de
própria vida.

Nesta trajetória tem-se um caso particular, importante
crucialmente para a decisão do artista. São para este, o caso de
uma cidade brasileira - Salvador - pela identidade cultural que Valentim
mantinha em contato com o signo língüístico afro-brasileiro de por aí.

Rubem Valentim

"Toda obra de arte é filha de seu tempo(...)"

Kandinsky

Se a descoberta do potencial oculto do homem e da dimensão social do ser conduziram Valentim a uma promissora opção - passou inicialmente pela odontologia - é certo que o artista soube sem dúvida buscar em si e além de si algo mais que, através de sua precisa resolução formal, pictórica ou escultórica, persistiu em existências múltiplas que suportaram em sua estrutura muito da multiplicidade da própria vida.

Nesta trajetória tem-se em cada particular depoimento, circunstância favorável a decisão do artista. Seja pelo êxtase visual de uma cidade barroca - Salvador - pela identidade cultural que Valentim manifestou em contato com o signo litúrgico afro-brasileiro ou por conta

de um obstinado interesse pela existência humana, verte de sua linguagem visual o crivo da contemporaneidade.

De um amálgama variado surge o repertório que Valentim soube concretizar em suas obras. De toda esta vivência, pela intuição guiada, tem-se a diversidade reunida em universalidade.

Como parte de uma gramática visual instaurada, onde cada elemento registra o óbvio e o pouco evidente, temos a geometria como sua linguagem peculiar. Deste feito geométrico é nos dada a possibilidade da apreciação e neste instante entramos em contato com a sua gênese criadora, que discursa imagéticamente em constante contraponto.

Onde quer que tenha havido essência na arte brasileira, houve também participação do acordo valentiniano. Em toda forma geometricamente definida ou não existe a sua forma arquetípica.

Em todo seu percurso Rubem Valentim tratou do geometrismo com franqueza e seriedade. Construtor de imagens que atraídas "por la arquitectura y por el espacio urbano (...)"¹ conduziram nosso olhar às generalidades e às particularidades de todos nós.

Samuel de Santa Teresa em Salvador





Seminário de Santa Teresa em Salvador

O Beco do Seminário de Santa Teresa

Por uma das laterais do edifício religioso - à esquerda do Seminário de Santa Teresa - no beco, que se justificava "pela necessidade peremptória de melhorar as comunicações entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa"², organizava-se uma série de casas simples, com gente humilde e muitas crianças. Neste endereço, em 1925, já com três anos de idade, Valentim viveu com sua família.

Nascido no Maciel de Baixo, em 11 de novembro de 1922, no maior complexo da arquitetura colonial de Salvador, e reconhecendo

cedo o seu referencial - as outras tantas famílias de classe média baixa daquelas ruas - Valentim formou-se pela autenticidade de um cotidiano, onde trabalho duro e respeito conviveram simultaneamente por décadas.

O trânsito dos seminaristas, as impressões com a beleza da arquitetura religiosa e o convívio com toda a gente, marcaram grande parte da lembrança de Valentim da chamada "cidade-convento" dada a presença do grande número de edifícios monásticos, que foram erguidos na cidade de Salvador por volta do último quartel do século XVII, provavelmente quando da fundação do Convento de Santa Teresa. Destaque é dado para a situação da ordem dos carmelitas descalços, que orientou a realização desta obra tão grandiosa que teve lento andamento e contou com o apoio de numerosos fiéis. Característica porém é a exuberância deste exemplar da arquitetura dos seiscentos de Portugal transposta para a Bahia, que nomeadamente marcou a infância de Valentim.

Toda sua construção foi sempre relacionada diretamente, seja histórica ou estilisticamente, com outro convento desta mesma ordem, existente em Évora, região do Alentejo. Os arcos, os nichos ou ainda o claustro modesto e tantas outras semelhanças se devem ao fato de Frei José do Espírito Santo³, iniciador das obras do monumento



bahiano, ter saído do convento de Évora, onde era prior em 1663, para vir fundar o da Bahia em 1668.

Desta identidade visual mista, concebida pela adequação na formação do núcleo urbano, criou-se em continuidade uma arquitetura local, onde a cidade de Salvador tomou parte, elaborando muito desta perplexidade sócio-cultural que resiste em todo aquele que conhece sua história, especialmente no bahiano.

Em 1926, a família, então em condições economicamente mais cômodas e por orientação paterna, mudou-se para a Rua do Futuro do Tororó, bairro de classe média. Valentim viveu por nove anos nesse endereço, onde cresceu e cursou a escola pública. O pai, Antonio Valentim de Souza, negociante autônomo, trabalhou com vendas, tendo sido por onze anos agente da Companhia Singer, até por volta de 1939. Atarefado, passou à mãe, como era costume, o trato com os filhos que por esta época já eram quatro. Pelo zelo da mãe, D. Belanísia Alzira Bragança de Souza, o menino inteligente aprendeu a ler aos cinco anos de idade.

Quando do início da vida escolar, Rubem, cuidadoso, se dedicava aos esboços entre as cópias de "paisagens, bichos, tudo tirado de

horríveis e atrasados métodos de desenho para a escola pública, que a professora(...) dava."⁴

Nesta época o menino conheceu Artur Come Só, artista popular, artesão sério, pintor. O homem, conhecido da família, pintava casas com seu trabalho dedicado, misto de prazer e talento. Valentim se encantava com as cores e as misturas e aprendia pouco a pouco sua técnica, "têmpera a cola de sapateiro, água de cola em banho-maria, em pequenas porções juntava-se o pigmento desejado e se fazia a tinta."⁵

Neste período Valentim se interessou em criar seus próprios presépios - paixão infantil - compostos por época do Natal. Construíam suas figuras uma a uma. "Pintava e armava casinhas de papelão, a igreja

branca com janelas verdes, figuras de Maria e José, Adão e Eva com serpente, maçã e tudo, a lapinha, a cidade de Jerusalém."⁶ "Figuras de presépio, quando ele era menino de 11 ou 12 anos com casarios, com aquela coisa toda, tudo feito e pintado por ele e as figurazinhas com aquele madeirame que ele cortava pra poder fazer o suporte. (...)”*

* Depoimento à autora de Nadyr V. de Sousa em 19.07.1993.



Ainda junto à mãe, o menino descobriria o universo das igrejas, em passeios, onde uma das grandes atrações era seguir a Procissão do Senhor dos Passos. "Ao lado da igreja, comecei a conhecer

também o outro universo fantástico do candomblé. Um fenômeno típico da Bahia: minha família, católica, de quando em vez ia ver um caboclo num candomblé. E lá ia eu, penetrando nele sem querer mais sair. O baiano, para sua felicidade, é católico animista."⁷

Já adolescente Rubem cursou o Ginásio da Bahia, próximo à sua casa da rua Newton Prado, nº 7, na Gamboa de Cima. Seus interesses se diversificaram e a leitura o acompanhou desde então. Demonstrava inclinação para o desenho geométrico. O magistério naqueles tempos era grandemente conservador na Bahia e em se tratando de arte a questão era ainda mais complexa. Valentim, citando suas impressões sobre este período, afirmava "Os professores negavam a

Semana de Arte Moderna de 1922. Os de literatura achavam que saber escrever era Camilo e Herculano. Metiam o pau na Bagaceira de José Américo, nos romances de Jorge Amado e na poesia de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Quanto a Oswald de Andrade, simplesmente desconheciam."⁸



Por volta de 1939, Valentim, assim como centenas de jovens, engajou-se pela defesa da pátria e com dezessete anos tornou-se soldado, cumprindo posteriormente o serviço no C.P.O.R. Finalizado o compromisso, viveu intensamente, passando por períodos de politização e amadurecimento.

Optou pela odontologia, curso superior que concluiu por volta de 1946 pela Universidade Federal da Bahia, tendo clinicado até por volta de 1949.

Durante o período em que atuou como cirurgião dentista, Rubem atendeu seus pacientes no Círculo Operário da Bahia, na Baixa do Sapateiro, por algum tempo, tendo praticado com Augusto Lopes Ponte, na Universidade. Rubem teve uma paciente ilustre no atendimento que prestava no Círculo: Irmã Dulce, que desenvolvia atividades relacionadas à entidade e que apesar de ter no irmão - o próprio Augusto Lopes Ponte - também um cirurgião, normalmente se tratava com Valentim.

Após deixar o Círculo Operário, Rubem teve ainda um consultório particular seu, ou melhor, em parceria com Carlos Monteiro de Almeida, na Alameda de S. Bento, no Edifício Almeida.



Salvador - referência visual -

No final da década de 40, Rubem Valentim, mesmo mantendo o consultório, voltava seu maior interesse à pintura. Percorria o passeio público de Salvador observando toda a gente. Refletia acerca de suas impressões e expunha à irmã, Nadyr, suas idéias. Falava do seu trabalho e da perspectiva de se tornar artista.

Valentim, neste período em que tomava contato com periódicos estrangeiros - muitos deles emprestados por José Valladares, crítico de arte lúcido e competente, então diretor da Pinacoteca do

Estado* -, onde se informava das tendências da pintura do início do século na Europa, desenvolveu estreita amizade com vários jovens artistas daquele que posteriormente foi chamado Movimento Renovador das Artes e das Letras na Bahia, no início da década de 50.

Freqüentando o atelier de Mário Cravo Júnior, na Barra, onde se encontravam, entre outros, Jenner Augusto "rapaz modesto, sério e despretensioso(...) jovem pintor, que não pára de investigar"⁹, recém chegado de Sergipe; Lígia Sampaio; Raimundo Oliveira, "com suas composições de inspiração religiosa, cada vez mais densas de sentimento(...)"¹⁰; Agnaldo dos Santos, que então era auxiliar no atelier; Vasconcelos Maia; Nelson Araújo e o crítico de arte e poeta Wilson Rocha, Valentim fez bons amigos.

O grupo reunia em si o fôlego e a liberdade essenciais à descoberta de suas capacidades criadoras, como também o desejo de reconhecer o seu referencial, seu registro comum, ou seja, Salvador.

As caminhadas pelos bairros eram uma constante. Conforme recorda Lígia Sampaio: " Por vezes saíamos juntos, conversando os

* De acordo com depoimento de Rubem Valentim a James Amado para o Núcleo de Artes/ Desembanco; Salvador, 26.08.1982.



Vivaldo Costa Lima, Mário Cravo, Jenner e Rubem Valentim

assuntos, passeávamos inocentemente pela cidade, do Rio Vermelho à Ribeira e Plataforma, buscando uma intimidade maior, visual e sensitiva, com a cidade que era nossa fonte de motivos e de inspiração."¹¹

Nesta época, o artista Pancetti expôs em Salvador e colaborou grandemente para o fortalecimento do ambiente artístico que se desdobrava em coletivas e individuais dos artistas jovens. Personalidade determinada, Valentim reorientou toda sua vida optando pela pintura nos anos do pós-guerra. Abandonando de vez a odontologia, buscou novos horizontes descobrindo em si os rumos para a sua obra não figurativa.

Em 1948 Valentim, ampliando seu universo cultural, ingressava no curso de Jornalismo da Universidade Federal da Bahia, o qual concluiria em 1953.

Os fatos e as situações por ele vivenciadas contribuíram de forma definitiva nesta sua formação autodidata. "Nós dávamos passeios pela

cidade (...) fomos a Itapagipe, fomos ao Carmo, fomos passear no Rio Vermelho, se conversava de tudo(...) ninguém estava fazendo arte para o futuro, a gente estava vivendo(...) agora Rubem geralmente quando

falava, falava de arte. Rubem só tinha uma idéia na cabeça, que era a arte(...)."

Exceto por algumas iniciativas - como Mário Cravo, Jenner Augusto e Genaro de Carvalho - o núcleo artístico bahiano da década de 50, demonstrava-se extremamente desatualizado com relação a movimentação que desde a Semana de Arte Moderna se revelava, sendo que apenas três tentativas desde o início do século XX, apresentavam verdadeiros esforços para melhorar os contatos entre a capital do Estado e outros centros produtores de arte no país. Primeiramente uma exposição de tendência pós-impressionista da obra de José de Guimarães realizada em 1932¹² e somente após doze anos uma mostra coletiva contendo obras de artistas jovens de São Paulo como Tarsila, Segall, Bonadei, em meio a nomes já completamente consagrados como Portinari, Di Cavalcanti e outros. A terceira iniciativa aconteceria no final da década de 40. Uma mostra coletiva de tendência modernista.

Apenas em 1948, seria levada à Salvador uma segunda exposição coletiva que contava então com a colaboração do escritor Marques Rebelo e com o incentivo do Ministério da Educação e Cultura.

* Depoimento à autora por Lúgia Sampaio em julho de 1993.



Organizada na Biblioteca Pública, trazia oitenta e dois exemplares de artistas de renome, nacionais e estrangeiros. A mostra provocou a crítica bahiana e a indignação pública.

Valentim comentaria o destaque desta exposição em depoimento à revista Galeria de Arte Moderna: "Fui vê-la várias vezes,

deslumbrado, perdido, chocado naquele mundo fantástico e tão novo para mim.(...) Na porta da sala onde estava a mostra, ficava uma senhora "fiscalizando os meninos", a fim de impedir a entrada de estudantes ansiosos pela revelação de valores novos que rompessem o status quo acadêmico."¹³

A reunião de artistas contava com nomes como Bonnard, Vlaminck, Utrillo entre outros. Da secção nacional participavam Di Cavalcanti, Guignard, Pancetti, Bruno Giorgi e Segall com sua série de gravuras intitulada "Mangue". A reação nesta ocasião foi de certa ironia por parte dos acadêmicos. Dominante nesta ocasião era a diretriz difundida pelo Salão da ALA - Ala das Letras e das Artes -, formada por conservadores que norteavam a produção e a apreciação da arte que se fazia na Bahia.

Esses salões se sucederam anualmente entre os anos de 1937 a 1948, até que a atuação e a visão de Anísio Teixeira alterasse esta situação.

É certo que a presença de Anísio Teixeira à frente da Secretaria Estadual de Educação e Saúde influenciaria decisivamente a divulgação atualizada das informações sobre arte moderna que partiam de outros estados.

Seria inclusive por iniciativa sua que se instauraria o Salão Bahiano de Belas Artes, substituindo as normas tradicionalistas do Salão da ALA e introduzindo uma divisão em arte moderna e outra em arte geral.

Da instauração do Salão Bahiano de Belas Artes em 1949 para a renovação dos ditames artísticos na capital foi um passo. Sua Comissão Organizadora propunha estímulo à produção jovem. Havia rigor seletivo e espaço para variadas manifestações. Pelos textos analíticos de José Valladares o Salão ganharia em experiência e avaliação criteriosa. Rubem Valentim mereceria citação do crítico já em 1951 por ocasião do III Salão quando recebeu premiação com menção honrosa. Valladares se referia a ele "fiquei muito satisfeito de ver Rubem Valentim contemplado, pois é muito sincero em suas pesquisas e muito pessoal no que apresenta."¹⁴



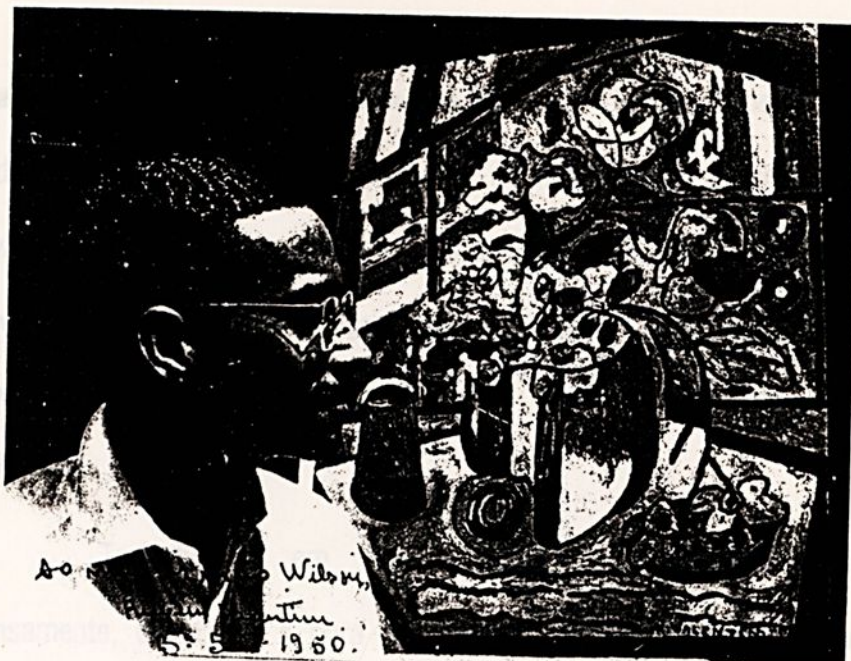
Após o I Salão de 1949 outros se seguiram, divulgando a produção de uma geração entusiasmada com as reformulações artísticas derivadas das tendências modernas.

O Salão prosseguiria em 1950 e 1951 sendo interrompido por dois anos e retornando em 1954 .

Dado o movimento provocado pelos salões, nomes da nova geração começaram a ter seus trabalhos observados com maior atenção.

No ano de 1950 a arte moderna bahiana receberia um incentivo a mais. Com o apoio do "Caderno da Bahia", revista literário-cultural, estaria inaugurada a exposição intitulada "Novos Artistas Bahianos" no prédio do Instituto Histórico e Geográfico do Estado. Participaram desta mostra coletiva: Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Lúgia Sampaio e Rubem Valentim.

A mostra trazia polêmica à cidade, inclusive pela visita de Graciliano Ramos que, contrário à tendência da produção exposta - nitidamente voltada às pesquisas visuais - registrou seu protesto, declarando ser tudo aquilo "uma contrafacção...". Finalmente, após grande controvérsia, os artistas e o escritor acalmaram os seus ânimos e "todos



Rubem Valentim durante a Exposição dos Novos em 1950

Na mostra patrocinada pelo Caderno da Bahia, Valentim proporia em suas obras estudos de cor ainda camuflados.

Na obra intitulada *Composição com garrafas* (Figura 1), óleo desse mesmo ano, podemos reconhecer a sua fase inicial, baseada em cores que misturadas apresentavam a intenção linear já neste período. Composta por um número variado de elementos, organiza-os em primeiro plano e fundo, expondo a linearidade do processo compositivo. As garrafas apresentam valores em diálogo, consoante ao tema proposto.

Documento de Rubem Valentim e Jéssica Araújo para o Museu de Arte Moderna, São Paulo, 28 de 1962

Este trabalho é autor por Wilson Rocha em julho de 1983

se abraçaram em presença de uma boa amizade." Pouco a pouco se solidificava uma postura moderna como orientação para as artes em Salvador. "A posição pressípuia da revista Caderno da Bahia era de promover a renovação das artes na Bahia(...) jogar a última pá de cal (...) éramos todos muito irreverentes e semeamos muita inimizade, muita antipatia no meio provinciano(...)."

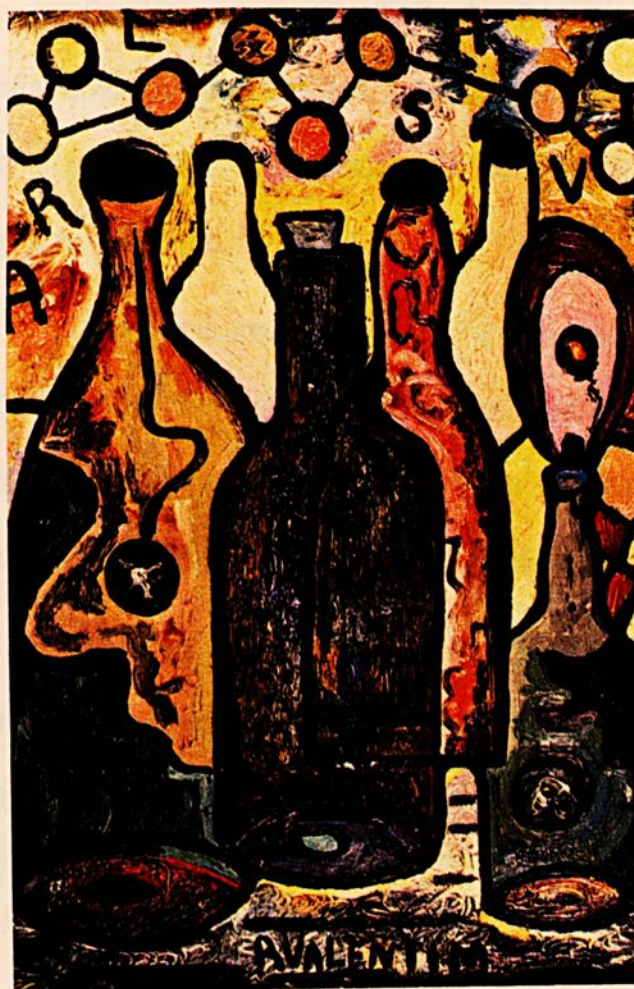
Trabalhando em seu atelier, Valentim pesquisava intensamente, estudando a obra dos cubistas principalmente Picasso, Braque e Juan Gris, além de Cézanne, Kandinsky e Mondrian.

Na mostra patrocinada pelo "Caderno da Bahia", Valentim proporia em suas obras estudos de cor ainda cambiantes.

Na obra intitulada *Composição com garrafas* (Figura 1), óleo desse mesmo ano, podemos reconhecer a sua fase inicial, baseada em cores que mescladas apresentavam a intenção linear já neste período. Composta por um número variado de elementos, organiza-os em primeiro plano e fundo, expondo a linearidade do processo compositivo. As garrafas apresentam valores em diálogo, constando do firme propósito

* Depoimento de Rubem Valentim a James Amado para o Núcleo de Artes\ Desembanco; Salvador, 26.08.1982.

** Depoimento à autora por Wilson Rocha em julho de 1993.



Composição com garrafas - Figura 1

explícito na disposição das partes, que entre jogos de altos e baixos, discorrem sobre o ritmo visual superior e inferior com relação à base da composição.

Os elementos figuram diante do olhar do apreciador em um enquadramento repleto de detalhes. A informação visual é multifacetada, composta por círculos, linhas, letras, recortes, grafismos e sugestões geométricas indefinidas.

A determinante - a forma centralizada - separa dois campos de ação visual da obra. Há conjugação de espaços cheios e vazios. Os recortes quase simétricos dispostos pelo fundo da composição (garrafas vazadas) são os mediadores formais na discussão do espaço composto.

Além da presença das formas que nos remetem a um figurativismo imediato, podemos observar também uma intenção em direção oposta, onde temos resoluções inéditas como na parte superior direita da obra.

Entre elementos dominantes e outros mais reservados que apenas compõem com o espaço circundante, observamos o universo cromático apresentando sua linguagem. Os tons terra, os ocre, os verdes, percorrem a dinâmica da obra. A descoberta cromática é para o apreciador uma metáfora da própria espacialidade expressa. As cores se

insinuam como que em formação, ainda incertas em seu peso visual. Apresentam-se resolutas em sua grande maioria, apenas no tocante à ocupação do espaço a elas orientado.

O direcionamento figurativo é nesta fase imperativo na obra, embora possamos identificar características que acompanharão o processo compositivo do artista em toda sua trajetória, como a síntese dos elementos ou a necessidade linear que se aclara. Existe ainda outro indício do pensamento valentiniano exposto em essência: a convivência do figurativo com o não-figurativo, exposto nesta fase.

Este momento inicial que se manifesta por volta do final da década de 40 e princípio dos anos 50 - 1951/1952 - trata a composição bidimensional como um arranjo misto de síntese e figuração, onde o referencial cotidiano está presente nos registros das formas urbanas, da vegetação, dos objetos do cotidiano, da figura humana, conjugado a toda geometria linear ainda contida, não completamente consciente de seu papel. O alcance da criação neste período indica não apenas a procura de uma linguagem particular, mas muito além desta, o preciso momento onde o essencial é o objeto de diversas percepções que convivem com o aparato de uma inconsciente e ancestral experiência.



José Valladares em artigo para o jornal "Diário de Notícias" destacaria "a vibração de uma forte personalidade, mas sua expressão ainda(...) balbuciante."¹⁵ A leitura aqui apresentada reforça o aspecto fenomenológico da obra, sua materialidade e sua circumundaneidade.

Ainda na década de 50, Valentim recebeu o apoio e a opinião crítica de Aldo Bonadei, a qual seria para ele grandemente enriquecedora. Lutando pela sua opção e vencendo obstáculos naturais do princípio da carreira, o artista teria no companheiro Carlos Eduardo Rocha, proprietário da Galeria Oxumaré, um estímulo. Pintando compulsivamente, Valentim ocuparia com seu atelier o sótão cedido pelo amigo, na galeria que de 1951 a 1961 divulgou o melhor dos artistas nacionais.

Na própria Galeria Oxumaré, Valentim faria sua primeira mostra individual em 1954. O artista, naquele mesmo ano, expôs em outra mostra organizada então no Palácio Rio Branco, também em Salvador. Cronologicamente colocada neste período a obra *Composição nº 5* (Figura 2), óleo sobre madeira do ano de 1953, pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, apresenta um arranjo abstrato. Todas as linhas e os "campos de cor" presentes compõem a orgânica da obra.



Composição no.5 - Figura 2

Uma variedade de formas geométricas mistura-se a outras não-geométricas em uma variante da linguagem multiforme do artista. Diversas verticais equilibram-se em tantas outras horizontais e em algumas diagonais. Os planos demarcados por linhas firmes sugerem ao apreciador uma unidade composta pelas formas dispostas. Ângulos retos, segmentos que se interrompem, perpendiculares e uma grande série de linhas trabalham por organizar a configuração geral. Figuras geométricas compõem o todo, ajustadas e nítidas são delimitadas e achatadas. Percebemos a firmeza do "linear" e do quase geométrico como tendência dominante. A obra apresenta uma figuração esquemática, que depende do tratamento gráfico sem no entanto deixar de demonstrar resultado de uma modelatura ou de efeitos atmosféricos, sem qualquer ilusão. O linear dominante sugere as figuras em plano frontal sem tridimensionalidade contudo, obtendo unidade no quadro.

Densidades uniformes de matéria pictórica estabelecem diferenças de luz e sombra porém não privam da pureza e da plenitude das cores ocre com a dominante linha em tom preto. A aplicação ordenada da tinta fornece à obra uma finalização nítida e plasticamente límpida. Os limites são claros sem irregularidades tácteis, atraindo a atenção para o desenho, para a composição sendo que a fina camada de



matéria pictórica não interfere no desdobramento espaço-cor. As figuras aprisionadas em seus contornos tratam de uma imagem móvel e projetam o espetáculo na superfície. A composição possui limites onde cada elemento está necessariamente em seu lugar, porém relaciona-se a cada uma das outras formas e ao conjunto, de acordo com as proporções definidas.

O conjunto articula-se em uma pluralidade de partes, cada qual válida por si própria. Em clareza sem penumbras e sim com contornos evidentes, as formas sugerem contenção, voltada à associação das variantes em relação à divisão com "campos de cor". Todo o arranjo é investido de expectativas diversas, que propõem virtualmente o exercício do momento de completar-se. A cada olhar é aberto um campo visual que não se esgota, retrai e avança em direção a uma nova perspectiva igualmente absoluta.

É parte de uma escolha, "o puro e simples silêncio (...)" onde "a arte autêntica só fala calando (...)"¹⁶.

A imprensa local dedicaria bom espaço para a cobertura dos eventos. O Estado da Bahia destacaria em 14.04.1954 a "Exposição na Galeria Oxumaré" em sua abertura, e o Diário da Bahia em 27.04.1954 destinava nota para o encerramento da exposição. Na mostra do Palácio



Rio Branco o jornal O Momento cobriria o evento com destaque em 25.04.1954.

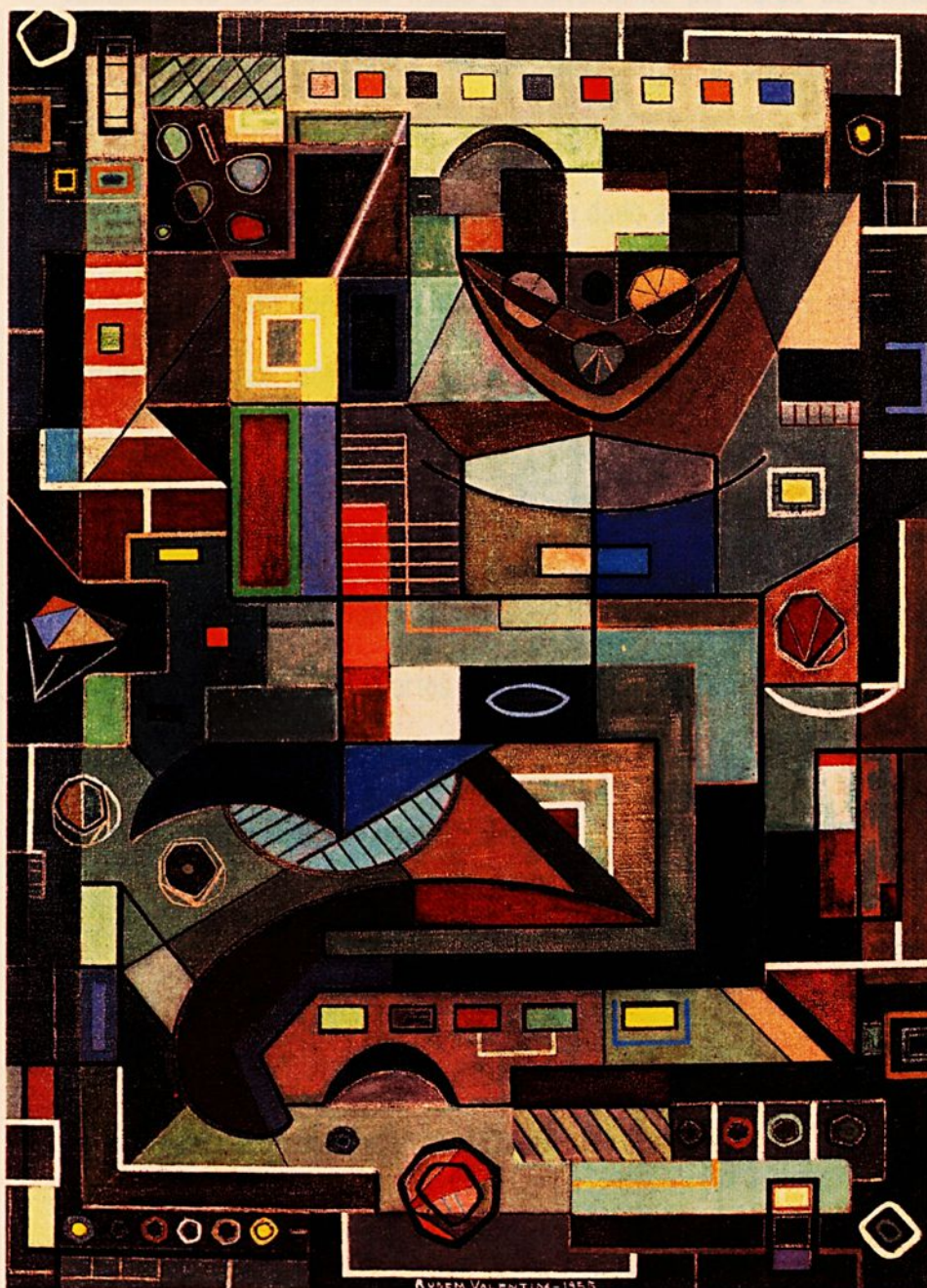
Inserido em um momento da produção, onde a multiplicidade de elementos caracterizava a obra, o óleo *Composição I* (Figura 3), de 1955 testemunha o andamento do aparato visual de Valentim em sua experimentação investigativa.

Distribuídas em uma tela de 100 por 73 centímetros, inúmeras formas são arranjadas por partes, como que em núcleos reunidos. A investida geométrica é destaque mesmo que conviva com algumas ondulantes incertas.

Disseminando-se pelo espaço, quadrados, retângulos, trapézios, triângulos e diversas formas ovóides, além de linhas firmes e espessas, compõem um discurso quase caótico. O caos não é instaurado em primeira apreciação graças à ordem que a linearidade impõe aos esquemas. São vários motivos em ação, como mecanismos de uma linguagem científico-ancestral.

Cada cor registra um ponto de interesse contribuindo para a dinamização da leitura do todo.

Pressente-se o registro de um código cartográfico, visão aérea de uma partícula ou de um macrocosmo. Há algo dos esquemas



Composição I - Figura 3

compositivos de Mondrian muito provavelmente por força do contato com periódicos estrangeiros, assim como existe a presença de um elemento quase pré-histórico citado nas formações ovóides, como instrumentos da Pedra Polida, parte de um dado ancestral.

E isto que se configura, une o mecanismo que é regido por estruturas de cor, delineadas, escuras ao recurso orgânico de algumas zonas.

É uma proposta de afirmação do inefável visual, uma apresentação concreta pontuada por possibilidades infinitas de realização. A consubstanciação das partes remete-nos a um tempo/espaco que é próprio do que se foi, daquilo que está por vir e de um todo que provavelmente nunca virá por completo.

Com uma formação cultural abrangente, dado seu interesse por literatura e filosofia, além do seu empenho na graduação que finalizara em 1953, Valentim conseguia firmar suas opiniões e ampliar seu círculo de amizades no meio cultural.

Com desempenho expressivo em diversas exposições individuais e com intenso contato com críticos de arte e jornalistas, surge para Valentim em 1956 a oportunidade de assinar no jornal Diário da



Bahia uma coluna de artes intitulada "Estantes e Galerias", a convite de Nelson Araújo.

Às quintas-feiras Valentim discutia os eventos de destaque no período, sendo principal tema de suas considerações os Salões Bahiano de Belas Artes. Neste propósito ele tratou passo a passo de esclarecer o público acerca de êxitos e equívocos das mostras. Desta forma comentou, conforme tradição da crítica bahiana bem representada por José Valladares, as Divisões do Salão - Arte em Geral e Arte Moderna - expondo seu inconformismo em relação a algumas premiações e seu entusiasmo com relação a outras.

Preciso, considerava as divisões do Salão insustentáveis e propunha a manutenção da Divisão Geral contudo como expressão de variantes técnicas. Dedicava seus comentários às premiações, citando a qualidade das obras apresentadas em cada certame, "O prêmio da

Universidade da Bahia foi para João Puglia (da Bahia). Os três trabalhos vistos em conjunto percebemos que ainda falta entre eles unidade estilística ou melhor encontro do artista com uma maneira pessoal e definida. Olhados individualmente porém, são de boa qualidade pictórica, ressaltando a pintura 140 (ciclista)

merecidamente premiada. "Menções honrosas para Caio Mourão, José de Dome, Raimundo Oliveira, merecidas.

"Bons trabalhos que gostaríamos de comentar se espaço tivéssemos: pinturas de Niobe Xandó (169 170) dignos de prêmio; a bela pintura abstrata de Raimundo José Nogueira (do Rio) (composição - 125); a pintura de Alice Soares (de Porto Alegre) (a moça de olhos grandes - 160); pintura de José Antonio da Silva (casamento embaixo de chuva - 155)."¹⁷

Sua análise criteriosa contribuiu para divulgar mostras coletivas e individuais e ainda em seu reduzido espaço Fichas e Etiquetas ou Notas, Valentim fez boas indicações sobre publicações de qualidade à venda nas melhores casas de Salvador. Discutia o caráter da arte moderna e comentava exposições que aconteciam em São Paulo e no Rio de Janeiro, antecipando indicações acerca de lançamentos recentes das boas casas editoriais do eixo Rio-São Paulo.

A noção de construção presente na obra de Valentim persiste seja no tratamento multificcional da sua obra pictórica citada entre 1949 e 1951 - onde o referencial figurativo é praticamente constante - , seja na produção posterior, aquela que norteia suas criações até por volta de 1957/58. Podemos entrever elementos específicos do universo



valentiniano como a organização geométrica e a divisão em planos de atenção apresentados pela diversidade de alguns tipos de grafismos.

Ainda por volta de 1957 se instaura em sua produção a redução de citações formais e o todo passa a apresentar-se através de uma tipologia rigidamente disposta. É tempo dos geométricos essenciais.

Em um esforço composicional temos uma diretriz que privilegia o contraste entre tons escuros e claros, em contraponto cromático.

As formas geométricas permitem que se atravesse o espaço do quadro com o olhar, fundindo cor exterior e molde interno. Neste testemunho há a permissão clara do idioma sintético.

A dinâmica desta síntese apurada que congrega círculos, quadrados, triângulos, retângulos e outros elementos, determina um ritmo visual assente. Regiões configuradas em arranjo contido, onde "a obra do artista é uma construção do espaço para apenas um sentido, a saber, a visão (...)."18



NOTAS

- ¹ ACHA, J. *Arte y Sociedad: Latinoamérica el producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p.101.
- ² CALDERÓN, V. *Biografia de um monumento / O antigo Convento de Santa Teresa da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1970. p. 38.
- ³ CALDERÓN, V. *Biografia de um monumento / O antigo Convento de Santa Teresa da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1970. p. 45
- ⁴ VALENTIM, R. *Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim*. Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967. p. 24-26.
- ⁵ Idem, ibidem, p. 24.
- ⁶ Idem, ibidem, p. 26.
- ⁷ Idem, ibidem, p. 24-26.
- ⁸ Idem, ibidem, p. 26.
- ⁹ VALLADARES, J. *Artes Maiores e Menores*. Salvador: Publicações Universidade da Bahia, 1957. p. 150.
- ¹⁰ VALLADARES, J. *Artes Maiores e Menores*. Salvador: Publicações Universidade da Bahia, 1957. p. 151.
- ¹¹ SAMPAIO, Lígia. *Núcleo de Artes: Primórdios da arte moderna na Bahia*. Salvador: Desembanco, 1982. p. 37.
- ¹² SCALDAFERRI, S. *Os primórdios da arte moderna na Bahia*. A Tarde, Salvador, 09.03.1988. [s.p.].
- ¹³ VALENTIM, R. *Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim*. Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967. p. 24-26.
- ¹⁴ VALLADARES, J. *Artes Maiores e Menores*. Salvador: Publicações Universidade da Bahia, 1957. p. 154.
- ¹⁵ VALLADARES, J. *A Exposição dos Novos*. Diário de Notícias, Salvador, 24.04.1950. [s.p.].
- ¹⁶ VATTIMO, G. *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987. p. 51.

¹⁷ VALENTIM, R. O que é o Salão Bahiano de Belas Artes de 1956. Diário da Bahia, Salvador, 03 jan. 1957. Estantes e Galerias, [s.p.].

¹⁸ LANGER, S. Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo; Perspectiva, 1981. p. 84.

Continuidade de uma linguagem visual



Quem Valério partiu para o Rio de Janeiro, decidido a enfrentar novas situações, embarcou em um cargueiro da Companhia de Navegação Brasileira. Era 13 de dezembro de 1957 e aquilo que levava consigo representava a sua busca pessoal: um repertório claro e distinto de muito que se fazia no Brasil então.

"Logo depois de chegar a de estada...". No capital, o artista procurou se estabelecer, de maneira improvisada, em uma pensão no bairro de Santa Tereza. Ali, fazia esboços e não sem esforço, conseguiu uma bolsa de estudos do Ministério da Educação e Cultura, onde atuava como pesquisador, organizando material bibliográfico para os cursos ministrados pelo professor Carlos Cavalcanti em suas aulas para o Instituto Municipal de Belas Artes.*

Continuidade de uma linguagem visual

* Documento de Rubens Valério e James Amador em 26.05.1962, Arquivo do Arquivo Histórico do Estado do Rio de Janeiro.

Quando Valentim partiu para o Rio de Janeiro, decidido a enfrentar novas situações, embarcou em um cargueiro da Companhia de Navegação Bahiana. Era 13 de dezembro de 1957 e aquilo que levava consigo representava a sua busca pessoal: um repertório claro e distinto de muito que se fazia na Bahia então.

"Longo tempo de dureza e de dificuldades(...)".¹ Na capital o artista procurou se estabelecer, de maneira improvisada, em uma pensão no bairro de Santa Tereza. Ali fazia amizades e não sem esforço arranjaría uma bolsa de estudos do Ministério da Educação e Cultura, onde atuava como pesquisador, organizando material bibliográfico para os cursos ministrados pelo professor Carlos Cavalcanti em suas aulas para o Instituto Municipal de Belas Artes.*

* Depoimento de Rubem Valentim a James Amado em 26.08.1982 Núcleo de Artes Desembanco Salvador



A transferência de Rubem Valentim para a capital do antigo Estado da Guanabara, embora calcada em propósitos pessoais, recebera incentivos de personalidades e intelectuais que valorizavam a obra do artista conhecida através de exposições e também das participações nas Bienais de São Paulo. Dentre outros, Santa Rosa e Anísio Teixeira apoiaram a ida de Valentim para o Rio de Janeiro.

Rubem procurou o auxílio do crítico de arte Mário Pedrosa. O contato seria fortalecido entre o artista e o escritor por um elo de ligação afinal Mário Pedrosa conheceu Valentim já ouvira falar do artista, dado o comentário de um crítico francês - Jacques Lassaigue - que estivera com Rubem em Salvador, e alertara Pedrosa sobre o talento do jovem artista.

De forma definitiva o crítico representou para toda uma geração de artistas reunidos no Rio de Janeiro por volta de 1956, uma diretriz que se articulava entre as várias tendências predispostas ao abstracionismo.

O próprio Grupo Frente - tendência que se manifestava desde o início da década de 50 na capital Guanabara reunindo diversos artistas jovens - aproximava visões muito pessoais acerca da arte moderna. Agrupados em torno de uma proposta comum - a pesquisa do não-

figurativo - "os artistas do Grupo Frente procuraram a disciplina ética e a disciplina criadora(...)."2

Deste grupo fizeram parte Ivan Serpa, Lygia Clark, Franz Weissmann, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira e tantos artistas que juntos expuseram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na década de 50. Aluísio Carvão, em um depoimento esclarecedor, citou a firmeza do pensamento apontando a "presença de pessoas como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar..."3 na articulação do grupo.

Enfim, quando Valentim chegou ao Rio de Janeiro, o Grupo Frente se diluía, contudo tinha em seus membros a formação completa da tendência que assumiria papel de relevo a seguir: o Neoconcretismo. "Em 1959, por causa de divergências inconciliáveis, o grupo do Rio de Janeiro(...) formaliza sua ruptura com o Concretismo, fundando o Neoconcretismo (...)."4

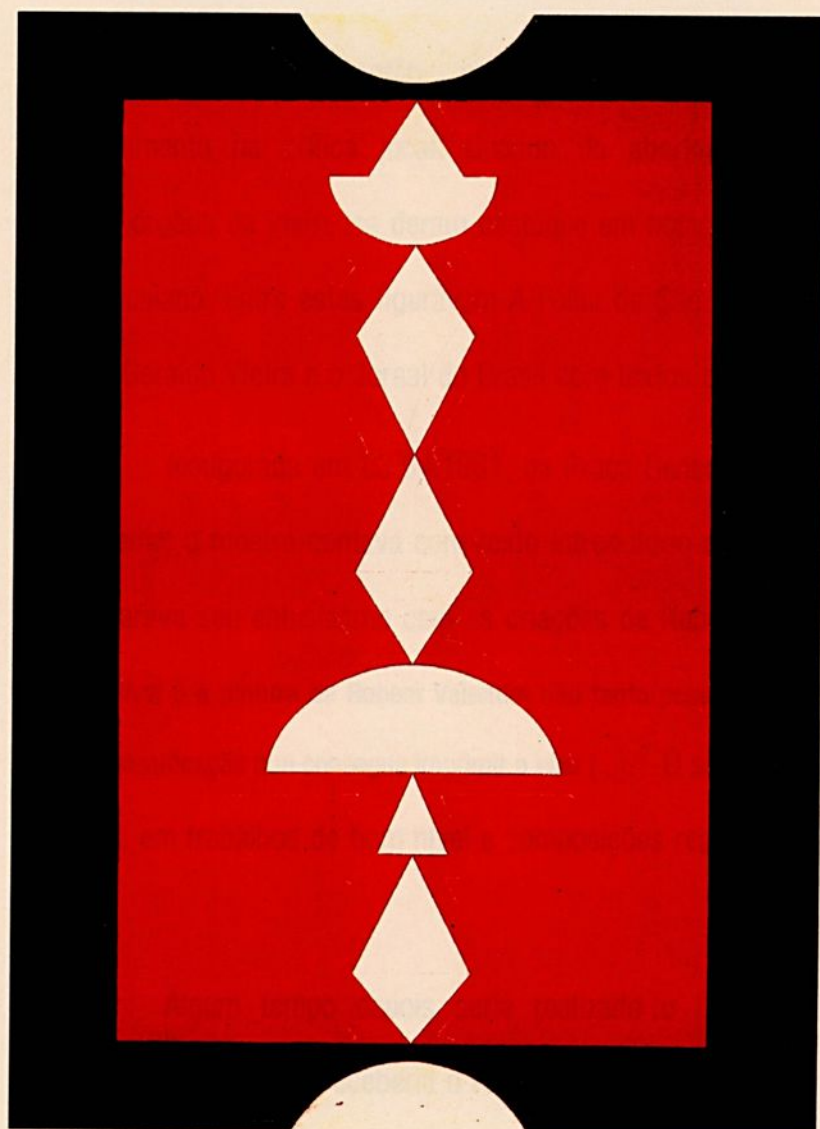
Assim que obteve certa tranquilidade, Valentim reiniciou seu trabalho na capital do Estado da Guanabara. Deste período temos a obra *Composição*, de 1960 (Figura 4), um óleo sobre tela, que indica com clareza a fase em que Valentim apurou sua produção. Esquemática, constrói para o apreciador um campo nítido em duas zonas de cor. A informação visual é oferecida pelos elementos geométricos - triângulos, semicírculos - organizados verticalmente e centralizados na obra.

O ritmo é criado pelos contrapontos existentes entre os contornos das formas planas. Cada elemento geométrico incorpora o destaque que a claridade lhe oferece. Assim o olhar é conduzido pelas saliências e reentrâncias das formas, que embora não tragam a linearidade explícita no contorno demarcado, induzem ao recorte visual. As margens escuras envolvem com seu formato retangular o campo vermelho, que é base para o geometrismo claro. Típico da inicial fase carioca do artista é a depuração dos excessos. Clareza, rigor e distribuição compacta das formas. A simplicidade dos elementos é apresentada pelo arranjo em simetria. Sabemos muito, por esta conjugação visual, acerca do caráter sintético intrínseco à produção que, contudo, aponta claramente para o direcionamento da existência, da verdade de todas as suas variantes visuais.

Do não figurativo, do geométrico, da identificação "para alguns, como abstração-formal(...)"⁵ entende-se esta obra de Valentim no tempo de sua criação.

Em sua pluralidade, a obra realiza-se em "verdade", "a realidade das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível(...)"⁶





Composição - Figura 4

Residente no Rio de Janeiro há alguns anos e apesar de já ter participado de vários Salões Oficiais de Arte na cidade, apenas em 1961, na Petite Galerie, apresentaria sua primeira exposição individual.

Sua obra, então melhor conhecida, pôde buscar reconhecimento na crítica local. Quando da abertura da exposição, diversos órgãos da imprensa deram destaque em notas exclusivas sobre o pintor baiano. Entre estes figuravam A Folha de São Paulo com textos de José Geraldo Vieira e o Jornal do Brasil com textos de Ferreira Gullar.

Inaugurada em 03.04.1961, na Praça General Osório, no 53, em Ipanema, a mostra contava com texto introdutório de Ferreira Gullar, que declarava seu entusiasmo com as criações de Rubem Valentim: "(...) inconfundível é a pintura de Rubem Valentim não tanto pelas formas que usa e sim pela significação que consegue imprimir a elas (...)."⁷ O sucesso consagrou o talento, em trabalhos de bom nível e composições repletas de signos e cores.

Algum tempo depois seria realizado o I Salão da Petite Galerie no qual Valentim receberia o reconhecimento público de sua força criativa. Contemplado com o primeiro prêmio, juntamente com Milton Dacosta, o artista teve seu nome lançado no cenário nacional.





Logotipo da Petite Galerie

O texto de Ferreira Gullar de 06.05.1961 evidencia o impacto desta premiação "Trata-se de uma arte sem soluções hábeis, que se afirma diretamente e até mesmo com rudeza.(...) E com que coerência o trabalho e a expressão ali se combinam! ".⁸

A certeza da projeção de Valentim dentre os artistas da época situou sua produção no eixo Rio-São Paulo com destaque e eco inconfundíveis. Ainda em 1961 o artista exporia em uma mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo com expressivo desempenho. Valentim expôs então treze telas executadas entre 1959 e 1961.

Sua obra, pautada pela originalidade que mescla padrões visuais com registros claros de sua experiência cultural, não poderia resultar em algo que não fosse linguagem cifrada pelo tempo e recomposta pelo espírito.

Desta mostra o texto crítico de Theon Spanudis, para o Diário de Notícias do Rio de Janeiro, esclarece muito bem a postura que Valentim assumira perante o cenário das artes plásticas no início da década de 60. O crítico ressalta a geometria do artista: "(...)

este geometrismo coerente não tem nada a ver com o geometrismo racional dos concretos. As formas geométricas de Rubem Valentim são antes símbolos do que formas geométricas mesmo. Um triângulo, por

exemplo, não é a simples superfície triangular, que desdobrando-se racionalmente poderia realizar uma composição racional e (eventualmente) estética. No caso de Rubem Valentim um triângulo nunca é somente a superfície geométrica triangular, mas sempre algo vivo, denso, tenso e expressivo (...)"⁹

Transformações signíficas

A decoração imediata deste salão espaço conquistado por

o Sr. de Valentim, vive a dar frutos em 1962. Uma obra sua desta período

merece destaque: Composição 15 (Figura 5), que insistia na produção

geométrica a utilização de molduras, onde o geométrico se mantém

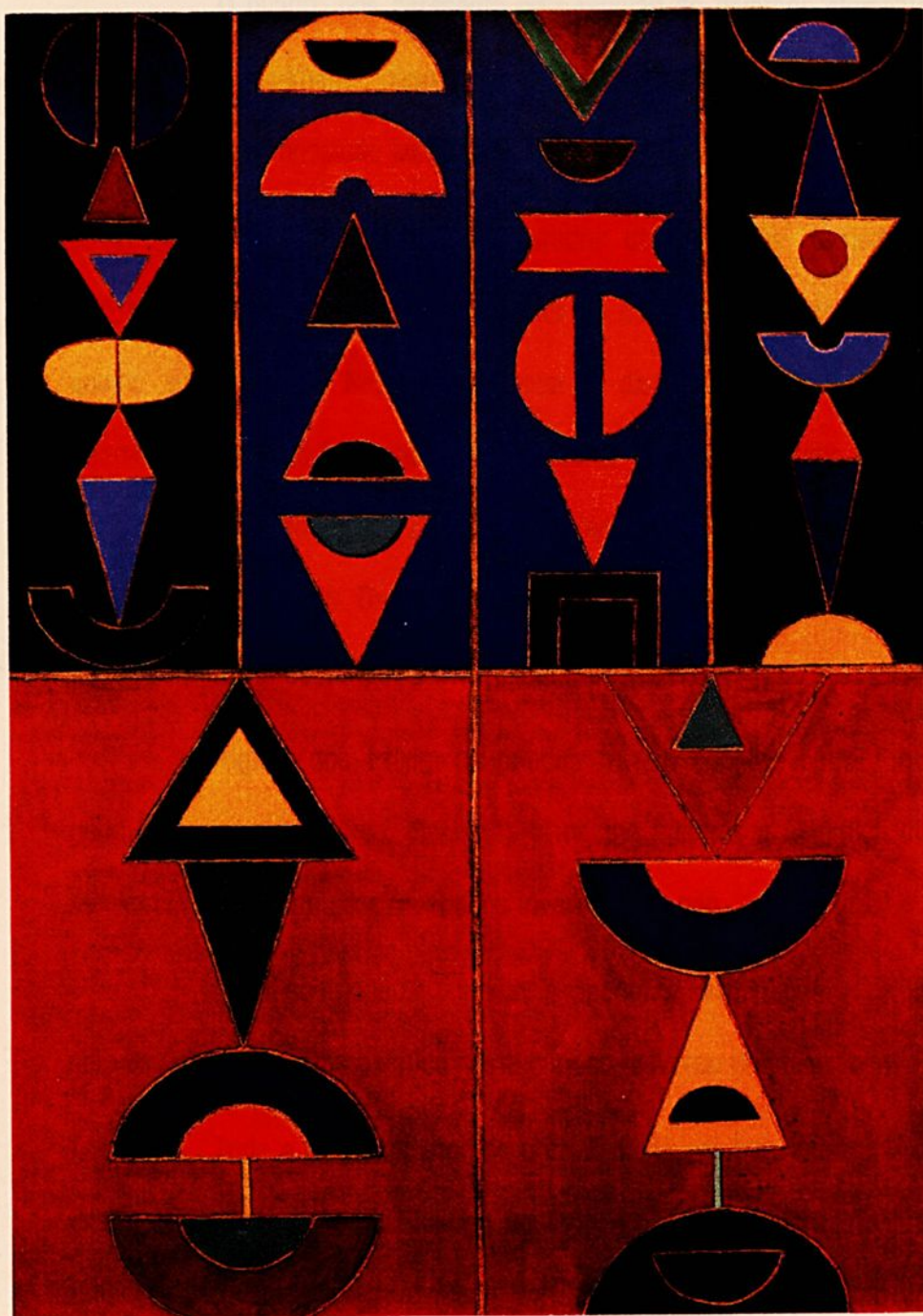
firmado que estava presente como o se deforma nos seus momentos

de sua produção anterior, em um novo diálogo entre as forças

Transformações sígnicas

A decorrência imediata deste sólido espaço conquistado pela arte de Valentim, viria a dar frutos em 1962. Uma obra sua deste período merece destaque: *Composição 13* (Figura 5), que instaura na produção valentiniana a recuperação de multifaces, onde o geométrico se mantém, embora aqui esteja presente como já se delineara em alguns momentos de sua produção anterior, em um intenso diálogo entre as formas.

Composição 13 - Figura 5



Composição 13 - Figura 5

O quadro nos apresenta uma reunião de diversos elementos arranjados verticalmente. Separados por uma linearidade xilográfica, os núcleos desta composição surgem distribuídos em seis zonas no espaço.

Inicialmente temos estruturados dois grandes "campos de cor" que sustentam toda a parte superior da composição organizada em quatro subdivisões. Nessa área maior a disposição dos elementos geométricos prioriza triângulos e semicírculos. Dois semicírculos ditam a ascensionalidade do acordo visual, sendo inclusive base para as demais formas da composição. Destes partem outros elementos que instauram o equilíbrio instável da construção. O diálogo se inicia.

Alguns dos triângulos citados trazem consigo outra forma geométrica em seu núcleo, dispostas e mesmo internas à dinâmica dos semicírculos, surgindo em repetições invertidas ou não.

Cada componente sinaliza e aponta a ordem que é regida pelo essencial da forma plástica neste curioso universo do inequívoco.

Toda a parte superior da obra dividida por três linhas claras institui a intensificação do diálogo iniciado no plano inferior. Em duas zonas centrais encontra-se evidente interesse cromático acentuado por uma série de formas ainda não citadas. São quadros recortados e formas compostas, como o retângulo finalizado por curvas ou o semicírculo



vazado em proporção. Nas laterais podemos observar outros arranjos sempre acompanhados pela verticalidade já instaurada. Cada lateral segue em conexão direta, na sustentação da cada arranjo próprio, com as duas grandes zonas que estruturam a composição. Este dado é explícito na disposição dos semicírculos que apóiam outras formas, da mesma maneira que na parte inferior.

É agilizado o diálogo visual que, embora pareça limitado por linhas rígidas que ordenam os quatro "campos de cor" superiores, surge como elemento unificador do idioma formal. O universo cromático é variado e lança mão, sempre que possível, do peso que lhe cabe para determinar o interesse visual dinamizador por área. As duas grandes áreas inferiores contam com "campos de cor" intensos. O vermelho é utilizado para projetar o registro de duas fontes geométricas que fornecem o "mote" do discurso visual. "A forma é essencialmente uma determinação objetiva".¹⁰

A toda forma caberá uma cor por excelência. Entre azul profundo, vermelho, amarelo, verde escuro ou claro, os triângulos trarão sua contribuição idiogramática. Desta conjugação os semicírculos que distribuem azuis, verdes, ocres e laranjas, contrapõem ou não, conforme necessário, suas respostas visuais.



"Os meios próprios do artista plástico, isto é, as linhas, a cor, têm em si poderes por assim dizer imanentes. Na medida em que se combinam, constituem um todo, uma unidade viva à parte, e este reclama interpretação(...)".¹¹

Mesmo tendo sido já premiado várias vezes - Prêmio "Jofre Amado", no VIII Salão Nacional de Arte Moderna de 1959; Prêmio de Aquisição da Confederação Nacional de Indústria de 1960; Isenção do Júri no IX Salão Nacional de Arte Moderna em 1960 -, a conquista do prêmio do XI Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro representaria o impulso que faltava na trajetória do artista.

O primeiro prêmio do XI Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro fez com que Valentim conseguisse algum espaço no exterior, estando na Europa, especialmente na Itália, e posteriormente na África. O Prêmio Viagem, concedido pelo Salão em 1962, concretizou uma série de expectativas do artista tanto no tocante ao intercâmbio cultural promovido como também pela iniciativa (do próprio artista) de melhor conhecer a arte das novas nações africanas.

Concluindo um ano de excelentes resultados ainda em 1962 o artista exporia na Galeria Relevo despedindo-se do Brasil e preparando-se para a sua viagem à Europa. Valentim recebia na ocasião a Medalha

de Ouro no Salão Paulista de Arte Moderna pela sua participação e organizava sua representação na XXXI Bienal de Veneza no mesmo ano.

Em entrevista concedida no Rio de Janeiro, em 1967, Valentim comentava: "começaram a surgir trabalhos que hoje, os considero bem realizados (...)."12. Seriam estas obras citadas pelo artista que encaminhariam sua produção subsequente. Ainda em 1962, Valentim teria boa oportunidade de expor suas idéias quando de sua entrevista à revista Manchete: "Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil -

para as raízes - mas sem se ignorar tudo o que se faz no mundo contemporâneo, é o caminho para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de pintura, evitando a chamada última moda, vinda através das bienais ou das escolas de Paris, Tóquio, Nova York. Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos de diferenciação das várias tendências artísticas européias, japonesas ou americanas-do-norte. Sou contra o colonialismo cultural e a subserviência incondicional aos padrões vindos de fora. Penso que o fenômeno - até certo ponto inevitável - mais pernicioso no panorama da arte contemporânea é o modismo exacerbado, tão pernicioso quanto as diferentes formas de academismo. Mostro como exemplo o tachismo ou o informal, que contaminou a maioria dos artistas brasileiros e que passou deixando muito pouca coisa (...)."13.

No Rio de Janeiro, assim como em São Paulo, o Concretismo, movimento que passando pela literatura, teve, com o Manifesto Ruptura de 1952 e com a publicação do Plano Piloto da Poesia Concreta em 1956, aproximação direta em relação ao cenário das artes plásticas, tomando rapidamente espaço e conquistando entusiastas.

A exposição realizada na capital federal em 1957, reuniu artistas interessados pela pesquisa de signos, conjugados. Neste período, grupos se uniram voltados a uma noção - a exploração de signos visuais - que orientasse seus trabalhos.

A proposta seguinte dos diversos artistas voltados à criação de uma nova linguagem, no Rio de Janeiro, resultou no chamado movimento Neoconcreto.

Com uma exposição de grande destaque em 1959, os grupos se fortaleceram em torno de algumas tendências, que para o concretismo significaram divergências, e propuseram as experiências que transformaram completamente o cenário artístico do período.

Da I Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, participaram os seguintes artistas: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, sendo que ainda em 1959 foi



lançado o Manifesto Neoconcreto no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.

"O movimento neoconcreto (...) é produto de uma fase do processo artístico brasileiro cujo traço principal - a crescente influência das vanguardas internacionais sobre nossos artistas - se acentua a partir da I Bienal de São Paulo em 1951. A introdução da arte concreta em nosso meio - através das obras e idéias de Max Bill, então diretor da Escola Superior da Forma, de Ulm - determinou uma ruptura abrupta com a arte que se fazia no Brasil desde o modernismo e que se mantivera infensa ao caráter radical dos movimentos europeus das primeiras décadas do século (cubismo, neoplasticismo, suprematismo, dadaísmo)."¹⁴ Com este texto, Ferreira Gullar expunha a raiz criadora de uma renovada tendência dos finais da década de 50.

A questão discutida até então se firmava no propósito das diferentes inflexões dadas ao movimento concretista por um lado pelo grupo paulista, mais voltado à busca de "um jogo rudimentar de formas geométricas" ou, por outro, pelo grupo carioca, optando pela "utilização lírico-decorativa daquelas formas."¹⁵

Enfim, a noção que a arte Neoconcreta descortinava não representava algo novo, mas um questionamento acerca "do fim da pintura

entendida como uma linguagem que tem por suporte a tela, o quadro, e por vocabulário as formas não-figurativas."¹⁶

Bem compreendida a proposta da arte concreta e mesmo a problemática do neoconcretismo, só então poderemos analisar a não participação de Rubem Valentim na elaboração seja dos ideais de um ou do manifesto do outro.

Valentim, desde sua chegada de Salvador, buscava firmar uma linguagem pessoal que fosse sinônimo de criação e não apenas influência de vertentes estrangeiras. O artista questionava em si próprio o caráter de uma criação contemporânea, autêntica. A sua não-figuração passava, em certo sentido, próximo a algo do produto final de concretos e neoconcretos, porém o propósito de suas criações diferia e muito daqueles dos grupos cariocas.

Para Valentim a discussão não tangenciava especialmente a questão do suporte ou mesmo os jogos ópticos. Voltava-se para uma língua cifrada construída por signos criados, próprios de sua antropologia visual.

NOTAS

- ¹ VALENTIM, R. *Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim*. Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967, n. 5.
- ² COCCHIARALE, F. & GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p.231.
- ³ COCCHIARALE, F. & GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p.231.
- ⁴ COCCHIARALE, F. & GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p.18.
- ⁵ FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979. p.36
- ⁶ ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 148.
- ⁷ GULLAR, F. *Rubem Valentim*. Rio de Janeiro: Petite Galerie, abril 1961. p.1.
- ⁸ GULLAR, F. *A vitória de Valentim*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 maio 1961. [s.p.].
- ⁹ SPANUDIS, T. *A Pintura de Rubem Valentim*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1961. *Crítica de Arte*, [s.p.].
- ¹⁰ ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 164.
- ¹¹ PEDROSA, M. *Arte Forma e Personalidade*. São Paulo: Editora Kairós, 1979. p. 115.
- ¹² VALENTIM, R. *Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim*. Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967, n. 5. p. 24-26.
- ¹³ VALENTIM, R. *Revista Manchete*, 07 jul. 1962, Rio de Janeiro. [s.p.].

¹⁴ GULLAR, F. *Neoconcretismo / 1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, set. 1984. p.4.

¹⁵ Idem, *ibidem*. p. 4.

¹⁶ Idem, *ibidem*. p. 4.

Precisas relações métricas



A evocação dos signos simbólicos

G.C. Argan

Após finalizar o ano de 1962, além de várias premiações, Rubem Valentim contava com grande incentivo da qualificada crítica da época.

Com o impacto causado pelo I Prêmio no IX Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Valentim, de forma muito lúcida, soube ocupar o lugar a ele destinado na imprensa naquele momento.

Colaborou com boa eloquência e desenvoltura discurso sempre bem respeitado. Soube ser direto ao tratar de sua produção e, sobretudo, legou à arte brasileira seu pensamento.

Precisas relações métricas

Sempre que questionado a respeito da arte nacional demonstrava sua atitude respeitosa diante do artista consciente de sua missão.



A evocação dos signos simbólicos

G.C. Argan

Ao finalizar o ano de 1962, além de várias premiações, Rubem Valentim contava com grande incentivo da qualificada crítica da época.

Com o impacto causado pelo I Prêmio no IX Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Valentim, de forma muito lúcida, soube ocupar o lugar a ele destinado na imprensa naquele momento.

Colaborou com boa eloquência e desenvolto discurso sempre que requisitado. Soube ser direto ao tratar de sua produção e, sobretudo, legou à arte brasileira seu pensamento.

Sempre que questionado a respeito da arte nacional, demonstrava sua atitude respeitosa diante do artista consciente de sua missão.

Desta forma Valentim solidificou sua presença no cenário artístico nacional, tanto que, embora estivesse preparando sua ida para a Europa - fruto do Prêmio Viagem ao Estrangeiro - Rubem não desperdiçou chances de expor suas opiniões no meio jornalístico.

Em entrevista ao Jornal do Brasil, em 1962, Valentim expunha sua impressão acerca de sua visita à VI Bienal que, completando dez anos de existência, reunia 4.600 obras contando com a presença de mais de mil artistas.

"Acredito que o artista que por uma necessidade ético-sensível (existencial) usa a geometria livre, como forma de expressão, nunca pode enganar os outros. O fenômeno artístico, no caso, é evidente. A pintura geométrica livre e expressiva ou é boa ou é má: não admite meio-termo. Por essa razão, o geometrismo livre e expressivo é difícil: exige personalidade e imaginação criadora, requer sentimento rítmico organizado, é arte feita com o coração e a mente, com o consciente e o inconsciente. Com o ser total (...)."¹

Com o encerramento da exposição de Valentim na Galeria Relêvo em 12.12.1962 estava finalizado um ano de grandes conquistas para o artista. Seria então que em vésperas de sua viagem à Europa, o artista reuniria energias e colocaria todo seu entusiasmo a serviço da

imprensa, que orientada pelas suas recentes premiações, lhe oferecia espaço com frequência.

Citado na coluna de Vera Pacheco Jordão de 04.04.1963 seu talento mais uma vez era descrito pelo quadro de sua produção do ano de 1962. Além do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, do Salão Nacional de Arte Moderna, Valentim receberia ainda a Medalha de Ouro do Salão Paulista, tendo sido também, nesta ocasião, indicado como participante da representação brasileira na Bienal de Veneza.

Bastante comentado, seu trabalho viajava agora para o exterior. Rubem Valentim e sua esposa, Lúcia Alencastro Valentim*, partiram para Lisboa como primeiro destino, em 28.05.1963. Seu roteiro incluiria posteriormente a África, não antes de uma breve estadia em Londres por conta de uma bolsa de estudos oferecida à Lúcia Valentim pelo seu projeto educacional desenvolvido no Brasil.²

Dada a passagem por Lisboa, ponto de partida do roteiro elaborado por Valentim, a chegada à Inglaterra traria prontamente ao artista um dos momentos de grande enriquecimento cultural em sua

* Arte-educadora, colaborou ativamente para o desenvolvimento das propostas elaboradas na Escolinha de Arte do Brasil juntamente com Augusto Rodrigues no Rio de Janeiro.

estada. Envolvido por um turbilhão de novas experiências, Valentim descobriria em Londres um centro de interesses: o Museu Britânico.

O crítico Antônio Bento, em sua coluna no Diário Carioca de 10.04.1964, transcreve trechos de uma carta de Rubem Valentim, onde o artista relata suas impressões : "Demorei-me aqui em Londres, porque

descobri a importância do Museu Britânico". Lá se encontra uma das mais valiosas coleções de Arte Negra do mundo, de particular interesse para mim. Toda vez que revejo a arte negra - principalmente a arte do povo de Jomba com uma bela escultura de Xangô, sinto a Bahia negra e popular dentro dalma. Sou fiel às minhas origens (...)»³.

A vivência proporcionada pela mudança de país, contribuiu de forma efetiva para a concretização do idioma compositivo de Valentim.

Finalizando sua estadia em Londres, Rubem partiria para aquele que seria seu mais acertado destino: Roma. Como artista recém chegado, coube a Rubem buscar meios e contatos que melhor pudessem situá-lo naquele momento. Parte daqui sua iniciativa, na justa medida, voltada aos críticos italianos.

Rubem Valentim

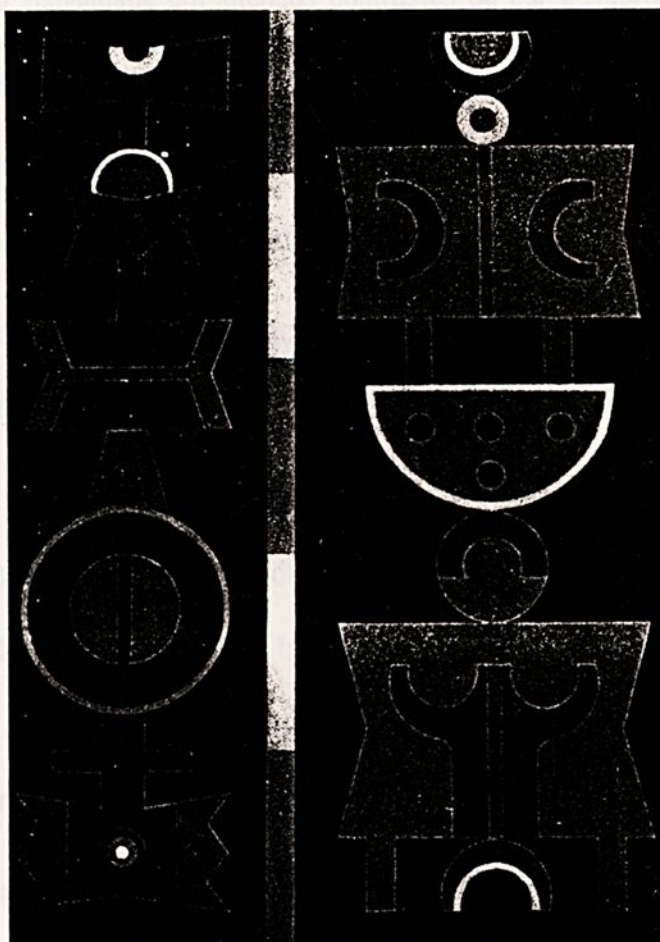
Clareza e rigor compositivo

Estando já em Roma há algum tempo e tendo agendada uma exposição sua na Galeria de Arte da Casa do Brasil, Valentim procurou contactar além de outros críticos italianos, aquele grandemente reconhecido pela sua lucidez e pelo seu elaborado senso estético: Giulio Carlo Argan.

Procurou-o respeitosamente, convidando ao crítico para sua exposição a ser aberta em 18 de maio de 1965. Apresentou-se como

Rubem Valentim

Galleria d'Arte
della
"Casa do Brasil"
Roma



Catálogo da mostra Dipinti di Rubem Valentim - Roma

artista brasileiro, laureado com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro pelo XI Salão Nacional de Arte Moderna.

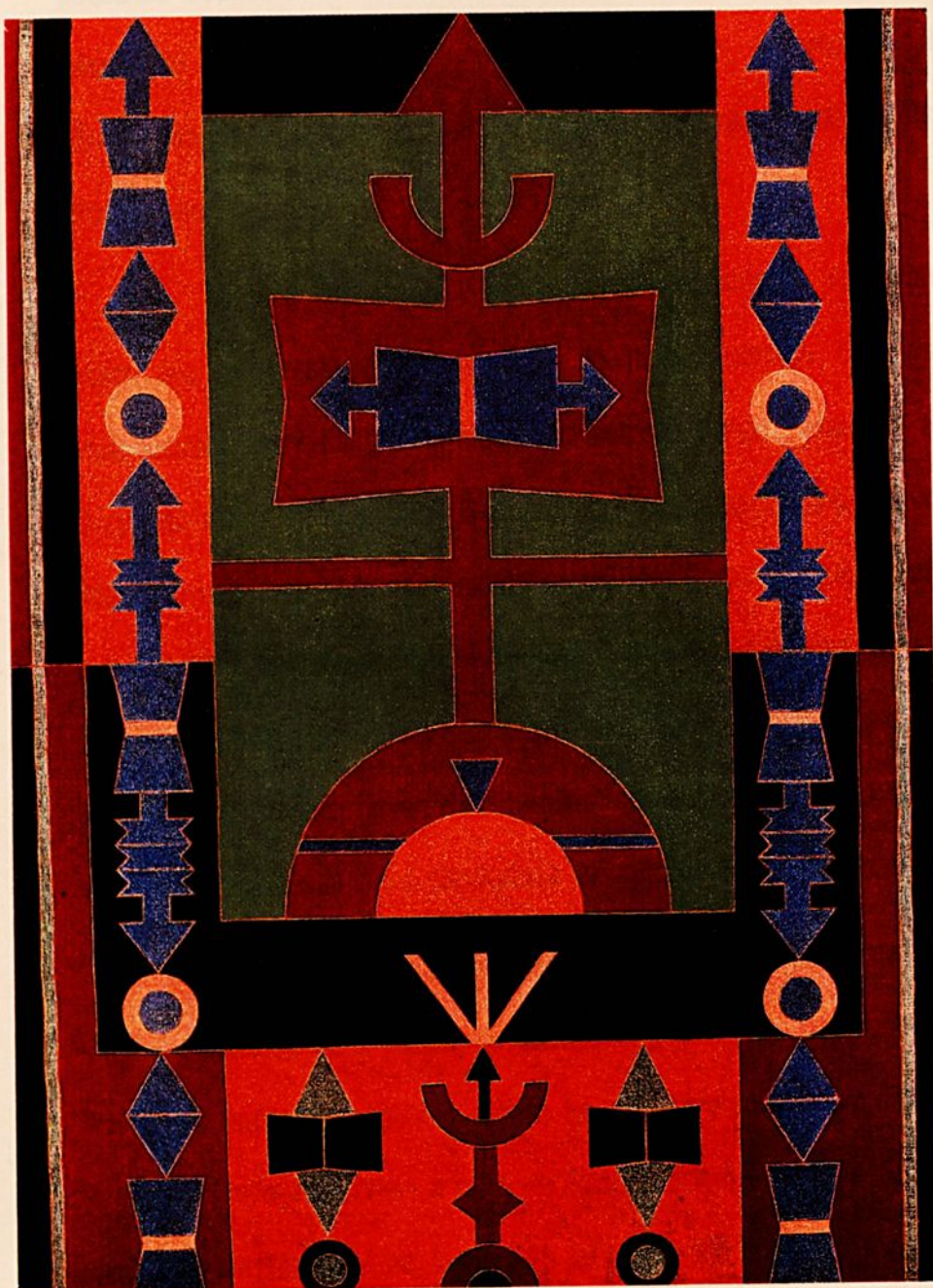
Obra deste período *Pintura 11* (Figura 6) têmpera sobre tela, característica de sua produção em Roma do mesmo ano da mostra, discursa sobre sua visualidade em intensos contrastes de cor e rigoroso esquema compositivo.

A verticalidade está evidente no arranjo de acordo com suas linhas e faixas em disposição ascensional.

Ordenado em partes, o espaço da obra é geométrico em sua essência, pois explicita, em toda a construção, a noção de recortes visuais angulares.

A base é composta por diversos elementos geométricos organizados simetricamente em cinco faixas ascensionais, sendo, três destas, parte da formação central. Pelas laterais, duas faixas impõe equilíbrio em contrastes claro-escuro.

Logo acima dos motivos da base, está organizada uma zona escura que recebe um arranjo centralizado - um feixe claro - seguido em suas laterais por dois círculos também claros e uma nova série simétrica que conta com três tipos visuais compostos: são triângulos (setas),



Pintura 11 - Figura 6

pequenos trapézios reunidos e recortes convergentes e divergentes. O olhar que acompanha estas formas se acostuma ao impacto da diversidade de elementos através do assentamento que a zona escura proporciona.

A zona escura é finalmente parte integrante de um arranjo maior que se presta à determinação do motivo central. Este está equacionado, distribuindo seus elementos entre a margem esquerda e a direita do eixo central vertical. Seu espaço é privilegiado contando com duas grandes áreas em contraponto cromático. Cores complementares tem sua base fundada em um semicírculo assente, o qual envolve outro exemplar idêntico em menor dimensão. Uma faixa atravessa parte do arranjo e um triângulo invertido é terminal desta parte. Daqui parte uma faixa vertical espessa que é seccionada por outra em sua horizontal.

Desta maneira a parte alta do arranjo está completa. Uma área é recortada para receber a formação geométrica organizada em triângulos (setas) divergentes e duas formas compostas. Acima destas, um semicírculo interrompe a faixa vertical, recorta-a em sua estrutura e finaliza o arranjo próximo à margem alta com um triângulo (seta) em evidência.



O "campo de cor" escuro se repete nas laterais e no alto da formação.

Duas faixas laterais acolhem arranjos variados em combinação angular.

Há uma linha xilográfica que acompanha grande parte dos geométricos assim como também limita os "campos de cor". Nestes, além dos vermelhos, verdes, azuis e laranjas segue-se uma variante do ocre - cerâmica - em contraste com finas faixas de um cinza esverdeado.

Racional e elaborada em detalhes precisos, esta é mais uma das componentes do vigor criativo de Valentim, expressa em uma construção onde como em Kandinsky "la forma es (...) la expresión del contenido interno."⁴

Voltada à produção e tendo muito a apresentar assim foi aberta a exposição, onde Valentim aguardava a presença dos críticos, ansioso por suas colocações sobre sua produção. Naquela tarde, dentre os convidados, estava um senhor atento, que observava com cuidado obra a obra. Rubem e sua esposa Lúcia recebendo os visitantes notaram que aquele senhor procurava algo. Era ele, Giulio Carlo Argan, crítico e professor na Universidade de Roma. Seus comentários diante do conjunto da obra exposta eram além de incentivo, encanto e perplexidade.

Alimentavam seus olhos aquelas cores, sendo a conjugação das formas um êxtase compositivo.

Naquele encontro nasceria uma sólida amizade. Para Valentim o olhar criterioso do estudioso apontava a solidez de sua obra. Muitos foram os encontros entre Argan e Valentim desde então, sendo o crítico, claro em seus textos sobre a qualidade da produção de Valentim.

Segundo uma das críticas de Giulio Carlo Argan sobre a obra de Valentim, podemos notar a forte inclinação do teórico à geometria pessoal do artista: "A escolha que está na raiz da pintura de Rubem

Valentim resulta das próprias declarações do artista: os seus signos são deduzidos da simbologia mágica que se transmite com as tradições populares dos negros do Brasil. A evocação destes signos simbólicos-mágicos não tem, entretanto, nada de folclorístico, o que se vê dos sucessivos estados através dos quais passam antes de se constituírem como imagens pictóricas. É necessário expor, antes, que eles aparecem subitamente imunizados, privados, das suas próprias virtudes originárias, evocativas ou provocatórias: o artista os elabora até que a obscuridade ameaçadora do fetiche se esclareça na límpida forma do mito. Decompõem-nos e os geometriza, arranca-os da originária semente iconográfica; depois os reorganiza segundo simetrias rigorosas, os reduz à essencialidade de uma geometria

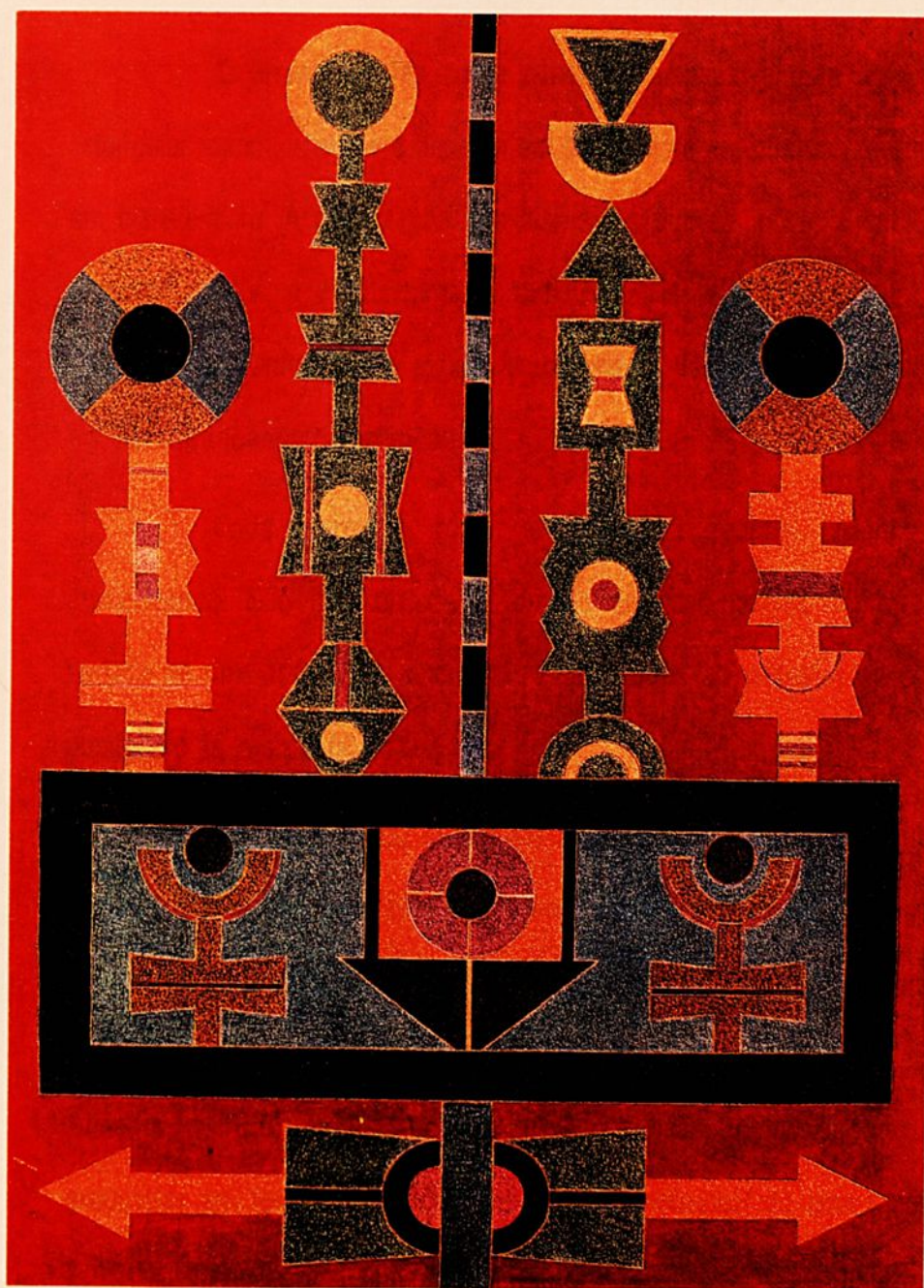


primária, feita de verticais, horizontais, triângulos, círculos, quadrados, retângulos; enfim, torna-os macroscopicamente manifestos com acuradas, profundas zonas colorísticas, entre as quais procura precisas relações métricas, proporcionais, difíceis equivalências entre signos e fundo (...) ¹⁵.

Da exposição na Galeria de Arte da Casa do Brasil em Roma, Valentim partiria com sua obra - agora reconhecida inclusive pela crítica italiana - para outros centros de arte. Inicialmente na própria Itália, em L'Aquila, como representante brasileiro na mostra "Alternativas Atuais", em 1965.

Obra pertencente a esta chamada fase de Roma - *Pintura 12* (Figura 7) , compreendida entre os anos de 1964 a 1966 - sendo em grande parte produto de um processo compositivo deixado e retomado por Valentim algumas vezes, a obra datada de 1965, a têmpera, demonstra fôlego renovado, embora apresente continuidade em relação ao referencial que o motivara para a série premiada no Salão Nacional de Arte Moderna.

Em um fundo vibrante, uma variedade de formas geométricas é distribuída pelo espaço do quadro, separadas em zonas regularmente divididas por uma linha cheia entrecortada por claro/escuro. A base é composta por uma forma delineada em negro que comporta um grupo de



Pintura 12 - Figura 7

elementos ascensionais paralelamente simétricos, arranjados nas laterais.

O arranjo destes como estrutura suspensiva para a forma retangular menor, envolve e destaca em fundo claro um círculo recortado em claro/escuro. A distribuição dos elementos que compõem a obra se organiza de forma intrinsecamente simétrica. Há uma necessidade de colocação que uniformize o espaço equacionado. Variedade e disposição equilibrada regem a composição.

Cada elemento reage e dita sua própria ordem no agrupamento. São geométricos e através de suas formas tratam da síntese de uma força idiossincrática. Pertencentes ao universo da obra obedecem às leis desta.

Os semicírculos, triângulos invertidos, círculos e retângulos retratam a sensível gramática visual, investida de indiscutível coerência construtiva. É a apresentação de diversas possibilidades de existência. Superior às duas setas divergentes, observamos o retângulo-base que sustenta o rigor verticalizado das cinco linhas compositivas que, graduadas em tom crescente, ditam o tom ascensional de uma inédita simetria.

As cores são inseridas no diálogo visual tomando corpo e impondo sua presença. Cada cor utilizada demarca seu ponto visual -

preto, vermelho, ocre - e nos faz desistir de uma busca que questione seu andamento. Afinal, todo tom apresentado responde por si, envolvido pela matriz geradora que cita as variantes cromáticas da composição em complexo, porém discernível, conjunto espectral. Toda citação do negro é especialmente equilibrada e bem distribuída pelo espaço para que não se crie qualquer peso visual excedente.

O amplo fundo vermelho aproxima em detalhes expressivos todas as formas construídas em segmentos menores. Cada verde, azul, roxo ou ocre claro obedece uma rígida disposição visual, contudo dinamizam livremente o espaço à sua volta. Os contornos são definidos por finas linhas claras que visam a separação do fundo intenso com relação às formas geométricas recortadas, porém conseguem, através deste procedimento, sugerir o que não é propriamente uma zona de sombra, mas uma suavização do ritmo geométrico. Dinamizado, este panorama apresenta o todo da obra, estruturado a melhor compreender sua "verdade sintática". Há também aqui, como em toda criação valentiniana, uma linha de compreensão interna que organiza núcleos de interesse e os dispõe em sensível linguagem votiva.

Apesar de distante de seu país, Valentim não se afastaria da arte brasileira. Fosse por contato com a imprensa, através de uma série



de artigos publicados em colunas dos principais críticos nacionais, comentando seu sucesso no exterior; fosse por sua participação direta na imprensa, através de reproduções de cartas suas enviadas a amigos no Brasil. Nestas cartas, Valentim expunha suas impressões acerca da arte que se fazia na Europa, diante dos acervos que conhecera e sobre sua obra em afirmação naqueles centros de arte.

O impacto que a produção de Rubem Valentim causara em Giulio Carlo Argan seria semelhante diante de outros críticos italianos.

Dentre os vários críticos, Rubem pode contar com o apoio de Enrico Crispolti, e também de Palma Bucarelli diretora da Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, que com bastante interesse propôs a aquisição de uma obra de Valentim - do certame das expostas na Galeria da Casa do Brasil - sendo o quadro adquirido, segundo o incentivo da crítica de arte, representativo de sua criação "uma pintura pessoal, com originalidade, refletindo aspectos da cultura brasileira nas cores, na limpeza e na construção sobretudo (...)."6

Palma Bucarelli, em diversas ocasiões, propôs análises efetuadas acerca das qualidades referentes às obras de arte realizadas por artistas europeus ou não expondo sua leitura crítica. Nessas a

diretora frisava algumas vezes a materialidade das obras, citando o espaço como sintoma de dimensão existencial.

Dado o respaldo da crítica italiana - com o destaque para Argan, presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte - Valentim conhecia a repercussão de sua obra no exterior, sendo que para o início do ano de 1966, o artista recebia o convite para participar do Primeiro Festival Internacional de Arte Negra, realizado em Dacar, no Senegal. Da mostra, com texto introdutório de Clarival do Prado Valladares, temos um panorama da trajetória do artista "Toutefois le style personnel de Valentim s'est affirmé pleinement en 1959, quand il s'est mis à associer dans les constructions géométriques de ses compositions abstraites le sens et le contenu, soit dans la forme, soit dans les couleurs, des symboles du candomblé (...)."7

Sua presença juntamente com outros dois artistas brasileiros - Agnaldo dos Santos e Heitor dos Prazeres - enriqueceu a mostra. Valentim apresentou uma série de doze quadros, tendo sido recebido com honras.

A determinação de Argan junto à obra de Valentim, incluía, além de apoio crítico, orientação para possíveis mostras de sua produção no exterior, como apresentava a imprensa em notas de 1966: "o pintor Rubem Valentim está novamente em Roma, preparando a exposição que pretende realizar brevemente, em Nova York. O historiador de arte e crítico italiano

La Galleria d'Arte
della
"Casa do Brasil"
presenta
dal 18 maggio 1965
dipinti di
Rubem Valentim

DIPINTI DI RUBEM VALENTIM

(dal n. 1 al n. 18)
23

Para o meu querido e
velho amigo Wilson
com um fraternal e ef-
fetuoso abraço de

Rubem Valentim

Roma - 14-6-65.

Ambasciata del Brasile
Palazzo Doria Pamphilj
Piazza Navona, 10 - Roma

Dedicatória para o crítico de arte Wilson Rocha

GiulioCarlo Argan redigirá o texto de apresentação do catálogo.(...)"⁸.

Embora houvesse o apreço de parte da qualificada crítica - italiana - Valentim, nessa passagem por Roma, recebera o suficiente para inserir sua produção no exterior e de certa forma dividido desejava retornar ao Brasil. O artista buscava então novos desdobramentos de sua obra - o tridimensional - voltado ao contexto de onde partira. Necessitava de um amplo atelier e ainda de uma marcenaria. Projetava em seus esboços, aqueles que durante toda a viagem fizeram parte de seus cadernos de anotações, objetos de porte médio e grande.

O convite da Universidade Federal de Brasília chegou a Roma em 1966 como nova perspectiva e representou uma opção não descartada por Valentim que se encontrava em questionamento acerca da direção que deveria dar à sua produção agora que praticamente finalizava o período do Prêmio Viagem.

Foi então que em meados de 1966, Valentim informou à imprensa sua intenção de retornar ao Brasil.



NOTAS

- ¹ VALENTIM, R. *Valentim: 'Chega de tapeação'*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09 jan. 1962. [s.p.].
- ² O projeto educacional de Lúcia Valentim referente a estudos de arte educação.
- ³ BENTO, Antonio. *Rubens Valentim em Londres*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 abr. 1964. p. 7.
- ⁴ KANDINSKY, W. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1987. p. 64.
- ⁵ ARGAN, G.C. *31 objetos emblemáticos e relevos emblemas*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1970. [s.p.].
- ⁶ UM Rubem Valentim adquirido pela Galeria de Roma. O Globo, Estado da Guanabara, 28 abr. 1965. [s.p.].
- ⁷ VALLADARES, C. P. *Apresentação. Artistes brésiliens à l'Exposition d'Art Contemporain: Agnaldo dos Santos, Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim*. Dakar: 1er Festival Mondial des Arts Nègres, 1966. [s.p.].
- ⁸ RUBEM Valentim vai expor em Nova York. O Globo, Estado da Guanabara, 01 jun. 1966. [s.p.].

Concretização de um ideal

o tridimensional

Depois de várias exposições realizadas por Valentim na Europa, o retorno do artista ao Brasil representa a consolidação de sua visibilidade criadora e uma abertura de novos horizontes.

De volta ao Rio de Janeiro em 1965, sua expectativa era voltada à proposta concreta: que a Universidade Federal do Rio de Janeiro fizesse algo em favor.

O possível direcionamento oferecido por Rubem em um atelier do Instituto Cultural de Artes, anexo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, já em 1967 confirmado, trouxe para o artista a possibilidade de incorporar o tridimensional em sua produção.

Neste período de adaptação, após longa permanência no exterior, Valentim estabeleceu na capital federal, tendo em sua obra a presença quase constante do diálogo americano, travado pelo próprio

Concretização de um ideal:
o tridimensional

Dado o êxito daquelas exposições realizadas por Valentim na Europa, o retorno do artista ao Brasil representou a consolidação de sua visualidade criadora e uma abertura de novos horizontes.

De volta ao Rio de Janeiro em 1966, sua expectativa era voltada à proposta concreta que a Universidade Federal de Brasília lhe fizera ainda em Roma.

O possível direcionamento oferecido por Rubem em um atelier do Instituto Central de Artes, implantado pela Universidade Federal de Brasília, já em 1967 confirmado, discutia a utilização de formas tridimensionais incorporadas inclusive em sua produção.

Neste período de adaptação, após longa temporada no exterior, Valentim, estabelecido na capital federal, teria na sua obra a presença quase constante do diálogo arquitetônico, travado pelo próprio



universo concreto da cidade. Diálogo típico do produto em que Brasília se convertera, como dispositivo instaurador de ordem e rigor formal.

Este indício se insinua naquilo que fez sua obra especial: o registro sensível do geometrismo.

Criando agora além de suas obras bidimensionais, inaugurava a sua produção de objetos, seu idioma transposto em tridimensionalidade.

Nesta direção, Valentim dedicou-se desde o final da década de 60 ao estudo e à construção de seus exemplares. Prosseguindo com a pintura, o artista obteria grande destaque ainda em início de 1967 quando da I Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador.

O evento bahiano mereceu espaço privilegiado na imprensa, já que fornecia perspectivas para a arte brasileira. A mostra recebeu críticas, de peso, de Theon Spanudis e Mário Pedrosa.

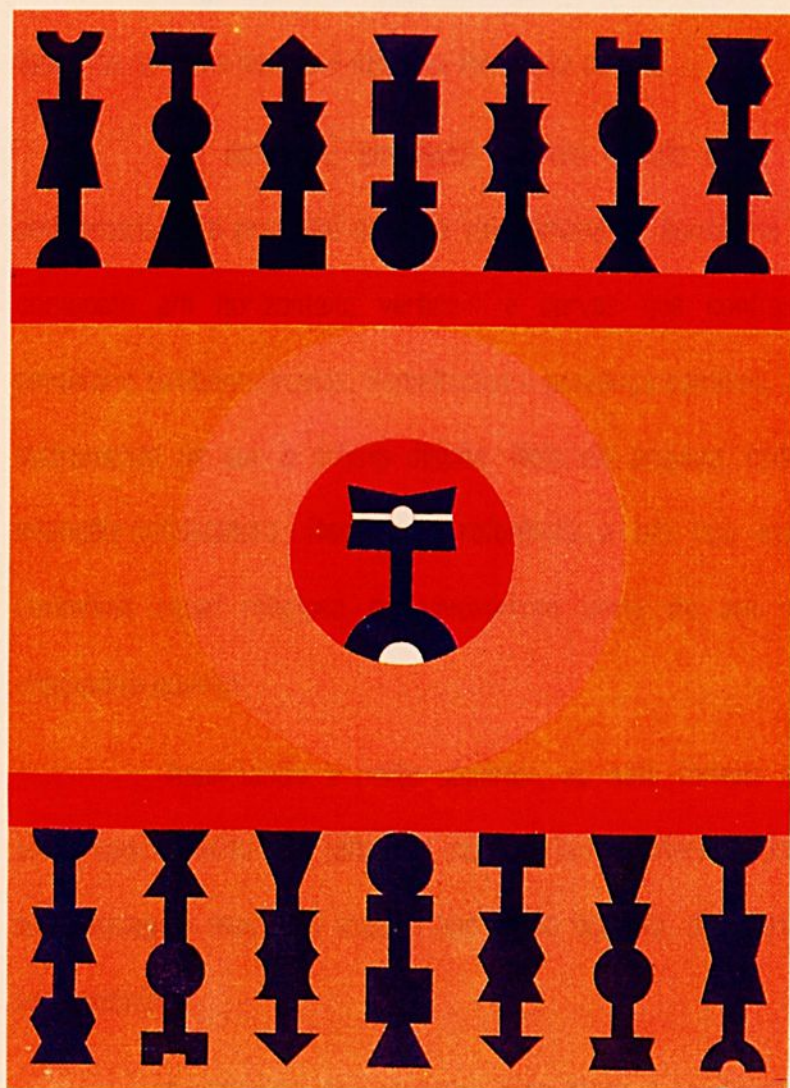
Em coluna do jornal A Tarde, Spanudis comenta a organização da Bienal destacando o excesso dos modismos incorporados à produção exposta.

"(...) Mas o grave escândalo desta Bienal foi o fato de ter dado o grande prêmio a Lígia Clark e não ao Rubem Valentim. Lígia Clark

realizou uma obra muito original desde a sua pintura até as suas esculturas manipuláveis.(...) Lúcia Clark poderia ter ganho um prêmio especial de pesquisa. Mas não o grande prêmio da Bienal. Isto cabia sem dúvida ao baiano Rubem Valentim, uma das mais poderosas figuras da pintura contemporânea. A realização plástica de Rubem Valentim é algo de excepcional. Todas as noções plásticas do continente africano, desde a arte dos egípcios até a arte dos Yorubas estão presentes em sua obra, transformadas em arte moderna, contemporânea dentro dos padrões do mais alto gabarito das conquistas plásticas da pintura moderna (...)."¹

Deste depoimento observamos a coesão da produção de Valentim desenvolvida até então. Obra de destaque da década de 60, *Composição Bahia 1* (Figura 8), um óleo de 1966 apresentada no certame da sala especial da I Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador, expõe um arranjo em três partes claramente definidas. A linearidade não é evidente contudo percebe-se que cada campo da obra é limitado por uma zona cromatizada. Em sua parte inferior estão organizados lado a lado sete elementos ou construções geométricas que dinamizam o campo visual sugestionado através da sequência rítmica existente entre seus recortes. Cada um destes recortes remete o olhar do apreciador a um

Composição Bahia 1 - Figura 8



Composição Bahia 1 - Figura 8

acompanhamento repleto de reentrâncias. São faces côncavas, convexas, angulares, sinuosas.

Logo acima deste plano inicial uma faixa de cor interrompe todos os sete elementos e indica a formação central.

Em destaque, envolvida por um círculo claro, uma forma emblemática tão presente na obra valentiniana se apresenta. É um todo composto em horizontais, verticais e curvas que contrasta com o envoltório também circular. Semelhança e presença contínua, a forma é o instrumento de que o artista dispõe. Nela ele prepara, criterioso, sua intenção totalizadora. Recorrente referência a um tipo específico de cerimônia ritual religiosa ou unicamente parte de um registro do imaginário popular.

Anunciando a parte superior, as sete formas se repetem simétricas contudo não idênticas às anteriores. Diferenciadas não pela sua linguagem mas pelo espaço que então ocupam, dialogando com os seus opostos.

A utilização das variantes cromáticas é equilibrada. Um azul intenso preenche as formações inferiores e superiores ao motivo central, sendo este inclusive elaborado em harmonia branco e azul. As faixas

limítrofes são alaranjadas assim como o círculo que acompanha o tema central. Os fundos se repetem em tons de rosa e amarelo vivo.

A variedade de signos empregada com requinte e cuidado demonstra a unidade estilística tão discutida pelos críticos de arte. Perseguir sua unidade, forjar sua versão particular do complexo instante em que se propõe, virtualmente, uma criação - que seja algo daquela totalização que busca incessantemente o realizar-se - é a sua obsessão.

Finalizada com êxito, a mostra especial da I Bienal de Salvador só fez reafirmar o espaço de que Valentim dispunha no Brasil com o incontestável reconhecimento de sua produção.

Este início do ano de 1967 apontava assim para a concretização dos recentes contatos mantidos entre o artista e o Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. No convite era expressa a intenção do ICA: que o artista organizasse e orientasse um dos ateliers do Instituto.

Através desta proposta Valentim se aproxima de Brasília e passa a residir no Distrito Federal.

O Instituto que fora implantado em 1962 na Universidade de Brasília, tendo à sua frente o arquiteto Oscar Niemeyer, respondeu pela

orientação de excelentes profissionais, vivendo até 1964 um período de entusiasmo e boa produção. "A filosofia do Instituto pregava a integração das artes à Arquitetura. Fato perfeitamente justificável em Brasília, onde a Arquitetura é o principal meio de expressão e que inclusive influi, diretamente, no seu comportamento (...)."²

Contudo, com o panorama político conturbado de 1964, os rumos do ICA sofreram drásticas alterações, "a UnB foi invadida pelas tropas e diversos de seus professores foram presos (...)."³ Ainda em 1965 seguindo a pressão exercida sobre a UnB, o ICA teve semelhante destino com vários de seus professores sendo demitidos em virtude do clima de perseguição existente no meio universitário. Nomes de destaque se afastaram do quadro docente: Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, Paulo Emílio Sales Gomes, Nelson Pereira dos Santos, Décio Pignatari e muitos outros.

Tempos de dificuldade para o ICA que, tendo suas estruturas abaladas, "chegou a contratar professores medíocres que feriram sua imagem. Porém, houve a presença de alguns artistas de grande significação, como Rubem Valentim, Vicente do Rego Monteiro (que montaram seus ateliês no campus em 1967 (...)."⁴

Nesta iniciativa contamos então com a presença de Valentim recém-chegado da Europa incorporando o núcleo daqueles artistas que

pretenderam restituir a dignidade do projeto inicial do Instituto Central de Artes de Brasília.

A inclusão da experiência de Rubem no grupo de artistas/professores representava para o artista a perspectiva de diálogo com as novas gerações através de sua produção. Neste programa de curso, Valentim incluiu seu projeto de criação de uma marcenaria para construção e desenvolvimento de propostas estéticas.

Pouco a pouco a oficina-atelier se formou e junto dela vieram projetos e os primeiros exemplares de parte de um ideal que Valentim já alimentava em Roma: os relevos e os objetos escultóricos, pintados ou em madeira natural. O próprio artista via nestas obras a essência de sua criação concretizada em três dimensões como um desdobramento de sua matriz pictórica.

Estabelecido desta forma em Brasília, Valentim repensou sua produção em termos não só pictóricos, sendo particularmente correta a afirmação de que o artista, com sua curta colaboração para o ICA, foi decisivo naquilo que tangia ao projeto do Instituto: a integração das artes à arquitetura. Sua obra registrava o diálogo do relevo e do objeto com o espaço. Seus contornos, seus ângulos, sua verticalidade buscavam já o espaço aberto.

Contudo foi reduzido o tempo de sua colaboração no ICA uma vez que em fins de 1967 e início de 1968 a UnB, vivendo momentos de inquietação, teve o ICA como mais uma vítima do período, "com seus cursos praticamente fechados (...)".⁵ "Os alunos mantiveram uma greve contra os rumos tomados pela UnB (...) "⁶ e muitos professores ou se afastaram ou foram demitidos. Desta maneira Valentim interrompeu seu empenho em orientar e voltou-se novamente à sua produção.

Dando continuidade a sua pesquisa visual, Valentim deu ênfase à construção de seus relevos e objetos. Pelos fins da década de 60 já contava com bom número de exemplares criados.

Em Brasília encontrou ambiente favorável à sua criação, sendo que pela organização e empenho da Fundação Cultural do Distrito Federal sua obra recebeu apoio em mostras individuais de grande relevo. Criada em 1961, a Fundação Cultural do DF "a partir de 1965, tornou-se o principal órgão da promoção das atividades artísticas em Brasília (...) "⁷. Órgão executivo da Secretaria de Educação e Cultura do governo do Distrito Federal foi, quando da sua implantação, gerida pelo poeta Ferreira Gullar, responsável por sua superintendência cultural.

Durante a década de 60, promoveu, não sem dificuldades, mostras de arte, palestras e os Salões de Arte Moderna do DF. Destes

salões surgiram nomes consagrados e uma favorável postura diante das gerações de artistas que se reuniam na capital federal. A Fundação, ainda no início da década de 70, procurou motivar um número cada vez maior de promoções ligadas às artes plásticas, cinema, teatro, dança, literatura e música.

Neste propósito de incentivo à vida cultural em Brasília, Valentim muito colaborou preparando mostras de sua obra, quase sempre organizadas pela Fundação. O próprio Diretor Executivo da Fundação Cultural do DF no período, Ruy Pereira da Silva, contribuiu para que estas mostras representassem o interesse da capital federal em concretizar um núcleo de criação em constante atividade.

Diante de intensa produção, podemos observar neste segmento da obra, que se realizou por volta de 1970 a 1980, a convivência entre a obra pictórica e a escultórica, destacando o percurso da segunda e analisando o repertório deste período.

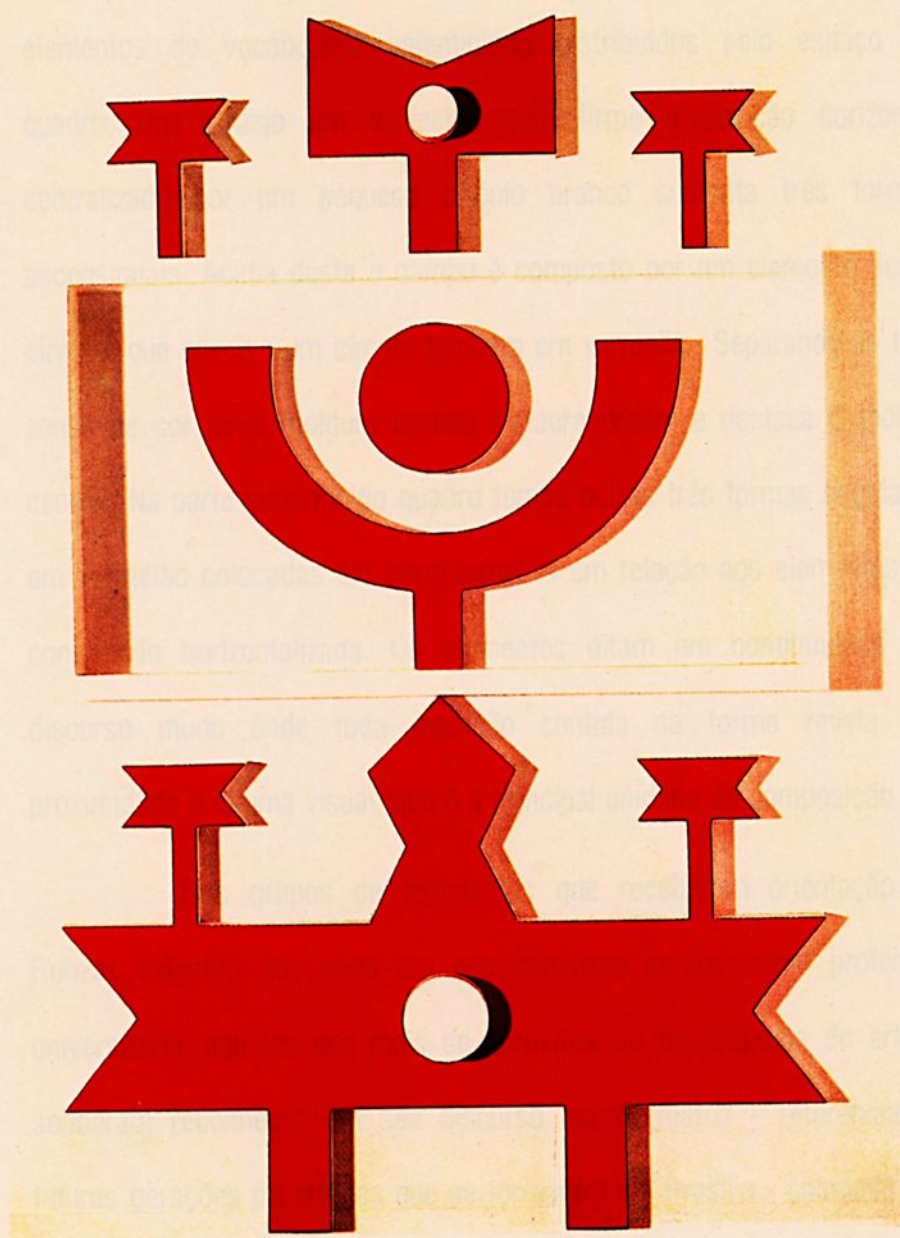
Nessa fase, com diversas exposições individuais e inúmeras críticas bastante favoráveis acerca da produção, Brasília recebeu atenção diferenciada por acolher a obra pictórico-escultórica do artista em identidade arquitetônica.



Parte desta trajetória é composta por mostras da obra bidimensional paralelamente ao desenvolvimento dos objetos escultóricos esboçados ainda na Europa mas concretizados a partir de 1967 na oficina de marcenaria do Instituto Central de Artes da Universidade Federal de Brasília.

De 1967, *Emblema-Relevo* (Figura 9) é um testemunho deste percurso. Dos esboços feitos no caderno de viagem que acompanhou Valentim por toda a sua estadia na Europa, especialmente em Roma, temos um depoimento claro das intenções do artista em fazer saltar da tela a tridimensionalidade eleita por partes. Obra pertencente à sua primeira produção em Brasília, *Emblema-Relevo* registra em suas formas aquele mesmo imaginário organizado na produção pictórica do artista contudo dotado de saliências, que não mais se manifestam no plano visual pela concepção de um olhar que encontra no contorno angular seu rumo, mas pela projeção de formas eleitas que avançam em direção ao apreciador, determinando um inusitado jogo de sombras.

Emblema - Relevo - Figura 9



Emblema - Relevo - Figura 9

Como suporte, madeira pintada em branco recebendo os elementos do vocabulário valentiniano distribuídos pelo espaço do quadro. Um arranjo em vermelho com firme disposição horizontal centralizado por um pequeno círculo branco sustenta três formas ascensionais. Acima deste o campo é composto por um elemento semi-circular que envolve um círculo também em vermelho. Separando as três zonas de cor, uma moldura branca instaura ordem e destaca o motivo central. Na parte superior do quadro temos outras três formas angulares em vermelho colocadas em certa simetria em relação aos elementos da construção horizontalizada. Os elementos ditam em continuidade um discurso mudo onde toda intenção contida na forma revela por proximidade o idioma visual, que é a principal unidade da composição.

Dos grupos de estudantes que receberam orientação de Rubem Valentim nos anos em que ministrou cursos como professor universitário, aqueles que mais se aproximaram da proposta do artista souberam reconhecer em seu discurso aquela matriz - referência às futuras gerações de artistas que se formaram em Brasília - chamada por Valentim de "riscadura brasileira".

Apesar da situação inconsistente que se mantinha na UnB, Valentim expôs em 1967 na Galeria do Hotel Nacional, sob o patrocínio



do Instituto Central de Artes, sua produção que marcaria definitivamente a geografia do planalto central. Ainda nesse ano uma mostra sua percorreria a temporada carioca de exposições organizada pela Galeria Bonino.

Um final de década conturbado pelo momento político que o país vivia contudo, período promissor para o contexto estético da criação valentiniana que se firmava no Distrito Federal. Um convite, que mais uma vez consagrava o talento do artista, e o tratava como membro exponencial do melhor vigor criativo da arte brasileira: sua participação na I Bienal Internacional de Arte Construtivista de Nuremberg, na Alemanha em 1969.

Diante deste contexto de reconhecimento da capacidade geradora da obra de Valentim, conjugada a uma perspectiva cultural em formação na capital federal, acontecia, para fortalecer este elo, uma mostra da obra do artista em outubro de 1970 intitulada 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas, com o apoio da Fundação Cultural do Distrito Federal e textos de Flávio de Aquino, Giulio Carlo Argan, Hugo Auler, Mário Pedrosa, Theon Spanudis e Umbro Apollonio.

O êxito de suas exposições em Brasília foi acompanhado pelo desdobramento destas em outras capitais do país. Rubem expôs em



1971 na Galeria Documenta em São Paulo e em 1973 na Galeria Ipanema no Rio de Janeiro, onde ocupou espaço de destaque graças ao êxito da mostra. Suas composições foram bastante comentadas na temporada carioca de mostras de arte. Em texto de Walmir Ayala podemos notar a sedimentação da trajetória de Valentim assim como sua determinância em toda década de 70 no Planalto Central, através de composições que marcaram, com um "dialeto" visual, a capital federal. Assim "integrado

em Brasília, Rubem Valentim representa muito bem a essência construtivista desta capital construída do dia para a noite, como as obras perfeitas dos dias de gênese (...) Merece todo o espaço e recurso para perfilhar esta geração mental de formas que auscultam em reciprocidade e adequação."⁸

Notadamente o crítico cita a obra de Valentim em contexto arquitetônico por suas qualidades estéticas de integração em espaço aberto e inclusive por sua aplicação na fachada do Edifício-sede da Novacap de Brasília.

Ainda em julho daquele ano o artista encontrava ecos de sua criação quando da indicação de um filme sobre sua obra, produzido por Heitor H. Andrade para exibição em museus e cursos de arquitetura na Alemanha em conjunto com iniciativa do Instituto Cultural Brasil-

Alemanha, como reconhecimento de sua expressiva colaboração na I Bienal de Arte Construtiva de Nuremberg.

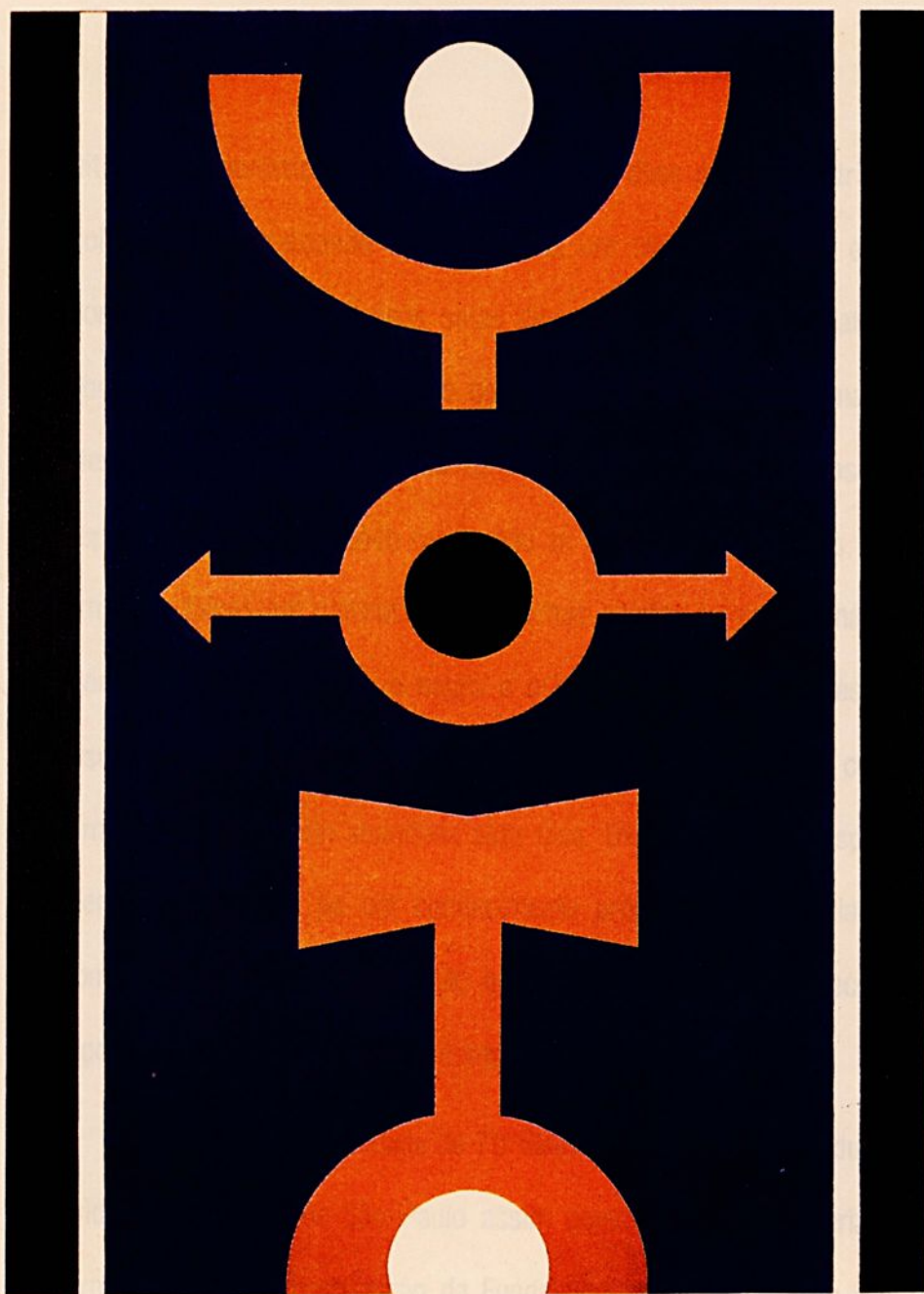
Finalizando o ano de 1973 Valentim recebia o prêmio Governo do Distrito Federal oferecido pelo I Salão Global da Primavera, iniciativa da TV Globo, de O Globo, do Governo do Distrito Federal e do Ministério da Educação e Cultura.

Por meio do modelo tridimensional, Valentim elaborou uma visualidade nova, composta por volumes em módulos de cor. Não exclusivamente cromatizados mas também em madeira natural.

A composição *Emblema* de 1972 (Figura 10) insiste pela ordem como outras obras desta fase e investe todas suas formas de certeza, de exatidão, nos contornos das cores que as moldam.

O quadro é organizado pelas laterais com faixas em claro/escuro que preparam a superfície central para que esta receba os elementos do vocabulário plástico de Valentim: seus círculos, seus triângulos-setas etc. Um círculo recortado recebe outro pela base e dita a verticalidade de uma forma que é finalizada por um arranjo angular

Figura 10 - Emblema



Emblema - Figura 10

nitidamente investido de equilíbrio com suas duas partes simetricamente colocadas. Centralizando a composição, um círculo escuro é envolvido por outro claro do qual duas setas divergem em direção às laterais da obra. Por sobre esta formação outro círculo é suspenso acima de um elemento semi-circular que finaliza o arranjo. O colorido é intenso com a superfície em azul profundo recebendo as formas. Pelas laterais, o negro limita as faixas em contraste. Das formas citadas temos o amarelo em evidência conjugado com o negro e o branco em intensa apresentação visual. A insistência pelo arranjo simétrico que nem sempre configura simetria aparente, não abandona esta fase. Distribuídos pelo espaço, os elementos dispõem de um conhecimento próprio que, acumulado pela convivência, orienta a leitura do apreciador, permitindo-lhe reconhecer algo particular de seu universo compreensivo.

Por toda a década de 70 Valentim manteve sua produção em evidência no eixo Rio-São Paulo assim como em Brasília. Seria desta forma que, sob a organização da Fundação Cultural do Distrito Federal, Valentim exporia ao público, em 1975, um "Panorama de sua obra plástica".

Arranjada em segmentos que focalizavam suas "pinturas, seus quadros-objetos, suas esculturas-objetos, suas serigrafias e tapeçarias"⁹ a mostra pretendia uma retrospectiva da obra do artista. Demonstrados em sua totalidade, seus esquemas abstratos testemunhavam uma estética construtivista que foi vista quase sempre como notável depoente de um sistema onde se reconhece que geometrizar não é suficiente para estetizar.

Em entrevista feita por Roberto Pontual na ocasião da mostra, Valentim se expunha como criador incansável de uma tipologia sofisticada em convivência com todo o universo composto de Brasília, "meus relevos e objetos pedem fundamentalmente espaço (...)"¹⁰. Contudo citava conscientemente a problemática da cidade "frustrada na sua concepção urbanística e arquitetônica."¹¹

Concluindo o ano de 1975, Valentim participou do Panorama da Arte Atual Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo além de expor na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, mantendo-se íntegro à sua proposta visual, autêntica e singular no cenário das artes plásticas no país.

Pelas palavras de Antonio Bento, em texto para a abertura da mostra carioca de 1975 podemos observar a compreensão por parte do

crítico do universo valentiniano: "(...) sua geometria tende igualmente ao enriquecimento poético e à subjetividade (...)".¹² Clarival do Prado Valladares, contribuindo também, insere Valentim no certame daqueles artistas que realizaram uma "arte semiótica (...)"¹³ com "a construção do objeto plástico mediante os valores estéticos contidos no sinal (...)"¹⁴ e, concluindo, "nele está o exemplo do quanto um genuíno pode elevar-se mediante estudo, pesquisa, informação e criatividade."¹⁵

Diante de leituras diversas sobre a obra do artista foi realizada, por ocasião da mostra na Bolsa de Arte, um debate acerca da produção de Valentim, onde Frederico Moraes expôs suas impressões a respeito da "tendência atual de Valentim em fragmentar seus elementos (...) a fim de melhor integrá-los no fundo, ou por outra, fragmentar para eliminar uma oposição rígida entre fundo e superfície."¹⁶ O crítico desta maneira mapeia uma variante na produção do artista, que embora registrando constante coerência temática, movia-se gradativamente em um espaço firmado.

Rubem Valentim não apenas trouxe para sua arte a profunda consciência do imaginário nacional reelaborado visualmente, como também teorizou sobre sua produção. Em noite de debates promovida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em abril de 1976, acerca do X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Valentim se manifestou,

assim como Nelson Leirner, Antonio Henrique Amaral, Maria Leontina e outros, a respeito de suas posições no cenário das artes no país.

Anunciando a leitura, o artista expôs um texto seu onde sintetizava seus pensamentos em um "Manifesto ainda que tardio" assim intitulado por conter passagens e "depoimentos redundantes, oportunos e necessários." Mais uma vez Valentim frisava sua opção por valores "míticos profundos de uma cultura afro-brasileira" tratados em "linguagem universal" como um "produto poético".

Expressamente relacionado ao desenvolvimento de sua obra, inclusive em Brasília, o seguinte trecho "Minha Arte tem um sentido monu-

mental 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 tótems, ponto de referência de toda a tribo. Meus relêvos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos (...)"¹⁷ reflete a preocu-

pação do artista em trazer a arte em diálogo com o público, antevendo parâmetros discutidos no final da década de 80 e início de 90, inclusive tratando de uma associação intuitiva entre o criar e o instalar



Manifesto ainda que tardio.

Depoimentos redundantes,
oportunos e necessários.

Pensamentos do artista
expressos ao longo da
sua vida de trabalho,
em entrevistas, depoimentos,
textos e falas.

**Libertas
quae sera
tamen.**



Manifesto ainda que tardio - 1976

da produção artística, "atualmente a minha arte busca o Espaço: a rua, a estrada, a Praça - os conjuntos arquitetônico-urbanísticos. Ainda sou pela síntese das artes: caminho para a humanização das comunidades. Integração arte-ecologia-urbano-arquitetural."¹⁸

Diante desta consciência criadora, o júri da Bienal Nacional de São Paulo (1976) não deixou de conferir a Valentim, por unanimidade, neste mesmo ano, o Prêmio Fundação Bienal por sua série "Logotipos Emblemáticos". Assim Carlos Von Schmidt, Carlos Eduardo da Rocha, Hugo Auler, Olívio Tavares de Araújo e Radha Abramo tornaram público o documento em que conferiram os prêmios, onde a justificativa para a premiação de Valentim citava: "a) pela maturidade de sua contribuição à arte

no país; b) por sua imbatível coerência; c) pela importância de sua proposta pictórica para a possível caracterização de uma identidade cultural brasileira; d) por sua capacidade de transpor, para o plano universal, bases iconográficas e simbólicas autenticamente regionais, através de uma linguagem abstrata geométrica de entendimento internacional."¹⁹

Uma vez mais Valentim levantava um prêmio de destaque e expunha não apenas sua criação mas também seu pensamento.

Dada sua fluência em expor teoricamente a própria obra, Valentim não poucas vezes concedeu longas entrevistas. Em um desses encontros o artista conversou com Frederico Moraes, em 1977, quando teve sua produção revisitada desde a década de 50. Comentado pelo crítico, seu trabalho em Brasília naquela ocasião, apresentava um desdobramento que, vindo "dos relevos e objetos", voltava à pintura em dimensões um pouco reduzidas, se comparadas às suas obras anteriores.

Essencialmente persuasivo, seu núcleo cromático alterava-se e recompunha-se em esquemas visuais que denotavam acento ordenado em virtual simetria.

Em 1978, passados então oito anos da mostra "31 Objetos Emblemáticos e Relevos de Rubem Valentim", a Fundação Cultural do Distrito Federal organizava a exposição "Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim" reafirmando a produção do artista em suas variantes, ou seja, o relevo, a pintura e a escultura.

Dotado de criteriosa leitura, Hugo Auller testemunha atento, em texto para a mostra, o encontro do artista com o sincretismo, que está além das sobreposições, situado ao alcance de uma convivência ancestral entre a forma erudita e a forma primitiva. Segundo ele "das for-

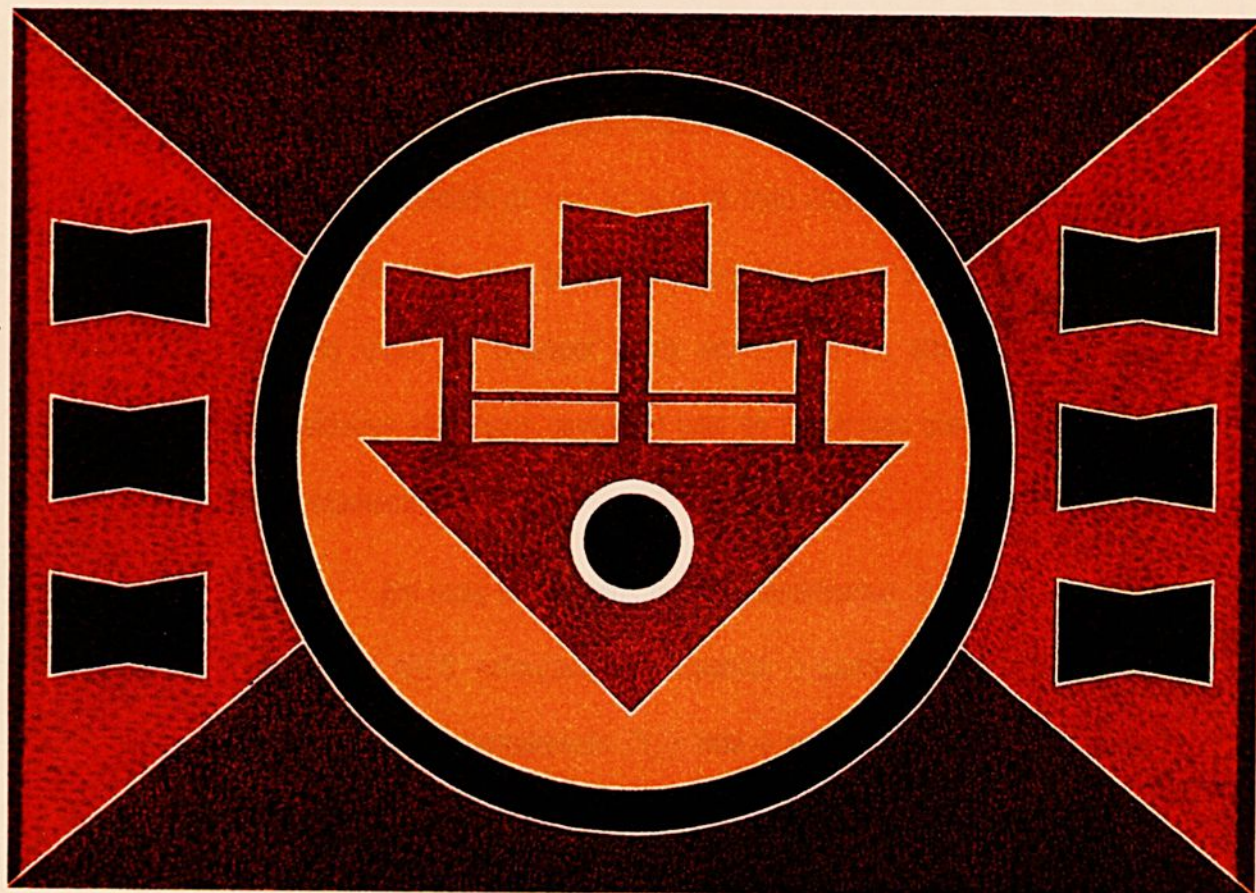
mas eruditas da cruz, romana e bizantina, do zimbório, do turíbulo, do cálice, dos castiçais de altares-mores das igrejas da religião católica, que nos foi legada pela colonização portuguesa, e das formas primitivas dos instrumentos do candomblé e dos "pontos" riscados com pemba nos terreiros de cultos animista-fetichistas(...).²⁰

O acrílico *Emblemático*, obra de 1978 (Figura 11) registra este andamento do universo compositivo do artista, onde todo fonema visual possui seu complementar.

Estruturada em planos de cores claras e escuras, a obra organiza-se em dois momentos: prioriza o motivo central e em seguida distribui elementos pelas laterais. Com o mandala em contorno vermelho envolve uma formação de base triangular que sustenta três arranjos geométricos. Ainda no centro da base triangular observamos um círculo vermelho com contorno marinho que é na verdade a reprodução do mandala em escala reduzida.

Pelas laterais surgem dois campos de cor clara que dispõem simetricamente três formas semelhantes àquelas do arranjo geométrico central, aqui, contudo, recortadas em um fundo negro.

As partes superior e inferior, em marinho profundo, permitem ao olhar adentrar parcialmente no motivo central que imediatamente



Emblemático - Figura 11

lança o olhar, em contato com a margem vermelha, à superfície do arranjo.

As cores respondem por um andamento investigativo que percorre toda a obra em contrastes de luz. Os vermelhos e amarelos ditam velocidade no entendimento do tema da mesma forma que os marinhos, negros e camurças acomodam o olhar. Surge assim a fala contínua, propriedade de real alcance do mito valentiniano. Ressurge uma vez mais animada pelo complexo referencial que o acompanha. Seja o machado duplo ou qualquer outro instrumento de um imaginário de necessidades espirituais, investido aqui de exigências que se perpetuam indefinidamente.

Em mais um de seus muitos depoimentos, aqui para a revista Cultura, em 1978, reforçava, em especial, o particular senso universal presente em seu pensamento: "(...) toda a arte é feita do mito, tem uma origem mítica, como aliás todo o fazer do homem. E a essência do fazer é ritualística. Mas, além do rito, há o ritmo, mais exatamente o ritmo interior. Quando isto se configura temos a obra de arte."²¹ Esta consciência diferencia o homem que conhece quase completamente seu modelo interior, aquele que discute a não totalidade do seu referencial sabendo das virtualidades de "ter transcendido o pretexto (...)".²²



O final dos anos 70 trouxeram a Valentim uma oportunidade interessante: preparar modelos para lançamento, mediante pedido de criação exclusiva, de um conjunto de medalhas cunhadas pela Casa da Moeda do Brasil. Peças de numismática, obra inédita, as medalhas chamadas Símbolos Afro-Brasileiros compunham, em um grupo de cinco exemplares em prata e bronze, uma pequena coleção com dez símbolos. Para o lançamento em outubro de 1979, a Casa da Moeda preparou, juntamente com texto de apresentação de Frederico Morais e João Vicente Salgueiro, um documento de autenticidade.

Valentim, desta forma, concluíu a década de 70 com expressivo desempenho. Afinal, em Brasília, e mesmo nas temporadas de exposições paulistas e cariocas, sua produção estivera presente com destaque.

Iniciando os anos 80 em Brasília o artista propunha uma vez mais um olhar atento sobre seu trabalho. Fazendo parte deste contexto, sua experiência, acumulada em torno da sua pesquisa e das mostras que participou, tangenciava novos recursos. Neste sentido a exposição

Detalhe do Templo de Oxalá para a XIV Bienal Internacional de São Paulo



Detalhe do Templo de Oxalá para a XIV Bienal Internacional de São Paulo

"Variações Meta-Sígnicas Visuais de Rubem Valentim" em 1980, reunia pinturas, esculturas, relevos e ainda protótipos e medalhas.

Do conjunto das cinco medalhas que a Casa da Moeda lançara em 1979 a mostra trazia alguns exemplares conjugados a todo o seu já conhecido repertório pictórico-escultórico.

Citado em texto de Hugo Auler (incluído no catálogo da mostra) o seu desempenho é demonstrado como singular: "está a impor-se o equacionamento da capacidade artística de Rubem Valentim, sob dois ângulos, como sejam o da sua contribuição à existência de uma arte brasileira, e o de seu papel histórico na introdução de um novo construtivismo no Brasil".²³

Em Variações Meta-Sígnicas, Valentim defendia a riscadura brasileira, síntese complexa da relação multicultural que formou a visualidade nacional. O próprio artista afirmava a este respeito "É um alfabeto visual (...) meta signo é um signo poético, um signo estético."²⁴

Diante do espaço que ocupava em Brasília, expondo com certa frequência, a obra de Valentim buscava ecos que, por certo isolamento no planalto central ou por acentuado domínio do eixo Rio-São Paulo, encontrou resposta favorável apenas quando da preparação de sua transferência para o sudeste.

Por diversas ocasiões Valentim expusera nas temporadas paulistas e cariocas, contudo para um artista que trazia consigo um arsenal de reflexões acerca da problemática da arte no país como ele, um centro de cultura em permanente renovação tornava-se imprescindível. Desta forma, nos primeiros anos da década de 80, o artista, mantendo seu atelier em Brasília, passou a viajar com maior frequência a São Paulo, até que decidido montou seu atelier na cidade, dividindo-se entre as duas capitais.

No limiar deste período destacamos um exemplar da obra escultórica de Valentim, trazendo o volume, as dimensões e o material como indicativo do repertório geométrico, construtivo e estrutural, viga mestra do trabalho do artista.

Parte de um acervo vasto onde os relevos emblemas trouxeram corpo a uma idéia, que materializada tornou verdade tridimensional o universo de formas de Valentim, *Objeto Emblemático I* 67,5 x 22 cm de 1980 (Figura 12), testemunha este compromisso.²⁵

Madeira recortada em estado natural, recorte visual autônomo é o que se percebe na leitura desta obra em primeiro instante.

Objeto Emblemático - Figura 12



Objeto Emblemático - Figura 12

Composta por partes, seguindo idêntico processo ao da sua pintura, a obra é articulada em três módulos unidos.

A base em encaixe perpendicular apresenta a reta e a curva como elemento essencial desta criação. O arranjo central distribui quatro faixas horizontais com finalizações diversas, separadas entre si por um espaço diminuto e uniforme. São semicirculares, verticais ou convergentes seus limites externos.

Um eixo largo vertical perpassa a forma central e estrutura a construção superior. É feito em simetria, respeita seu eixo ordenador e distribui, pelas laterais, duas formas côncavas.

Finalizando este módulo, um recorte como uma seta indica a base. É a matéria investida de ordem sensível, onde estão virtuais propostas que se resolvem no momento em que pretendem "fazer passar ao centro, ao ponto focal da percepção, o que fica habitualmente nas suas margens (...)".²⁶

Há um entendimento claro entre as partes expresso pelo direcionamento daquelas no sentido do completar-se. Apresenta-se como testemunho de um universo existencial onde havendo inteligência, intuição e sensibilidade, existe um ser a caminho da totalidade. Uma

totalidade que quase nunca é possível uma vez que é refeita a noção de totalidade a cada exemplar criado.

Mantida a coerência da produção, durante toda a década de 70 e 80 persiste o interesse valentiniano pela estrutura. Então os elementos se multiplicam em variantes visuais e também tácteis.

Contudo, a ideogramática associação perceptiva se mantém inalterada. Há convivência entre o todo e as partes em sintonia naquele que possivelmente é o foco de atenção do universo criativo do artista: a unidade.

Por esta aproximação, melhor que qualquer outra, podemos citar o desempenho de Torres Garcia. Mencionado como influência para a obra plástica de Valentim, apesar deste em depoimento esclarecer não ter conhecimento da produção do artista ao menos no princípio de sua carreira, vale acentuar não o período histórico ou a ampliação do espaço da obra do uruguaio no cenário latinoamericano, mas a presença de componentes intuitivos nestas duas trajetórias. Uma obstinada busca citada por Jacques Lassaigue sobre o uruguaio.

"La vida apasionada de Torres Garcia fue un largo peregrinaje que le llevó, con todos los suyos, a la búsqueda de sus raíces en Cataluña, a descubrir después Italia, a participar luego en los movimientos

creativos em Nueva York y en París y a regressar, finalmente, a Uruguay
y a la Argentina(...).¹²⁷

NOTAS

- ¹ SPANUDIS, Theon. *A Bienal de Salvador. A Tarde*, Salvador, 21 jan. 1967. [s.p.].
- ² FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT / MACP, 1979. p.17.
- ³ FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT / MACP, 1979. p.17.
- ⁴ FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT / MACP, 1979. p.17.
- ⁵ FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT / MACP, 1979. p.17.
- ⁶ FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT / MACP, 1979. p.18.
- ⁷ FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT / MACP, 1979. p.18.
- ⁸ AYALA, Walmir. *Um mestre brasileiro do construtivismo*. O Globo, Rio de Janeiro, 24 maio 1973. Artes Plásticas, [s.p.].
- ⁹ AULER, H. *Panorama da arte de Rubem Valentim*. Correio Brasiliense; 17 abr. 1975. Atelier, [s.p.].
- ¹⁰ PONTUAL, R. *Rubem Valentim Fonte e Refinamento*. Jornal do Brasil, 29 abr. 1975. Caderno B, p. 4.
- ¹¹ Idem, ibidem, p. 4.



-
- ¹² BENTO, A. *Características e significação da arte de Rubem Valentim*. Rubem Valentim Pinturas. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, junho-julho 1975; p.1.
- ¹³ VALLADARES, C. P. *Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na arte semiótica brasileira*. Rubem Valentim Pinturas. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, junho-julho 1975. p. 2
- ¹⁴ Idem, ibidem. p. 2.
- ¹⁵ Idem, ibidem. p. 2.
- ¹⁶ MORAIS, F. *Valentim na Bolsa de Arte*. O Globo, 01 jul. 1975. Artes Plásticas, [s.p.].
- ¹⁷ VALENTIM, R. *Manifesto Ainda que Tardio - depoimentos redundantes, oportunos e necessários*. Bahia, Rio, São Paulo, Brasília; janeiro 1976.
- ¹⁸ Idem, ibidem.
- ¹⁹ DIÁRIO DO PARANÁ. *Rubem Valentim levanta o grande prêmio da Bienal*, Diário do Paraná, Curitiba, 10 nov. 1976. [s.p.].
- ²⁰ AULLER, H. *O construtivismo emblemático na arte de Rubem Valentim; Mito e Magia na arte de Rubem Valentim*, Brasília, maio 1978. [s.p.]
- ²¹ AYALA, W. *Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação*. Revista Cultura, ano 8, n. 29; abril-junho 1978. Brasília. Artes Plásticas, p. 49.
- ²² Idem, ibidem, p. 49.
- ²³ AULLER, H. *Boletim do Clube da Medalha do Brasil*, n.5, abril 1980. Rio de Janeiro: Casa da Moeda do Brasil. [s.p.].
- ²⁴ VALENTIM, R. *Variações Meta Sígnicas Visuais*. Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, DF, 1980. [s.p.].
- ²⁵ O recorte da madeira em estado natural, como em "Objeto Emblemático" - 67,5 x 22 cm (fig. D1), de 1980 demonstra o diálogo entre o tridimensional e o espaço ao redor, clarificando um aspecto determinante de sua organização compositiva, ou seja, a disposição angular.



²⁶ VATTIMO, G. **O Fim da Modernidade : Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna.** Lisboa : Editorial Presença, 1987. p. 71.

²⁷ TORRES GARCIA. **Universalismo Constructivo.** Madri : Alianza Editorial, 1984. p. 9.

A Bahia: fonte perene



Foi no início da década de 80 que Valentim optou por manter um núcleo de trabalho em Brasília - não abandonando sua intenção de dar continuidade, assim que houvesse maior apoio, ao Centro Cultural Rubem Valentim ao qual tanto se empenhara - instalado-se contudo simultaneamente em São Paulo.

Em São Paulo havia, a despeito de toda desordenada e caótica instalação urbana, um articular silencioso, engenhoso e austero que reunia em um espaço tão desagregado algo da sua noção de abstração pura. Intrigado pela complexidade cosmopolita e resistindo constantemente às variáveis do mercado de arte, Valentim manteve-se íntegro à sua proposta visual, como sempre o fizera sem nunca se desviar. Pintava sem descanso e desenvolvia estudos para as esculturas que executava no atelier de Brasília.



O reconhecimento desta trajetória foi então uma vez mais formalizado em 1982 quando houve a indicação de seu nome, na Universidade Federal da Bahia, para o título de doutor *honoris causa* em arte pela Escola de Belas Artes. Aprovado em unanimidade pelo Conselho Universitário da UFBa, o título concedido reafirmava por esta iniciativa o destaque da obra de Valentim que, por ocasião da cerimônia de entrega frisou seu referencial, "a Bahia é a minha fonte perene do fazer artístico."¹

Com um sensato discurso, o professor e amigo Juarez Paraíso comentou a concessão do título, em uma cerimônia onde diversos momentos da carreira de Valentim foram citados. Especialmente a decisiva partida de Salvador no ano de 1957 para o Rio de Janeiro.

Firmemente voltado a este "fazer artístico" que fizera parte de toda sua trajetória, Valentim conseguia, no início dos anos 80, dar andamento a um antigo projeto: fundar o Centro Cultural em Brasília, um Centro de Visualidade.

Projeto esboçado durante quase uma década, apenas em 1980 Valentim conseguiu reunir apoio e colocar em funcionamento, no Edifício Oscar Niemeyer no Setor Comercial Sul, a secretaria do futuro Centro com estatutos preparados para sua organização. O Centro seria

inicialmente uma sociedade civil para posteriormente ser admitido como uma Fundação.

O texto que definia a iniciativa citava "uma instituição civil de caráter didático-museológico, com a finalidade de reunir e divulgar as obras do artista"² bem como "divulgar as artes em geral com ênfase às obras que possuam uma linguagem que evidencie uma visualidade e um sentir brasileiros."³

Aguardando dotação orçamentária do Ministério da Educação e Cultura, uma vez que grande doação de sua parte já havia sido feita - contando com o terreno, o acervo e a biblioteca com mais de 4.000 volumes - o projeto teve seu andamento desacelerado. Aquilo que pode funcionar se deu graças ao empenho de Valentim e ao apoio de alguns entusiastas da proposta, entre eles Dr. Ruy Pereira da Silva, Celso Albano e José Carlos Mello.

A imprensa nacional dedicou notas favoráveis à iniciativa, reforçando inclusive a solicitação do artista ao MEC. Em artigo para O Globo, Frederico Moraes comentou o projeto com entusiasmo "(...) fazer de Brasília um polo cultural, um centro irradiador de cultura brasileira. O Centro idealizado por Valentim poderá ser a primeira iniciativa concreta visando tal objetivo, inclusive porque uma de suas metas é formar, de maneira coerente e programática, um acervo de arte brasileira."⁴

Em 1961 Valério pôde desabafar em documento acerca da continuidade do Centro em Brasília. "O Centro Cultural abdicando passa por um período de um pouco de desdém." A situação incerta e a falta de verba para a construção da sede liberada por Eduardo Portella nunca pôde ser aplicada. A ocorrência de entraves burocráticos e a mudança de gestão no ministério impossibilitava levar adiante o projeto.



Sua sensibilidade e vontade política dos órgãos contribuíram para que Valério partisse para São Paulo. O Centro Cultural em Brasília permaneceu inerte considerando que apesar de todos os esforços do artista a verba nunca pôde ser utilizada.

A partir daí Valério seguiu seu caminho para novos rumos. Procurou em seu silêncio, no silêncio de seu Templo de Oxala - instalação apresentada na XIV Bienal Internacional de São Paulo - diálogo e decidiu encaminhar sua produção onde pudesse existir iniciativa e lucidez.

Defendendo sua proposta, reiterou em seu discurso o problema da linguagem visual, peculiar em todo seu percurso, considerada como reunião impositiva de vários signos linguísticos.

Logotipo do Centro Cultural de Brasília

Em 1981 Valentim parecia desabafar em depoimento acerca da continuidade do Centro em Brasília, "(...) O Centro Cultural, atualmente passa por um período de um pouco de desânimo."⁵ A situação incerta e a verba para a construção da sede liberada por Eduardo Portella nunca pôde ser aplicada. A ocorrência de entraves burocráticos e a mudança de gestão no ministério impossibilitava levar adiante o projeto.

Sem dúvida alguma, a falta de sensibilidade e vontade política dos órgãos de cultura em Brasília contribuíram para que Valentim partisse para São Paulo. O Centro Cultural em Brasília permaneceu inerte considerando que apesar de todos os esforços do artista a verba nunca pôde ser utilizada.

A partir deste episódio Valentim voltou seu empenho para novos rumos. Procurou em seu silêncio, no silêncio de seu Templo de Oxalá - instalação apresentada na XIV Bienal Internacional de São Paulo - fôlego e decidiu encaminhar sua produção onde pudesse coexistir iniciativa e lucidez.

Defendendo sua proposta, reiterou em seu seu discurso o problema da linguagem visual, peculiar em todo seu percurso, considerada como reunião imagética de certos signos litúrgicos,

representante "do que havia de mais profundo no contexto popular autóctone de sua terra".⁶

Desta forma, por volta de 1982, Valentim começou a organizar seu atelier na capital paulista, em Cerqueira César. Contudo, sua contribuição em Brasília manteve-se. Viajava de tempos em tempos de acordo com as solicitações de sua agenda de compromissos e dedicava-se aos projetos de suas esculturas.

Um convite, que atendeu no princípio dos anos 80, para integrar o 1o Encontro de Artistas Plásticos do Nordeste, realizado em Salvador, proporcionou a Valentim tocar em um assunto que sempre o incomodou - a não divulgação da produção de artistas que não estivessem no eixo Rio-São Paulo.

Apesar das dificuldades de reverter aquela situação, mais uma vez ele criticou o "monopólio informativo no setor das artes plásticas"⁷ e mostrou-se empenhado em colaborar para a melhoria daquele quadro. Esta colaboração esteve materializada, por diversas vezes, em toda a década de 80, nas exposições em que participou juntamente com artistas jovens.

Valentim, repetidas vezes, tratou do caráter construtivo de sua obra, de sua relação com a arquitetura e também com o público.



Nestas ocasiões nunca deixou de citar certa inércia dos meios culturais de Brasília. Frisava o fato de uma obra sua - escultura de concreto em logradouro público - estar em São Paulo, na Praça da Sé, enquanto que para a capital federal, onde residira, não executara nenhuma.

Em entrevista concedida ao jornal O Globo ele reafirmava seu estranhamento, "Brasília não dá eco, o que você faz não repercute localmente nem no resto do País".⁸

Sem dúvida seu comentário merecia atenção. Afinal, durante o ano de 1981, além de participar no Rio de Janeiro de um seminário promovido pela Funarte sobre o tema Arte e Religião, estivera em São Paulo para a exposição Arte Transcendente no Museu de Arte Moderna, onde, pela lucidez de Luiz Seraphico, tratou-se do tema religiosidade com íntegra visão sociológica, antropológica e psicológica. Theon Spanudis esteve à frente desta iniciativa sendo que, entre outros, Valentim também contribuiu com sua construção ímpar. Ainda no mesmo ano, o Panorama da Arte Atual Brasileira contou com sua participação quando acompanhou pessoalmente uma edição de serigrafias suas.

Própria do período, quando Valentim questionava a interação de seus signos com o espaço que o cercava fosse em São Paulo, no Rio de Janeiro ou em Brasília, é a obra *Emblema* de 1981 (Figura 13).



Emblema - Figura 13

Reforçando boa parte de um núcleo, que o artista investira de ordem e austeridade, para ordenar com síntese suas variantes formais, surge com extrema precisão o deslocamento mudo de suas partes compositivas.

Para além da organização do arranjo está o enquadramento investigativo proposto pelo rigor da disposição pretendida.

Como que envolvido por uma moldura segmentada em matiz amarelo é dada assim a dominante da obra. Seccionada em três zonas verticais, das quais duas laterais regulares, o espaço é preparado para receber o tema. Geometricamente dispostos, dois motivos angulares são recortados ao meio pela linearidade lateral que acompanhou o enquadramento vertical.

Arranjados na parte inferior do todo, os motivos simetricamente dispostos recortam o espaço central em reentrâncias e saliências criando uma dinâmica interativa.

Exatamente localizado no eixo central, que teoricamente divide o espaço da obra, têm-se duas formações. Acima de uma suposta horizontal, um traço semi-circular côncavo ampara três feixes regulares. Abaixo deste, um losango conclui o motivo central.



No todo existe uma lógica paciente que rege a distribuição do arranjo. O triângulo - motivo geométrico recorrente na obra valentiniana - não desaparece por completo. É o inusitado arranjo das partes que induz o olhar que percorre a obra a uma visualidade que some os três motivos, os dois laterais e um superior.

O colorido parte da neutralidade com o preto nas zonas superior, inferior e laterais. O arranjo central, também preto, recorta um fundo mostarda enquanto, pelas laterais, o ocre recebe as duas formações em azul.

Sua mitologia morfológica reelabora incontáveis núcleos do imaginário religioso afro-brasileiro enquanto testemunha o que há de recorrente nestes. São muito mais que formas. São infinitas energias em constantes tentativas de apreensão. Tentativas que convivem com a realidade, onde todo dado adverte para uma possibilidade de abertura completamente constituída.

Incansável, o artista prosseguia com seu trabalho, agora conhecendo prestígio histórico por sua trajetória. Convidado para estar em Salvador, Valentim participou da inauguração do Núcleo de Artes do Desembanco - centro de documentação histórica implantado em 1982 por iniciativa do Banco de Desenvolvimento do Estado da Bahia, pioneiro



quanto ao estímulo, a produção e a preservação do patrimônio cultural do Estado. Projeto estruturado em quinze anos de esforços, o Núcleo visava fortalecer o panorama cultural bahiano e, conseqüentemente, o nacional.

Citado pelo acervo do Núcleo, Valentim contribuiu grandemente com doação de sua produção, depoimentos e constante intercâmbio de informações acerca de suas atividades entre São Paulo e Brasília.

Rubem não se afastou da capital federal. Manteve-se atento às manifestações culturais da cidade expondo seu pensamento crítico e recebendo de setores da imprensa brasiliense apoio em suas declarações.

Dada esta sua "verborragia", conhecida em seus depoimentos, Valentim, sempre direto, conservou um seleto grupo de amigos. Estes, compreendendo suas inquietações, estiveram sempre atentos ao seu pensamento.

De passagem por Brasília em 1985, Burle Marx, expondo na Performance Galeria de Arte, visitou Valentim em seu atelier. Recordando situações de anos passados Marx e Valentim refletiram sobre a produção



Rubem Valentim em seu atelier em Brasília

artística no país e, como não poderia deixar de ser, falaram sobre o futuro daquele projeto que se tornara uma obsessão para Valentim: o Centro Cultural.

Por diversas vezes estes encontros com artistas e intelectuais tocaram em um ponto delicado da questão que permanecia sem soluções ou respostas: de que forma o centro cultural seria definitivamente implantado e com quais recursos.

Convivendo com um mercado de arte por vezes equivocado, mantendo-se na luta do cotidiano, Valentim adquiriu um tom crítico que já fizera parte de seu temperamento mas se acentuava então.

É possível verificar em suas palavras, no final da década de 80, muito deste homem questionador e incorformado, pertencendo ao seu discurso uma lucidez impressionante.

Em suas críticas Valentim expurgava seu incorformismo. Não poupava comentários sobre críticos, curadores e artistas. Acreditava em sua intransigência como se ela fosse o sinônimo de sua integridade.

Expressava-se com firmeza, já um tanto cansado. Citava nomes e descasos para a imprensa e conquistava, pouco a pouco, a intolerância de muitos.



Apesar deste panorama que se sedimentava pelos idos da década de 80 o artista prosseguiu com sua produção. Participou de importantes mostras coletivas como no Museu de Arte Contemporânea em São Paulo em "Artistas Contemporâneos da Bahia" em 1983 e "Abstração Geométrica 2" em 1988 organizada pela Funarte no Rio de Janeiro.

Após quase uma década sem realizar exposição individual no Rio de Janeiro, Valentim organizou em 1988, a convite da Galeria Versailles, a mostra "Logotipos poéticos da cultura afro-brasileira". Uma reunião de serigrafias produzidas entre 1974 e 1988 foram expostas. Em suas cores, os símbolos discursavam percebendo sua legibilidade "as obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação (...)"⁹. Espírito traduzido pelo azul, cinza, verde, vermelho, preto e por outros matizes. Aparição intensa daquele que é o elemento da vida da arte.

Princípios como estes, demonstrados na totalidade da criação do artista, atraíram o interesse de diversos pesquisadores e estudiosos.

Ainda em 1988 Valentim recebia em Brasília, através de contato mantido pelo consulado americano, um grupo de pesquisadores

do Museu de Seattle, estado de Washington. Impressionados, os estudiosos conheceram o atelier e a produção do artista. Comentaram a obra, seu caráter semiótico e sua autenticidade, não descartando o impacto mítico da poética valentiniana. Finalizaram a visita adquirindo algumas obras.

Valentim ouviu atento as impressões do grupo e recebeu a imprensa brasileira que noticiou com destaque o evento.

Do período em que Valentim se estabeleceu em São Paulo temos a presença de seu idioma visual estruturado por toda diversidade de signos em reconstrução. Desta maneira é apresentado o momento em que o artista optou por estabelecer-se entre São Paulo e Brasília, por volta de 1982. Organizando seu atelier o artista dinamizou sua produção e priorizou alguns elementos formais em sua obra.

A obra *Emblema* (Figura 14) de 1990 testemunha este processo apresentando fortes sugestões que se manifestaram em boa parte da produção de Valentim ainda durante a década de 80.

Inicialmente o arranjo não se afirma apenas pela multiplicidade entre os elementos mas encontra um todo, demarcado pelo motivo central regendo a composição. Nas laterais, campos de cor



Emblema - Figura 14

situam o olhar do apreciador em relação ao tema principal. Daí parte a dominante desta obra.

Subordinado ao conjunto, o grande círculo marcado recebe a formação central e a dispõe equilibradamente. Suas margens são contínuas, limitadas por uma espessa linha clara que o coloca em evidência.

Assentado, o arranjo principal distribui suas partes, sem sequer as desmembrar. Em bloco, suas formas são estruturas em planos bilaterais envolvidas por um fundo escuro.

A parte inferior do conjunto apresenta o quadrilátero margeado por uma figura disposta em angulações. São partes compostas, retangulares e semi-circulares, aquelas que determinam o deslocamento ascensional da composição. Faz recordar um machado, instrumento litúrgico investido de contemporaneidade. Cada citação visual recorre a um elenco próprio da criação valentiniana onde seus instrumentos, suas práticas e seus recortes de memória, compõem um tempo de aproximação. Entre o inacessível e a plena realização está situada sua morfologia.

Pelas laterais do quadrilátero duas outras formas angulares dispostas em igualdade recortam o fundo claro. Fazem parte de um grupo



que se completa visualmente guiado pela disposição equacionada de suas partes.

A face superior é limitada por outra forma geométrica mista. A seta que se configura é elaboração de detalhes, triangulares, retangulares ou compostos.

Dispostos desta maneira os elementos preparam o espaço central como núcleo investigativo da obra. A verticalidade é imposta por uma linha clara e determina uma tipologia inferior e lateral. São desdobramentos, reunidos por um eixo central, que colocam suas partes identicamente distribuídas pelas laterais. Além destes, três marcas em densa massa pictórica se arranjam soltas à esquerda e à direita do eixo vertical.

Contudo são as cores que eliminam equívocos visuais. Através delas a obra se constrói em harmônica estrutura formal e a geometria torna-se insistente a uma apreciação sofisticada. Distribuídos pela margem inferior e superior, o matiz vermelho divide seu espaço pelos lados com o negro.

A figura central tem sua área demarcada por uma espessa linha branca em convivência com o fundo amarelo. Não há subordinação

entre o vermelho das margens e complexos visuais e o azul intenso do quadrilátero.

O bom andamento da produção e o interesse de qualificada parcela da crítica favoreceu uma ampliação de horizontes e uma especial aceitação da obra de Valentim em diversas cidades do Estado de São Paulo, através da mostra do I Circuito Paulista de Arte Contemporânea - São José do Rio Preto, Bauru, Campinas e Ribeirão Preto - onde o artista colaborou com sua exposição de *Serigrafias Emblemáticas* de outubro a dezembro de 1990.

O texto de apresentação da mostra uma vez mais contava com o conhecimento de Olívio Tavares do Araújo acerca da trajetória de Rubem Valentim. Criterioso, o crítico citava o verdadeiro compromisso do artista "(...) há uma espécie de verdade superior que nasce da integridade

de cada artista, e da contemporaneidade de sua proposta, no momento em que é descoberta e formulada. Essa verdade supera as circunstâncias. É fundamental, pois, guardar a consciência do papel e da posição de Rubem Valentim na criação de uma identidade plástica brasileira, através de experimentos visualmente sofisticados, absolutamente eruditos, sem nenhum folclorismo nem qualquer ingenuidade."¹⁰

Neste mesmo período o artista participava de uma mostra, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que reunia jovens artistas de Brasília. Rubem Valentim e Athos Bulcão formavam uma dupla muito representativa do núcleo criador formado no planalto central e a participação dos dois nessa mostra, intitulada Oito de Brasília, mereceu citação de Radha Abramo: "belo gesto têm eles, os já consagrados, embora não se saiba se também desfrutaram benção tão generosa quando iniciaram suas carreiras artísticas (...) "¹¹.

Os dois artistas, autênticos em sua trajetória, reproduziam o apoio criterioso em seus princípios de carreira. Valentim através da consistente crítica de Mário Pedrosa e Athos Bulcão pelo convite de Portinari para integrar sua equipe de obras na Pampulha.

A mostra do Museu de Arte Moderna de São Paulo aconteceu em outubro de 1990 sendo levada para o Museu de Arte de Brasília em novembro do mesmo ano.

Rubem Valentim permaneceu em São Paulo até seu falecimento em 1991, conjugando sua imagética a constante diversidade da metrópole, reelaborando sua matriz geométrica.

Nesta reelaboração o artista dispôs dos seus meios de ordem e rigor para discutir o momento da criação. "O cidadão do mundo





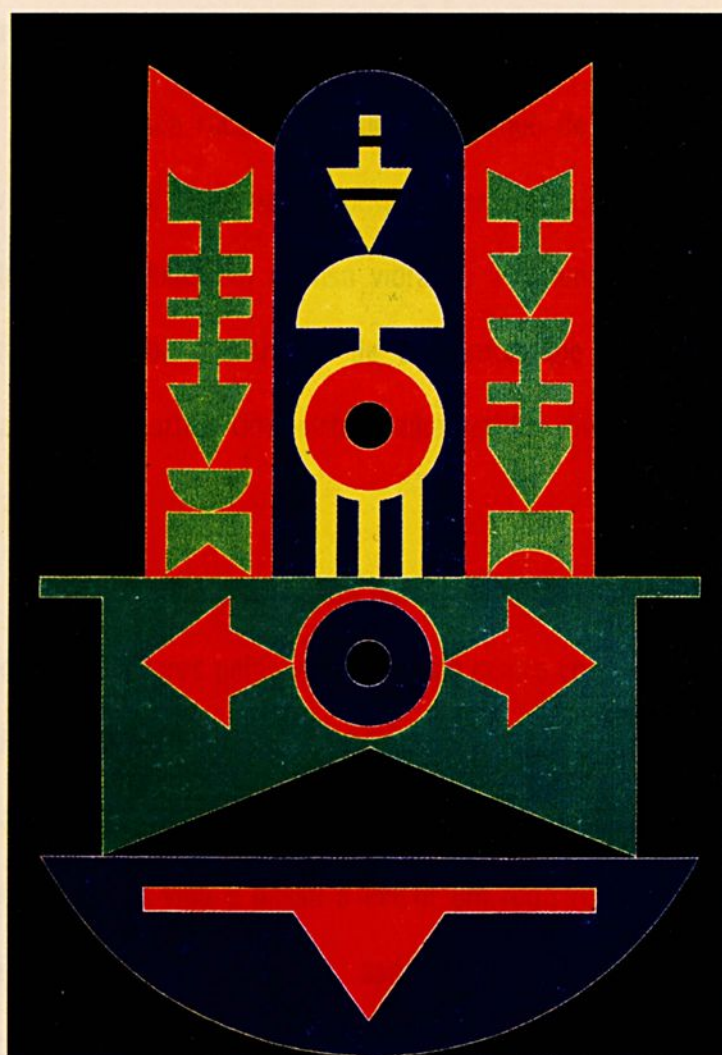
Catálogo da Mostra Circuito Paulista de Arte Contemporânea
Serigrafias Emblemáticas

Rubem Valentim (...)”¹² como componente de uma síntese urbana pulsando em signos arranjados pelo ideário construtivo.

Quase como resposta a este seu questionamento, temos a produção que orienta a si o interesse da discussão, organizando em austero complexo a clareza de suas ilimitadas contribuições formais.

Conforme Merleau Ponty “a pintura moderna plantea um problema muito diferente daquele do retorno ao individual: o problema de saber como estamos atados ao universal pelo que de mais próprio temos.”¹³ Assim, compreendemos a distribuição dos elementos que compõem suas pinturas como em *Emblema* (Figura 15), um acrílico sobre tela de 1987. A disposição insiste pela organização, arranjando pelas laterais duas faixas que recebem formas diversificadas em tamanho reduzido. Afirmamos o peso do complexo centralizado que, apoiado pela instabilidade de dois planos sobrepostos, argumenta acerca do contorno que recorta todo o conjunto assentando seu arranjo.

A variante cromática é inserida em um campo escuro, dividida entre vermelhos, azuis, verde e amarelo. Cada elemento cromatizado conjuga em um espaço específico sua tônica. Nessa coerência visual subexiste a forma que integra o todo, respeitando a cor e a linha.



Emblema - Figura 15

O recurso visual interativo entre fundo e forma torna-se destaque na produção de Valentim, especialmente em alguns exemplares de 1990\1991. *Emblema* (Figura 16), um acrílico sobre tela de 1990, conjuga ordem e dinamismo na medida exata.

Cada recorte restaura um campo de cor no todo, como se diversas obras de pequenos formatos pudessem estar reunidas por seus valores individuais em intensa vibração. Um fundo uniforme em massa pictórica recebe um arranjo de elementos que prioriza a distribuição bilateral das partes. Uma virtual linha vertical divide o quadro e inicia o arranjo.

A base é composta por um dinâmico acordo de reentrâncias. Recortes angulares pelas laterais e pelo centro constroem uma forma que ordena o tema central que, como um molde vazado, projeta semi-círculos, retângulos e triângulos em detalhes irregulares. Esta variedade de elementos cria vida e passa a existir um registro que não é fundo nem figura. São estruturas que assentam o conjunto e também são acomodadas por ele.

Buscando dinamizar propostas, que ele próprio tencionara concretizar em Brasília, Rubem trabalhou incessantemente por uma

Emblema - Figura 16



Emblema - Figura 16

proposta elementar em sua produção, a persistência autêntica de seu vocabulário visual. A exemplo de outros momentos de sua carreira, era recorrente a aproximação de galeristas e responsáveis por órgãos de cultura interessados em organizar mostras de sua freqüente produção.

Em 1990 foi organizada uma mostra coletiva em Nova York que contou com a participação do artista. A exposição aconteceu no The Bronx Museum intitulada "Introspectives - Contemporary Art by Americans and Brasilians of African Descendants".

Ainda em 1991 uma série de exposições traziam a obra de Valentim bastante presente, entre estas o "Projeto Confrontos" com serigrafias, em São Paulo, na Casa das Rosas e a mostra "Dois Retratos da Arte" no Museu de Arte Moderna da Bahia.

Finalizando o ano, Valentim expunha em individual no The Brazilian American Cultural Institute, em Washington DC, com "Rubem Valentim - Serigrafias".

Lucidez de discurso, incessante atividade e intensa dedicação à arte nacional, nunca se permitiu ao abandono mesmo tendo a saúde abalada por volta de 1991. Lembrou aos poucos amigos sua missão e registrou em todos sua obstinação. Ainda assim terminou a obra para a mostra Expo 92 no Rio de Janeiro.

Esta sua produção que se diversificou em inúmeros elementos geométricos grandemente cromatizados, traduzidos em formas compostas, apresentadas não só através da matéria pictórica mas também pelo processo serigráfico, marcou seu interesse e suas pesquisas nestes últimos anos.

Colocada em destaque, a situação da produção escultórica de Valentim com relação ao logradouro público especialmente em São Paulo, frisou o diálogo desta com o espaço urbano, da forma como ele próprio havia exposto em diversos depoimentos.

Em São Paulo deu-se a ampliação do referencial simbólico na produção do artista*, caracterizando sua poética visual instaurada diante do tão caótico universo da cidade onde este "excesso de 'metropolitanidade'"¹⁴ resiste com um desordenado, cansado fôlego de eternidade, que insiste e luta assim como toda obra que persiste para além de seu criador.

* Conforme cita Frederico Morais em diversos textos sobre o artista.



Notas

- ¹ VALENTIM, R. Concessão do título de "Doutor Honoris Causa" ao artista plástico Rubem Valentim; UFBA; *A Fala do Congresso*, Salvador 20 set. 1983. p. 76
- ² FARIAS, M. *Rubem Valentim - centro está saindo*; Correio Brasiliense; Brasília DF; 27 set. 1980. [s.p.]
- ³ Idem, Ibidem, [s.p.]
- ⁴ MORAIS, F. *Rubem Valentim doa a Brasília Centro Cultural e seu acervo*. O Globo, Rio de Janeiro; 27 out. 1980. Artes Plásticas, [s.p.].
- ⁵ A arte semiótica de Rubem Valentim: signos traduzindo o inexplicável. *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 ago. 1981. [s.p.].
- ⁶ PEDROSA, M. A contemporaneidade de Rubem Valentim; Exposição homenagem a Mário Pedrosa; *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*; novembro 1982. p. 2
- ⁷ RUBEM Valentim confiante no resultado do encontro. *A Tarde*, Salvador, 14 set. 1981. [s.p.].
- ⁸ MORAIS, F. Rubem Valentim e o construtivismo didático - Toda criação é mestiça. *O Globo*, 21 jan. 1982. p.32.
- ⁹ ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 149.

-
- ¹⁰ ARAÚJO, O. T. Rubem Valentim; *Circuito Paulista de Arte Contemporânea*, São Paulo; outubro a dezembro 1990. p.1
- ¹¹ ABRAMO, R. *Arte Capital - Mestres da pintura mostram o jovem talento de Brasília*. Isto É Senhor; São Paulo, 24 out. 1990. Artes Plásticas, [s.p.].
- ¹² PORTELA, E. *O alfabeto mágico de Rubem Valentim*. Pinturas Emblemáticas 1988; Rio de Janeiro :Versailles Galeria de Arte, maio 1988. [s.p.].
- ¹³ KLEIN, R. *La forma y lo inteligible : escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*. Madrid : Taurus Ediciones, 1982. p. 385.
- ¹⁴ CANEVACCI, M. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Nobel, 1993. p.15.

As identidades e diversidades existentes

"A simetria é o fundamento de toda linguagem constitutiva

porque o mesmo peso de ambos os lados."

Valentim

O universo do discurso em Valentim se manifesta em relação ao homem, em relação ao ser que reage e é sensível. Ele recorda o potencial que existe em si e no coletivo e cria diversos elementos de uma fala contínua. Relações das personagens de tensão, intersecção, continuidade e descontinuidade no obra instaura ordem e oferece ao apreciador inúmeras possibilidades interpretativas. Valentim celebra culturais e possibilita, através dos recursos da linguagem não-concreta, um encontro.

As identidades e diversidades existentes

"A simetria é o fundamento da minha linguagem construtiva;

busco o mesmo peso de ambos os lados."

Valentim

O universo do discurso em Valentim se manifesta em relação ao homem, em relação ao ser que reage e é sensível. Ele recorda o potencial que existe em si e no coletivo e cria diversos elementos de uma fala contínua. Relacionadas as passagens de tensão, intersecção, continuidade e descontinuidade na obra, instaura ordem e oferece ao apreciador inúmeras possibilidades aparentes. Reconhece valores culturais e possibilita, através dos recursos da aparência não-concreta, um encontro.

Neste encontro há mais que matéria viva, há passado, há um corpo espiritual. Há um tempo simbólico onde a Idéia reside. É refeito o discurso a cada exemplar, sendo que somente este novo produto pode traduzir sua estabilidade em existência sensível.

Sintomaticamente, o processo compositivo de Valentim testemunhou o desdobramento de inúmeras variantes na forma, que amadurecidas buscaram autonomia e propuseram ordem correlata a um universo mítico povoado por projeções ancestrais incomensuráveis.

Em constante compromisso, cada componente visual trouxe ao todo da obra, coerência em seu discurso atemporal. Conjecturando acerca da impossibilidade de um registro efêmero constatou a irredutibilidade do olhar.

Se a discussão da vertente valentiniana repensada, aquela que contempla a mobilidade do ato construtivo e sua geração, puder ser vista através do prisma da construção como conhecimento, temos enunciado o processo dialético desta criação. Cada parte do processo criador é visitada pelo intelecto que, reagindo a este contexto uniforme de suposições visuais, constrói um inventário próprio.

Como ressalta Adorno, "a construção arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade (...)"¹

Em Rubem Valentim a materialidade da obra de arte se instaura de forma definitiva pelo transcurso de sua produção. Sua pintura trata do objeto material e nele se funde. Não hesita em ordenar seus elementos expondo a fisicalidade ao apreciador. Quando transcende, resolve seu modo de existência física em desdobramentos, em continuidade. Exposto ao olhar o processo de arranjo, não o óbvio, mas o "sensível" sem que se perca a estrutura, o corpo da obra. Cada linha reforça seu valor compositivo em relação ao todo, cada matiz escolhido recolhe para si as existências virtuais de outros. Daí surge a obra em sua integral presença.

A leitura apresentada, para análise do produto artístico elaborado por Valentim, contempla o percurso da matriz criadora, aquela que "possui verdade enquanto aparência do que é sem aparência (...)"²

A cada passo do processo construtivo há o reconhecimento do caráter absoluto da abstração valentiniana. É natural que a deliberada utilização de sinais ou símbolos reforce esta idéia. Recorrendo à forma essencial, Valentim cunha seu vocabulário visual. À partida, é

culturalmente explícito seu propósito - o próprio artista por diversas vezes situou suas referências visuais - contudo o produto não se contenta com normas do realismo e busca requinte no rigor formal. Compõe e coloca suas linhas e cores procurando trazer à sua "arquitetura" o impacto de seu caráter estético.

Valentim cria por necessidade de afirmação de um inventário vivo, uma "investigação filosófica" que vive em busca de espaço. A figura valentiniana é geralmente geométrica ou angular, especialmente quando posterior a 1956. Sua linha se caracteriza pelo fato de ser contínua e normalmente bem definida, sendo naturalmente limite para outras superfícies onde o plano pictórico é homogêneo. Desta maneira, superfície e linha se encontram em plena concordância. Nas superfícies, as formas geometrizarantes ordenam o todo.

A cor para o artista é quase absolutamente plana e não se destina a insinuar volumes. É quase sempre aplicada sobre o suporte de modo uniforme.

A descrição da obra plástica de Valentim anteriormente citada como "idioleto", conduz a leitura daquele que contempla sua produção ao campo das conjecturas visuais. Discutir sua estrutura compósita, citar sua ordem e seu equilíbrio, é estabelecer



constantemente normas para uma apreciação gramático-visual, na medida em que aceita-se sua interação como forma lingüística não-verbal.

Como parte daquela caracterização, que admite sua linguagem como núcleo formador de imagens o qual se desmembra e se recompõe a cada desdobramento de seu mote visual, têm-se a nítida noção de que sua representação é propriamente uma arqueologia ancestral que redescobre, a cada ato/criação, uma parte de um todo mental.

A relevância do papel da simetria na representação artística esteve quase sempre associada à proposta visual do período de sua atribuição. Próxima a cada estilo ou tendência em voga, por diversas vezes a simetria foi citada como vetor indicativo do pensamento de sua época de aplicação. Elemento de construção harmônica, regra renovada pelo conhecimento do "Quattrocento", a simetria acompanhou o desenvolvimento do homem moderno passando por transformações, resolvendo-se na regularidade.

Convivendo com possibilidades que, para além da ordem, se constituíram - como tensões e modulações - a simetria, em sua constância, se manteve. Com o empirismo as noções de progresso



aliaram-se às ciências e produziram, em materialidade, a simetria dos arranjos onde o essencial descartava o passado acumulado optando pelo "equilíbrio visual das partes".

Por esta trajetória é possível reconhecer a vitalidade deste elemento que no século XX foi amplamente discutido por diversas tendências das artes. Passando por um questionamento interno ao processo criador, a simetria esteve presente relativizada, distorcida ou de forma indireta, nos processos investigativos que concederam à sua estrutura, relevo e dignidade visual restaurados.

Em Valentim há o sofisticado recurso da simetria articulada como componente essencial. Seja ela utilizada em eixo fixo ou em flexibilidade é seu tom discursivo que orienta o andamento da obra. "A percepção tende ao equilíbrio e à simetria (...)." ³ Ela é parte de um processo de "antecipação" presente na obra. Funciona como matriz geradora de recursos plenos em potencialidade de realização.

Desta potência vive a obra. Potência interna, núcleo de "verdade". Saltando os campos de sua própria interação visual, faz "passar ao centro, ao ponto focal da percepção, o que fica habitualmente nas suas margens (...)." ⁴ Concentra, em suas variantes, incontáveis possibilidades de uma precisa correção virtual.



Através da síntese, Valentim institui a ordenação e o peso visual de seu particular equacionamento entre forma e espaço. Prossegue pela equivalência contribuindo para que um andamento autêntico se estabeleça em oposição à concordância.

É inclusive possível reconhecer na criação de Valentim algo do referencial de uma liturgia restaurada. São os seus relevos brancos, especialmente, depoimentos silenciosos destas passagens sagradas. Cada forma disposta no espaço é um elo explícito entre a nitidez da "verdade" e sua articulação visual. "Verdade" composta por uma forma "arquitetônica", uma vez que arquitetura é significado, porta em si algo maior que sua própria estrutura, se instala em uma idéia, tem sua dimensão semântica. É produto de diversas perspectivas, busca incessante e consciente de superação.

Investida de todo segmento concreto que não reduza em si o próprio olhar, a obra de arte é hoje um campo investigativo e pleno. Bem compreendida, esta investigação caracteriza não qualquer experimentação aleatória mas uma busca incessante de algo que não se perdeu.

A obra é única em sua trajetória, reage ao contexto que a envolve como um sistema vivo, não busca o imediato assim como refuta



o refratário existente em cada inadvertida aproximação visual complacente.

A recondução do pensamento do homem às suas origens, está demonstrada e significativamente presente no produto plástico de Valentim como forma de criação autêntica que, consciente de suas particularidades, transformou em fundamento o duplo e o eixo central, a lateralidade e a simetria conjugadas neste núcleo, como reforços inconscientes de uma transposição especulativa do todo. Rubem Valentim procura a Idéia como consubstanciação de um processo maior.

NOTAS

¹ ADORNO, T. W. Teoria Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 72.

² ADORNO, T. W. Teoria Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 153.

³ PEDROSA, M. Arte Forma e Personalidade. São Paulo: Editora Kairós, 1979. p. 20

⁴ VATTIMO, G. O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna. Lisboa: Editorial Presença, 1987. p. 71.

Exposições Individuais

1954 Galeria Oxumará, Salvador, BA

1954 Palácio Rio Branco, Salvador, BA

1961 Petite Galerie, Rio de Janeiro, RJ

1961 Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP

1962 Galeria Relvão, Rio de Janeiro, RJ

1965 Galeria de Arte da Casa do Brasil - Olímpi di Rubem Valentim

Roma, Itália

1967 Galeria do Hotel Nacional, Brasília, DF

1967 Galeria Bonino, Rio de Janeiro, RJ

1970 Fundação Cultural do Distrito Federal - 31 objetos artísticos e
relevos ambientais de Rubem Valentim - Brasília, DF

1970 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - 31 objetos
ambientais e relevos ambientais de Rubem Valentim - Rio de
Janeiro, RJ

Cronologia

1971 Galeria Documenta, São Paulo, SP

1973 Galeria Ipanema, Rio de Janeiro, RJ

Exposições Individuais

1954: Galeria Oxumaré, Salvador, BA

1954: Palácio Rio Branco, Salvador, BA

1961: Petite Galerie, Rio de Janeiro, RJ

1961: Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP

1962: Galeria Relêvo, Rio de Janeiro, RJ

1965: Galeria de Arte da Casa do Brasil - Dipinti di Rubem Valentim -
Roma, Itália

1967: Galeria do Hotel Nacional, Brasília, DF

1967: Galeria Bonino, Rio de Janeiro, RJ

1970: Fundação Cultural do Distrito Federal - 31 objetos emblemáticos e
relevos emblemas de Rubem Valentim - Brasília, DF

1970: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - 31 objetos
emblemáticos e relevos emblemas de Rubem Valentim - Rio de
Janeiro, RJ

1971: Galeria Documenta, São Paulo, SP

1973: Galeria Ipanema, Rio de Janeiro, RJ



- 1974: Porta do Sol Galeria de Arte - Emblemas Serigráficos de Rubem Valentim - Brasília, DF
- 1975: Fundação Cultural do Distrito Federal - Panorama da arte de Rubem Valentim - Brasília, DF
- 1975: Galeria Bolsa de Arte - Pinturas - Rio de Janeiro, RJ
- 1976: Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, MT
- 1978: Fundação Cultural do Distrito Federal - Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim - Brasília, DF
- 1978: Galeria Bonino - Mito e magia na arte de Rubem Valentim - Rio de Janeiro, RJ
- 1980: Fundação Cultural do Distrito Federal - Variações meta-sígnicas visuais - Brasília, DF
- 1986: Performance Galeria de Arte - Mostra com Athos Bulcão - Brasília, DF
- 1987: Versailles Galeria de Arte - Exposição Serigráfica - Rio de Janeiro, RJ
- 1988: Versailles Galeria de Arte - Pinturas Emblemáticas - Rio de Janeiro, RJ



- 1989: Sala Mira Schendel - Desenhos, serigrafias, relevos e esculturas -
São Paulo, SP
- 1990: Circuito Paulista de Arte Contemporânea - Rubem Valentim - São
José do Rio Preto, Bauru, Campinas, Ribeirão Preto, SP
- 1991: Galeria do Sol - Serigrafias e Desenhos - São José dos Campos,
SP
- 1991: The Brazilian American Cultural Institute - Rubem Valentim
Serigrafias - Washington, USA



Exposições Coletivas

1949\1955: Salão Bahiano de Belas Artes, Salvador, BA

1950: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - "Novos Artistas Bahianos" - Salvador, BA

1955: III Bienal de São Paulo, São Paulo, SP

1956: V Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ

1956: Galeria Oxumaré - "Artistas Modernos da Bahia" - Salvador, BA

1957: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM\SP - "Artistas da Bahia" - São Paulo, SP

1959: Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil - "Oito Artistas Contemporâneos" - Rio de Janeiro, RJ

1959: Ministério da Educação e Cultura - "Abstratos Brasileiros" - Rio de Janeiro, RJ

1959: VIII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ

1959: V Bienal de São Paulo, São Paulo, SP

1960: IX Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ

1961: "Artistas Brasileiros", E.U.A.



- 1961: VI Bienal de São Paulo, São Paulo, SP
- 1961: X Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ
- 1962: Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo, SP
- 1962: Casa do Brasil, Roma, Itália
- 1962: XXXI Bienal de Veneza, Veneza, Itália
- 1962: Galeria Relevô - "Vinte e Dois Artistas" - Rio de Janeiro, RJ
- 1962: XI Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ
- 1962: XI Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ
- 1963: VII Bienal de São Paulo, São Paulo, SP
- 1965: "Alternative Attuali2 - Rassegna di Pittura, Scultura Grafica" -
L'Aquila, Itália
- 1966: "Premier Festival des Arts Nègres" - Exposition d'Art Contemporain
- Tendences et Confrontations - Dakar Senegal. (Artista convidado)
- 1966: Convento do Carmo - "I Bienal Nacional de Artes Plásticas" (Artista
convidado, Sala Especial com 30 pinturas da fase de Roma),
Salvador, BA.
- 1967: Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro
- "Artistas Abstratos Geométricos", Rio de Janeiro, GB.



1967: IX Bienal de São Paulo (selecionado com a totalidade das obras apresentadas), São Paulo, SP.

1968: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RJ - "VI Resumo de Arte Jornal do Brasil" (Seleção das 11 melhores exposições individuais realizadas no Rio de Janeiro em 1967), Rio de Janeiro, GB.

1968: IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília, DF.

1969: I Bienal Internacional de Arte Construtivista (Artista convidado, participou com 6 grandes relevos denominados "Emblemas"), Nuremberg, Alemanha.

1969: Museu de Arte Moderna de São Paulo, "Panorama de Arte Atual Brasileira"(Artista convidado), São Paulo, SP.

1969: X Bienal de São Paulo (Artista Convidado. Sala com 12 Trabalhos Tridimensionais, denominados "Objetos Emblemáticos"), São Paulo, SP.

1970: II Bienal de Artes Plásticas Coltejer (Artista Convidado), Medellin, Colômbia.

1970: Conselho Britânico - "Artistas plásticos de Brasília" Brasília, DF.



1971: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RJ - "IX Resumo de Arte Jornal do Brasil" (Seleção das 10 melhores exposições individuais realizadas no Rio de Janeiro em 1970) Rio de Janeiro, RJ.

1971: XI Bienal de São Paulo - São Paulo, SP.

1971: Museu Nacional de Belas Artes - "Arte Moderna nos Salões Oficiais" - Rio de Janeiro, RJ.

1972: Museu Nacional de Belas Artes - "Exposição Internacional UNCTAD III" (Artista Convidado) Santiago, Chile.

1972: Edições Petit Galerie - "Protótipo e Múltiplos" - Rio de Janeiro, RJ.

1972: Galeria Collectio - "Arte Brasil Hoje, 50 Anos Depois" - São Paulo, SP.

1973: XII Bienal de São Paulo - Sala Especial "Arte Construída Emblemas" - São Paulo, SP.

1973: Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos - "Vinte e um anos do Salão Nacional" - Rio de Janeiro, RJ.

1973: I Salão Global da Primavera - Brasília, DF e Goiânia, GO.

1974: Museu de Arte Moderna de São Paulo - "Acervo de arte brasileira do Museu de Ontário, Canadá" - São Paulo, SP.



- 1974: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - "Acervo de arte brasileira do Museu de Ontário, Canadá" - Rio de Janeiro, RJ.
- 1974: Universidade de Brasília - "Arte Global Retrospectiva" - Brasília, DF.
- 1975: Igreja Messiânica do Brasil - "Exposição de Artes Plásticas Brasil/Japão" - Tóquio, Japão.
- 1975: Museu de Arte Moderna de São Paulo - "Panorama da Arte Atual Brasileira - Escultura e Objeto"- São Paulo, SP.
- 1975: Museu de Arte Contemporânea de Campinas, SP - "X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1975 - Campinas, SP.
- 1976: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - "X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1975"- Rio de Janeiro, RJ.
- 1976: Pinacoteca do Estado de São Paulo - "X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1975"- São Paulo, SP.
- 1976: Fundação Cultural do Distrito Federal - "X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1975"- Brasília, DF.
- 1976: Bienal Nacional de São Paulo (Artista Convidado, participou com 12 pinturas), São Paulo, SP.



- 1977: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - "Arte Agora II - Visão da Terra" (Artista convidado, participou com 11 Relevos Emblemáticos e 5 Esculturas Objetos) São Paulo, SP.
- 1977: XIV Bienal Internacional da São Paulo - "Templo de Oxalá" - São Paulo, SP.
- 1977: IV Encontro Nacional de Artes Plásticas - Goiânia, GO.
- 1978: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - "Arte Agora III Geometria Sensível" - Rio de Janeiro, RJ.
- 1979: Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama da Arte Atual Brasileira - São Paulo, SP.
- 1982: Museu do Estado de Pernambuco - "I Exposição de Arte Latina" - Recife, PE.
- 1983: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - "Artistas Contemporâneos da Bahia" - São Paulo, SP.
- 1988: Ministério da Cultura - FUNARTE - "Abstração Geométrica II" - Rio de Janeiro, RJ.
- 1988: Museu de Arte Moderna de São Paulo - "A Mão Afro-Brasileira" - São Paulo, SP.



- 1989: The Californian Afro American Museum - "Introspectives - Contemporary Art by Americans and Brazilians of African Descent" - Los Angeles, USA.
- 1989: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - "Estética do Candomblé" - São Paulo, SP.
- 1990: The Bronx Museum - "Introspectives - Contemporary Art by Americans And Brazilians Of African Descent" - Nova York, USA.
- 1990: Museu de Arte Moderna de São Paulo - "Armadilhas Indígenas" - São Paulo, SP.
- 1990: Galeria Sérgio Milliet - FUNARTE - "Armadilhas Indígenas" - Rio de Janeiro, RJ.
- 1990: Museu de Arte Moderna de São Paulo - "Oito Artistas de Brasília" - São Paulo, SP.
- 1991: The Chicago Public Library - "Brazil: Crossroads of Modern Art" - Chicago, USA.
- 1991: Casa das Rosas - "Projeto Confrontos" - São Paulo, SP.
- 1991: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - "Dois Retratos da Arte" - São Paulo, SP.



Premiações

1955: Prêmio Universidade da Bahia - Salão Bahiano de Belas Artes -
Salvador, BA.

1960: Prêmio Aquisição da Federação Nacional das Indústrias - Salão
Nacional de Arte Moderna - Rio de Janeiro, RJ.

1960: Isenção do Juri - Salão Nacional de Arte Moderna - Rio de Janeiro,
RJ.

1961: I Prêmio Salão da Petite Galerie - Rio de Janeiro, RJ.

1962: Prêmio Viagem ao Estrangeiro - XI Salão Nacional de Arte Moderna
- Rio de Janeiro, RJ.

1962: Medalha de Ouro - Salão Paulista de Arte Moderna - São Paulo,
SP.

1962: Prêmio da Crítica - Associação Internacional de Crítica de Arte,
Secção Brasileira - Rio de Janeiro, RJ.

1966: Prêmio Especial pela Contribuição à Pintura Brasileira - I Bienal
Nacional de Artes Plásticas - Salvador, BA.

1967: Prêmio Aquisição Itamaraty - IX Bienal de São Paulo - São Paulo, SP.

1967: Prêmio Crítica VI Resumoda Arte do Jornal do Brasil - Rio de Janeiro, RJ.

1970: Prêmio Crítica IX Resumo Arte do Jornal do Brasil - Rio de Janeiro, RJ.

1973: Prêmio Aquisição Itamaraty - XII Bienal de São Paulo - São Paulo, SP.

1973: Prêmio Viagem à Europa - I Salão Global da Primavera - Brasília, DF.

1975: Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama Atual da Arte Brasileira - São Paulo, SP.

1976: Prêmio Fundação Bienal de São Paulo - Bienal Nacional de São Paulo, SP.



Índice de Pranchas

Figura 1. Composição com garrafas, óleo s/ madeira, 1950.	41
Coleção Lygia Sampaio, BA	
Figura 2. Composição n. 5, óleo s/ madeira, 1953.	45
Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, SP	
Figura 3. Composição 1, óleo s/ tela, 1955.	49
Coleção Ricardo Akagawa, SP	
Figura 4. Composição, óleo s/ tela, 1960.	61
Coleção João Marino, SP	
Figura 5. Composição 13, óleo s/ tela, 1962.	67
Coleção Sérgio Fadel, RJ	
Figura 6. Pintura 11, têmpera s/ tela, 1965.	85
Coleção Ricardo Akagawa, SP	
Figura 7. Pintura 12, têmpera s/ tela, 1965.	90
Coleção Ricardo Akagawa, SP	

Figura 8. Composição Bahia 1, óleo s/ tela, 1966. 102

Coleção Lúcia Valentim, DF

Figura 9. Emblema Relevo, acrílica s/ madeira, 1967. 110

Coleção Lúcia Valentim, DF

Figura 10. Emblema, acrílica s/tela, 1972. 115

Coleção Margarida Patriota, DF

Figura 11. Emblema, acrílica s/ tela, 1978. 124

Coleção Celso Albano Costa, DF

Figura 12. Objeto Emblemático, 130

madeira recortada em estado natural, 1980.

Coleção Lúcia Valentim, DF

Figura 13. Emblema, acrílica s/ tela, 1981. 144

Coleção Lúcia Valentim, DF

Figura 14. Emblema, acrílica s/ tela, 1990. 152

Coleção Lúcia Valentim, DF

Figura 15. Emblema, acrílica s/ tela, 1987. 159

Coleção Lúcia Valentim, DF

Figura 16. Emblema, acrílica s/ tela, 1990.

161

Coleção Lúcia Valentim, DF

As imagens das obras reproduzidas neste exemplar foram retiradas dos seguintes catálogos: Núcleo de Artes, Desembanco, BA; Perfil de um Acervo, Museu de Arte Contemporânea da USP, SP; Rubem Valentim Construção e Símbolo, Centro Cultural Banco do Brasil, RJ. Fotos de Jacob T. Gelwan.

Bibliografia

LENA, J. *Arte y Sociedad: Lenguaje y producción artística y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AMARAL, A. *Arte moderno na América Latina*. México: Taurus Ediciones, 1985.

AMARAL, A. *Processo Construtivo de Arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, Rayne Jacóbi - MAM, 1977.

ARON, B. G. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

_____. *Arte Moderna: dal Surrealismo al movimento contemporaneo*. Firenze: Sansoni, 1980.

BARDI, P. M. *Profile of the new Brazilian Art*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1973.

Bibliografia

BASSO, S. *Historia do Estado da Arte*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1987.

ACHA, J. **Arte y Sociedad : Latinoamérica el producto artistico y su estructura.** México : Fondo de Cultura Económica, 1981.

ADORNO, T. W. **Teoria Estética.** São Paulo : Martins Fontes, 1982.

AMARAL, A. **Arte moderno en America latina.** Madrid : Taurus Ediciones, 1985.

AMARAL, A. **Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962.** São Paulo : Pinacoteca do Estado, Rio de Janeiro : MAM, 1977.

ARGAN, G. C. **Arte e Crítica da Arte.** Lisboa : Editorial Estampa, 1988.

_____. **L'Arte Moderna : dall Illuminismo ai movimenti contemporanei.** Firenze: Sansoni, 1988.

BARDI, P. M. **Profile of the new Brazilian Art.** Rio de Janeiro : Kosmos, 1970.

BAZIN, G. **História da História da Arte.** São Paulo : Edições Martins Fontes, 1989.



CALABRESE, O. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro : Editora Globo, 1985.

CALDERÓN, V. *Biografia de um monumento \ O antigo Convento de Santa Teresa da Bahia*. Salvador : Universidade Federal da Bahia, 1970.

CANEVACCI, M. *A cidade polifônica*. São Paulo: Nobel, 1993.

COCCHIARALE, F. & GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal : a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro : Funarte, 1987.

DUNCAN, B. *Joaquin Torres Garcia 1874-1949 - cronologia y catalogo de la colección familiar*. Austin : Museu de Arte da Universidad Texas, 1974.

FIEDLER, K. *L'Attività artistica*. Venezia: Mondadori, 1963.

FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT / MACP, 1979.

FISCHER, E. *A Necessidade da Arte*. Lisboa : Editora Ulisséia, 1963.



FOCILLON, H. A vida das Formas. Lisboa : Edições Setenta, 1988.

FRANCASTEL, P. Arte e Técnica nos séculos XIX e XX. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1963.

_____. Significado das Artes Visuais. São Paulo : Perspectiva, 1981.

GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão : um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo : Martins Fontes, 1986.

GREENBERG, C. Arte y Cultura - ensayos críticos. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1979.

GULLAR, F. Cultura Posta em Questão. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.

_____. Etapas da Arte Contemporânea : do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo : Editora Nobel, 1985.

HAUSER, A. Teoria da Arte. Lisboa : Editorial Presença, 1988.



HILDEBRAND, A. *Il Problema della Forma*. Firenze : Casa Editrice G.D'Anna, 1949 .

KANDINSKY, W. *Curso da Bauhaus*. Lisboa : Edições Setenta, 1987.

_____. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1987.

KLEIN, R. *La forma y lo inteligible : escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*. Madrid : Taurus Ediciones, 1982.

LANGER, S. *Sentimento e Forma : uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo : Perspectiva, 1981.

LÉGER, F. *Funções da Pintura*. São Paulo : Editora Nobel, 1989.

MERQUIOR, J. G. *Formalismo & Tradição Moderna : o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1974.

MONDRIAN, P. *Arte plastico y arte plastico puro*. Buenos Aires : Ediciones Victor Leru, 1961.

MONDRIAN, P. Realidad natural y realidad abstracta. Barcelona : Barral, 1973.

MORAIS, F. Artes Plásticas na América Latina : do Transe ao Transitório. Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1979.

PEDROSA, M. Arte Forma e Personalidade. São Paulo : Editora Kairós, 1979.

_____. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo : Perspectiva, 1981.

PONTUAL, R. América Latina : Geometria Sensível. Rio de Janeiro : Kosmos, 1978.

_____. Arte Brasil Hoje - 50 anos depois - São Paulo : Collectio Artes, 1973.

_____. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969.



_____. **Cinco Mestres Brasileiros**, pintores construtivistas, Tarsila, Volpi, Da Costa, Ferrari, Valentim. São Paulo : Editora Kosmos, 1977.

SALVINI, R. **La Critica d'Arte della Pura Visibilità e del Formalismo**. Milano : Aldo Garzanti Editore, 1977.

SCHAPIRO, M. **Estilo**. Buenos Aires: Paidós, 1962.

SILVEIRA, J. E. B. R. da. **Abordagem Metodológica do Objeto Artístico**. Bauru : Editora Jalovi, 1979.

STEIN, E. **Racionalidade e existência : uma introdução à filosofia**. Porto Alegre : L&PM, 1988.

VALLADARES, J. **Artes Maiores e Menores**. Salvador : Publicações Universidade da Bahia, 1957.

VATTIMO, G. **O Fim da Modernidade : Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna**. Lisboa : Editorial Presença, 1987.

VENTURI, L. **Pour comprendre la peinture de Giotto a Chagall**. Paris : Editions Albin Michel, 1950.



TORRES GARCIA. *Universalismo Constructivo*. Madri : Alianza Editorial, 1984.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

ZÍLIO, C. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro : Funarte, 1980.

Periódicos

A arte brasileira de Rubem Valentim na Alemanha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1973. [s.p.].

A arte semiótica de Rubem Valentim. *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 ago. 1981. p. 3.

AULER, H. *Panorama da arte de Rubem Valentim*. *Correio Brasiliense*, Brasília, 17 abr. 1975. Atelier, [s.p.].

AULER, H. *Rubem Valentim no MAM de Paris*. Correio Brasiliense, Brasília, 01 jul. 1976. [s.p.].

AYALA, W. *Um mestre brasileiro do construtivismo*. O Globo, Rio de Janeiro, 24 mai. 1973. [s.p.].

BAIANO *expõe no Rio*. O Jornal, Rio de Janeiro, 08 abr. 1961. [s.p.].

BENTO, A. *Rubem Valentim em Londres*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 abr. 1964. Artes, p. 7.

BENTO, A. *Rubem Valentim na Petite Galerie*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 02 abr. 1961. Artes, [s.p.].

CAMPOFIORITO, Q. *Mostra de Rubem Valentim*. O Jornal, Rio de Janeiro, 30 nov. 1962. [s.p.].

GULLAR, F. *A vitória de Valentim*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 mai. 1961. [s.p.].

JORDÃO, V. P. *Sol e sombra para Rubem Valentim*. O Globo, Estado da Guanabara, 22 dez. 1966. Artes Plásticas, [s.p.].



MAURÍCIO, J. *A pintura de Rubem Valentim*. Correio da Manhã, Estado da Guanabara, 23 jul. 1967. Itinerário das Artes Plásticas, [s.p.]

MORAIS, F. *Valentim na Bolsa de Arte*. O Globo, Rio de Janeiro, 01 jul. 1975. [s.p.].

O êxito do Salão. Última Hora, São Paulo, 24 jan. 1957. Rabiscos e Pinceladas, [s.p.].

PEDROSA, M. *Arte signográfica*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 05 ago. 1959. Artes Plásticas, [s.p.].

PONTUAL, R. *Rubem Valentim Fonte e Refinamento*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 abr. 1975. Caderno B, p. 4.

ROCHA, W. *Rubem Valentim*. Estado da Bahia, Salvador, 17 dez. 1955. Artes Plásticas, [s.p.].

RUBEM Valentim levanta o grande prêmio da Bienal. Diário do Paraná, Curitiba, 11 nov. 1976. [s.p.].

RUBEM Valentim vai expor em Nova York. O Globo, Estado da Guanabara, 01 jun. 1966. [s.p.].

SCALDAFERRI, S. *Os primórdios da arte moderna na Bahia*. A Tarde, Salvador, 09 mar. 1988. [s.p.].

SPANUDIS, T. *A Bienal de Salvador*. A Tarde, Salvador, 21 jan. 1967. [s.p.].

SPANUDIS, T. *A pintura de Rubem Valentim*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 02 jul. 1961. Crítica de Arte, [s.p.].

TV Globo abre em Brasília Salão Global da Primavera. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 nov. 1973. [s.p.].

UM Rubem Valentim adquirido pela Galeria de Roma. O Globo, Estado da Guanabara, 28 abr. 1965. [s.p.].

VALLADARES, J. *A Exposição dos Novos*. Diário de Notícias, Salvador, 24 abr. 1950. [s.p.].

VALENTIM, R. *O que é o VI Salão Bahiano de Belas Artes de 1956*. Diário da Bahia, Salvador, 03 jan. 1957. Estantes e Galerias, [s.p.].



VALENTIM, R. *Chega de tapeação*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1962. [s.p.].

VIEIRA, J. G. *Rubem Valentim no MAM de São Paulo*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 jun. 1961. [s.p.].

VIEIRA, J. G. *A Exposição de Rubem Valentim*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 abr. 1961. [s.p.].

ZANINI, I. *O tachismo está no fim*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1961. [s.p.].

Catálogos

ARGAN, G. C. *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e relevos emblemáticos*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, 1970.

AULER, H. *O construtivismo emblemático na arte de Rubem Valentim. Mito e Magia na arte de Rubem Valentim*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, 1978.

BENTO, A. *Características e significação da arte de Rubem Valentim*.
Rubem Valentim Pinturas, Bolsa de Arte, Rio de Janeiro, 1975.

GULLAR, F. *Neoconcretismo\ 1959-1961*. Banerj, Rio de Janeiro, 1984.

GULLAR, F. *Rubem Valentim*. Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1961.

PEDROSA, M. *A Contemporaneidade de Rubem Valentim*. Museu de
Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1982, MAMRJ.

MUSEU de ARTE MODERNA. *Arte Transcendente*. Museu de Arte
Moderna, São Paulo, 1981, MAMSP.

MUSEU de ARTE BRASILEIRA, *Arte Atual de Brasília*. Museu de Arte
Brasileira, São Paulo, 1988, FAAP/SP.

BANCO DE DESENVOLVIMENTO DO ESTADO DA BAHIA. *Núcleo de Artes*
: primórdios da arte moderna na Bahia. Salvador, Desembanco, 1982.

VALENTIM, R. *Manifesto Ainda que Tardio - depoimentos redundantes,*
oportunos e necessários. Bahia, Rio, São Paulo, Brasília, 1976.

VALENTIM, R. *Variações Meta Sígnicas*.

VALLADARES, C. P. *Apresentação*. Artistas brésiliens à l'Exposition d'Art Contemporain : Agnaldo dos Santos, Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim. Première Festival Mondial des Arts Nègres, Dakar, 1966.

VALLADARES, C. P. *Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na arte semiótica brasileira*. Rubem Valentim Pinturas, Bolsa de Arte, Rio de Janeiro, 1975.

VERSAILLES, Rubem Valentim : Pinturas Emblemáticas 1988.
Versailles Galeria de Arte, Rio de Janeiro, 1988.

Revistas

AULER, H. Boletim do Clube da Medalha do Brasil. Casa da Moeda do Brasil, Rio de Janeiro, abril 1980, n.5.

AYALA, W. *Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação*. Revista Cultura, Brasília, abril-junho 1978, n.29.

VALENTIM, R. *Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim*.
Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967, n.5.

VALENTIM, R. Revista Manchete, Rio de Janeiro, jul 1962. [s.n.].



