NOTAS SOBRE A ABSTRAÇÃO E ESPIRITUALIDADE EM *TEMPLO DE OXALÁ* (1977), DE RUBEM VALENTIM

Mayã Gonçalves Fernandes[1]

Resumo: Neste artigo analisa-se a obra *Templo de Oxalá* (1977)", do artista baiano Rubem Valentim (1922 - 1991). Entende-se que nessa obra, o artista apresenta, por meio de símbolos e da abstração geométrica, a religiosidade do candomblé em momento festivo destinado aos *Òrìṣà* da família *funfun.* Assim, utiliza-se de leitura de imagens a fim de evidenciar tais símbolos em diálogo com os textos do artista, tal como textos desenvolvidos por uma crítica especializada. Percebe-se, por fim, que Valentim, ao utilizar da abstração geométrica, rompe com uma ideia de baianidade que apazigua as tensões de classe e raça, para propor outra visualidade para o povo negro.

Palavras-chave: arte afro-brasileira; espiritualidade; abstração; Rubem Valentim.

Neste artigo, aborda-se a obra *Templo de Oxalá* (1997) do artista baiano Rubem Valentim (1922 - 1991). Para essa análise, considera-se que o artista utilizava de elementos formais, como a cor e as formas geométricas, munido de um conteúdo espiritual, nesse caso, relacionado ao candomblé, para responder aos questionamentos trazidos pela Arte Moderna no Brasil. De fato, por meio de suas obras, Valentim propõe um outro olhar para uma ideia de baianidade[2], além de alinhar-se à abstração geométrica[3] como modo de representação da realidade. Consequentemente, infere-se que a abstração trazida pelo artista foi motivo de tensão e resistência, por se distanciar dos motivos figurativos e pelas práticas representacionais entendidas como "folclóricas" do cotidiano do soteropolitano (Maciel, 2016; Vieira, 2019).

No que tange à Arte Moderna, se na década de 1920 as tendências de uma abstração geométrica irradiavam de diferentes localidades da Europa, no Brasil, foi em 1922, com a

---

[1] Doutora em História da Arte pela Universidade de Brasília. E-mail: fernandess.maya@gmail.com

[2] Segundo Neila Maciel, a ideia de baianidade começou a ser desenvolvida no século XX, como uma preocupação do poder público. "O entendimento da capital baiana como um lugar de relevância para a história nacional em termos de lugar de origem, de papel político, de pedra basilar das ordens religiosas católicas, e religiosidades afrodescendentes, ou seja, como um território cujo espaço urbano abriga referências materiais e simbólicas da história do Brasil" (2016, p. 20). Para Maciel, os artistas e arquitetos tiveram papel fundamental para a criação da baianidade como uma imagem a ser perpetuada dos soteropolitanos. Nesse sentido, essas narrativas buscavam preservar a memória colonial e apaziguadora das tensões de classe e raça.

[3] Pode-se inferir que Valentim alinha-se a uma arte concreta ou aos construtivistas por meio de suas escolhas formais. Contudo, o artista permaneceu à margem de grupos de artistas ou movimentos e negou qualquer filiação às correntes artísticas (Valentim [1976] 2019, p. 294)

Semana de Arte Moderna, em São Paulo, que ocorreu uma atualização das linguagens artísticas, fomentando novas possibilidades "estéticas e o sentimento nacionalista" (Lopes, 2010, p. 29). Entretanto, a abstração em primeiro momento não foi colocada como viável. Atentas a essa questão temporal, Fernandes e Pugliese (2020), comentam

> Para além de certa desconfiança de tal dicotomização, ainda há a necessidade de esclarecermos brevemente a questão de um pretenso atraso da emergência da abstração na cultura artística brasileira, embora tal conceito já venha sendo desconstruído há tempos na historiografia da arte no país. Como bem observa Almerinda Lopes (2002, p. 2-3), a década de 1990 apresenta o início de uma virada na consideração da arte brasileira, ao ensejar "novos discursos que permitem responder a uma série de questões significativas sobre o percurso e as peculiaridades de nossa história da arte, numa relação mais direta com o contexto histórico e cultural brasileiro". Desse modo, ela denuncia maniqueísmos da relação centro-periferia, bem como engessamentos de uma periodização marcada pela falaciosa noção de atraso diante de modelos teóricos e plásticos europeus e estadunidenses (Fernandes; Pugliese, 2020, p. 3).

De certo, não existiu um atraso brasileiro em relação à abstração e sim um impasse temporal e político, conforme foi observado por outros teóricos, como Chiarelli (2020), como disputa por uma representação nacionalista, que oscilavam entre a figuração e a não figuração. Foi a partir de 1940 que essas tendências passaram a coexistir e a abstração, seja ela geométrica ou informal, recebeu espaço na cena artística[4]. De todo modo, é possível perceber os desdobramentos das discussões entre os grupos que adotavam a abstração geométrica ou informal (Fernandes; Pugliese, 2020, p. 3) ao passo que existiram artistas que se distanciaram dessas discussões e que adotaram a abstração com outros interesses. Na Bahia, especificamente em Salvador, neste período, ainda existia uma relutância em relação à abstração por parte de artistas que se alinhavam com os ideais estatais de progresso e manutenção do status social. Nesse sentido, a produção de Rubem Valentim surge como resistência, já que no contexto baiano, diferentemente de outros artistas do primeiro grupo modernista, distanciou-se da figuração e recorreu à abstração como um modo de fugir de uma possível folclorização da religiosidade.

[4] Alguns centros latinoamericanos respondiam ativamente ao projeto expansionista do grupo europeu da Arte Concreta, um dos redutos do racionalismo e do funcionalismo desde os anos 1930 na Europa, com o qual alguns artistas brasileiros já haviam entrado em contato no final dos anos 1940. Os dois grupos brasileiros de Arte Concreta, o Ruptura, em São Paulo, e o Frente, no Rio de Janeiro, configuravam-se no início dos anos 1950 na conjuntura da intensa industrialização e modernização do Pós-Guerra, quando do acirramento das desigualdades sociais e contrastes seculares no país, o que suscitou críticas de cunho ideológico contra a abstração, bem como críticas relativas ao engajamento nacionalista da produção artística anterior. (Fernandes, Pugliese, 2020, p. 4).

Assim, na contemporaneidade, passou-se a revisitar a questão da abstração em obras de artistas que tiveram seus processos artísticos simplificados, conforme indica Lopes (2010, p. 78). A historiadora explica que no caso do Brasil, os artistas que evidenciaram um vínculo com os grupos Ruptura, Frente e os Neoconcretos[5], "transitaram e transitam ainda hoje pelas principais mostras de arte realizadas no Brasil" (Lopes, 2010, p. 78). Nesse caso, quem decidiu seguir à margem desses grupos, não recebeu atenção da "crítica ou de instituições culturais" (Lopes, 2010, p. 78), como foi o caso de Rubem Valentim.

Além do distanciamento de Valentim em relação a alguns artistas baianos e da utilização da figuração, pode-se conjecturar que o estranhamento com outros movimentos de São Paulo e Rio de Janeiro, ocorreu por questões ideológica, como também pelo entrelaçamento da espiritualidade com a abstração.

Templo de Oxalá (1977) e uma outra visualidade

Rubem Valentim nasceu em Salvador, no dia 9 de fevereiro de 1922. Transitou por bairros diferentes da cidade, possibilitando a vivência de aspectos econômicos, sociais e culturais distintos. Segundo Vieira (2019, p. 2), Valentim tinha contato com o cristianismo em decorrência do culto realizado por sua mãe, enquanto que seu pai, levava-o para vivenciar o culto de religiões afro-brasileiras.

> Com a mãe montava os presépios para as festas natalinas, mais tarde, começou a armar seus próprios presépios, bem como altares para santos católicos: Santo Antônio, São Cosme e Damião e do Senhor do Bonfim. Herdou da mãe o gosto pela religião católica. No entanto, o menino Valentim apresentava preocupações concretas a respeito de questões metafísicas, desejava saber de onde vinha Deus e quem o teria criado. Essas inquietações metafísicas e o sentido de religiosidade apreendido em família o acompanharam até o final de sua vida. O pai levava Valentim, ainda garoto, a importantes casas de Candomblé da cidade, as mais tradicionais como: A Casa Branca do Engenho Velho de Brotas, ao Terreiro do Gantois, ao Terreiro Bate Folha e ao Candomblé de Tia Sabina (Vieira, 2019, p. 2).

[5] Segundo Fernandes e Pugliese, no Brasil teve-se dois grupos de Arte Concreta, "o Ruptura, em São Paulo, e o Frente, no Rio de Janeiro, configuravam-se no início dos anos 1950 na conjuntura da intensa industrialização e modernização do Pós-Guerra, quando do acirramento das desigualdades sociais e contrastes seculares no país, o que suscitou críticas de cunho ideológico contra a abstração, bem como críticas relativas ao engajamento nacionalista da produção artística anterior. (2020, p. 4).

O artista buscou evidenciar um projeto de "signos-símbolos" que representavam o "mundo encantado, mágico, provavelmente místico" (Valentim, [1976] 2019, p. 3). Nesse sentido, entende-se que o artista trouxe ao público obras que demonstram a pluralidade religiosa, entrelaçando o catolicismo com as religiões afro-brasileiras.

A obra *Templo de Oxalá*[6] (1977) revela essa proposta. Segundo Gomes, Lauriano e Schwarcz (2021, p. 517), "Valentim se apropriou da abstração geométrica para construir composições complexas que reconfiguram símbolos, emblemas e referências afro-atlânticos". Para tanto, considera-se a espiritualidade entremeada em suas escolhas formais

> [...] a dimensão estética é constitutiva desses cultos [afro-brasileiros]. De uma primeira visada sobre o arranjo de coisas e espaços, parece dominar uma visualidade rígida, simetricamente equilibrada, hierática, posto que derivada da função ritual dos elementos, a serviço da ordem simbólica-religiosa. Plasticidade extensiva, pois, além dos objetos facilmente conectáveis às tradições escultural e arquitetônica, deve ser destacada a indumentária: vestes, adereços, fios de contas. Extensão que totaliza ao relativizar. Casa um dos artefatos usados nessas religiões é, ao mesmo tempo, um todo e uma parte, constituindo o paradoxo instigante da coisa íntegra que participa da caracterização dos artefatos e acontecimentos aos quais se conecta e integra, tornando-se uma parcela, sem perder sua inteireza. (Conduru, 2012, p. 30).

Assim, na contemporaneidade, observa-se, com frequência, exposições como "Ilê Funfun"[7], com a curadoria de Daniel Rangel, que percorreu as cidades de São Paulo, Brasília e o Museu de Arte Moderna de Salvador. Em tempo, a exposição evidencia a instalação *Templo de Oxalá* (1977), apresentada ao público em 1977, na XIV Bienal de São Paulo, um conjunto de peças bidimensionais e tridimensionais, na cor branca. A instalação *Templo de Oxalá*, quando exposta em 1977, como também em 2022, realizou uma analogia às festividades para Oxalá, trazendo outras divindades simbolizadas nas obras.

[6] Em 1977, Valentim participou do II Festival de Artes Negras em Lagos, na Nigéria. Teve destacada presença na XIV Bienal de São Paulo com a ambientação "Templo de Oxalá", projeto estruturado em catorze relevos e vinte objetos-emblemas. 17 Integrou também a mostra Projeto Construtivo Brasileiro em Arte 1950-62, apresentada no MAM Rio e na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[7] A exposição ocorreu na Galeria Almeida e Dale (01/04/22 a 27/05/22), São Paulo, no Museu Nacional da República (10/06/22 a 07/08/22), Brasília, e no Museu de Arte Moderna da Bahia (09/11/22 a 22/01/23), Salvador.

Rubem Valentim. *Templo de Oxalá*. (1997). Instalação. São Paulo, Almeida & Dale Galeria de Arte. Disponível em: https://almeidaedale.com.br/pt/exposicoes/ile-funfun-uma-homenagem-ao-centenario-de-rubem-valentim

A instalação é composta por 20 esculturas e 10 relevos, doados ao MAM-BA em 1997. Observa-se na imagem, referências de símbolos do candomblé, como por exemplo, a adoção de formatos geométricos que fazem menção às indumentárias e assentamentos dos *Òrìṣà*, como é o caso de *Òrìṣà Osàáiyn*, figura simbolizada pela escultura posicionada no quadrante direito da imagem, com três retas que saem do mesmo ponto, voltadas para cima e não se cruzam. Observa-se, também, ao fundo, escultura com um *oṣe* na parte superior, simbolizando o duplo machado de *Ṣàngó*. Centralizada na imagem uma escultura simbolizando *Òrìṣà Èṣù*. *Templo de Oxalá* faz menção às festividades relacionadas aos *Òrìṣà* da família *funfun*. "Essa família de orixás *funfun, os* orixás brancos, é a daqueles que utilizam o *ẹfun* (giz branco) para enfeitar o corpo" (Verger, 2002, p. 254). Segundo Verger, "dos orixás funfun, os mais conhecidos na Bahia são os mesmos dos quais falamos para a África, Oxalufã, o Oxalá velho, e Oxaguiã, o jovem." (Verger, 2002, o. 260), contudo, não se pode ignorar que existem desdobramentos dessas divindades. Durante as festividades destinadas a essa família, as zeladoras e zeladores

dos terreiros tendem a vestir as demais divindades de branco, assim como os sacerdotes e pessoas visitantes, como forma de respeito.

As vestimentas, conhecidas pela comunidade como *aṣós,* para as religiões afro-brasileiras possuem códigos e simbologias que estão intrínsecas ao cotidiano e aos rituais praticados. Existe uma determinada peça de roupa ou infinitos detalhes, que servem de guias para a identificação dos praticantes, tempo de sacerdócio como a perpetuação da ancestralidade. Deste modo, a vestimenta carrega significados para quem "estejam ou não em transe, sejam ou não humanas(os), pois a roupa traz marcas ancestrais que conservamos e que vêm sendo transmitidas há gerações" (Brandão; Santos, 2021, p. 3).

No caso da roupa branca, *a grosso modo*, pode aparecer como referência ao início do processo de abianato, quando a pessoa se aproxima da comunidade e estabelece um período de adaptação. Durante esse momento é comum a utilização da "roupa de ração", roupa comumente branca de algodão. Essas são vestimentas básicas para a realização de funções dentro de um terreiro. Nesse momento, costuma-se preparar o que se chama de "enxoval", um conjunto de peças de roupas brancas para o período da feitura e para a saída do Ìyàwó, momento em que o sacerdote é apresentado à nova comunidade. Nessa apresentação, costuma-se usar branco em homenagem a *Òṣàlá*.

> Um pedaço de pano jamais será apenas um pedaço de pano se identificado e usado, por exemplo, como *alá*, pois que se trata do manto branco fosco sob o qual *Oxalufã* caminha; ou como *ojá*, peça de tecido usada para sacralizar e proteger corpos (nossas cabeças, nossas divindades, nossos tambores e nossas árvores)" (Brandão; Santos, 2021, p. 3).

O uso do branco também é feito na sexta-feira, pelos sacerdotes ou simpatizantes, como um modo de homenagear e cultuar *Òṣàlá*. Essa divindade é reconhecida como partícipe na criação dos humanos e por isso é considerado o pai de todos os humanos e *Òrìṣà.* Esse tecido quando branco é utilizado como proteção, identificação e delimitação de territórios. Elemento apaziguador das energias, está presente desde a iniciação dos filhos ao culto dos *Òrìṣà*, aos rituais fúnebres, conhecidos como *aṣeṣe*.

No caso da obra *Templo de Oxalá* (1977), especula-se a intencionalidade de Valentim ao criar suas esculturas todas brancas. Estaria ele cobrindo essas entidades com o *alá?* De todo modo, sabe-se que para o artista a obra tem relação com o espaço (Valentim [1976] 2016, p. 294).

Rubem Valentim. Templo de Oxalá. (1997). Instalação. São Paulo, Almeida & Dale Galeria de Arte. Disponível em: https://almeidaedale.com.br/pt/exposicoes/ile-funfun-uma-homenagem-ao-centenario-de-rubem-valentim

Com obras majoritariamente brancas, Valentim em *Templo de Oxalá* (1997), capta a luz e demonstra a relação entre ela e sombra presente nesses objetos. Para Bittencourt, essa obra é complexa, é "pura reverberação nas suas cores puras, mas límpido, perfeitamente legível para os mais atentos" (Bittencourt, 1978, p. 44). Essa obra foi apresentada ao público na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1977, "em uma sala especial dedicada a Valentim, também intitulada "Templo de Oxalá". De acordo com Rangel, esta teria sido "a primeira eclosão da espiritualidade dos afro-brasileiros […] realizada no mais alto nível das conquistas plásticas da arte contemporânea internacional" (Rangel, 2022, p. 13). O modo com o qual Valentim mostra essas divindades está para além da representação.

> Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço (Valentim [1976] 2016, p. 294).

Ele cria um sistema codificado no qual só tem acesso aqueles que conhecem a religiosidade afro-brasileira. Para Paulo Herkenhoff, "a teogonia de Valentim se realiza em

forma de uma escritura e não na representação antropomórfica dos orixás, mas na compreensão da estrutura simbólica." (2022, n.p.). Assim, a vestimenta pode aparecer como o próprio uso da cor, do branco, para indicar o rito, a festa e a presença dessas divindades envolta do manto sagrado.

> Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. (Valentim [1976] 2020, p. 294).

Sabe-se que o artista fez parte da primeira geração de artistas modernistas baianos, o que foi decisivo para sua poética. Naquele período, alguns artistas, por exemplo Carybé (1911-1997), foi responsável por levar para o restante do Brasil e exterior, uma imagem "da formação de uma identidade baiana e brasileira através do recurso da narratividade e da lógica apaziguadora da democracia racial" (MACIEL, 2016, p. 23). Contudo, Valentim, distancia-se desse tipo de representação. Por mais que Carybé utilizasse de elementos formais e figurativos que dialogassem com a arte moderna, algumas de suas obras[8], segundo Maciel (2016, p. 23), "utilizam de um discurso identitário reificador das categorias sociais vigentes, ou seja, ela acabou por legitimar certo tipo de estratificação social [...] ajudando a formar uma determinada imagem da Bahia" (2016, p. 23). Entende-se a importância de artistas como Carybé, para a formação de uma imagem da religiosidade na Bahia, contudo, percebe-se a urgência, por meio das obras de Valentim, de extrapolar a representação figurativa e propor novos modos, outras visualidades, para a formação de uma identidade baiana e afro-brasileira.

> [...] Rubem Valentim, cuja produção versou sobre a plasticidade das formas e cores, num construtivismo carregado de subjetividade e posicionamento político. Integrante também da primeira geração de modernistas baianos, Valentim iniciou sua trajetória, de maneira autodidata, como um figurativo, explorando temáticas e cores bem próximas às de seus colegas. Porém, logo o artista aproximou-se do vocabulário de uma arte de construção, de uma arte autônoma, passando a pintar abstrações e fugindo do figurativo praticado ao seu redor (Maciel, 2016, p. 23).

[8] Um mural de Carybé, realizado em 1955, localizado na Rua da Grécia, em Salvador.

Percebe-se que Valentim negou a figuração, distanciou-se de um construtivismo racionalista que ignorasse a subjetividade e a espiritualidade em prol da materialidade, como também questionou a construção de uma baianidade que abrandasse uma ideia de democracia racial. Deste modo, para além da espiritualidade já evidente em suas obras, a escolha pela abstração foi crucial para representar uma outra cultura e espiritualidade do povo baiano.

> A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva. É uma imensa fonte – tão grande quanto o Brasil – e devemos nela beber com lucidez e grande amor. Porque perigos existem: como o modismo; as atitudes inconsequentes, inautênticas; os diluidores com mais ou menos talento, mais ou menos honestidade, pouca ou muita habilidade, sendo que os mais habilidosos e vazios são os mais danosos porque geradores de equívocos; as violências caricatas do folclore e do genuíno; as famigeradas "estilizações" provincianas e o fácil pitoresco que levam a um subkitsch tropicalizado e ao efetivismo subdesenvolvido (Valentim [1976] 2020, p. 294).

Para Valentim, suas obras estão ligadas ao complexo cultural que existe na Bahia, demonstrando os sincretismos religiosos e culturais de origem europeia, afro-brasileira e ameríndia. Seu posicionamento intencional sobre os usos da arte como ferramenta política de resistência contra as opressões e possíveis movimentos fetichistas, coadunam com o que posteriormente será desenvolvido por Maciel.

A adoção pelo artista da abstração geométrica, possibilitou que dialogasse com a simbologia presente nos cultos afro-brasileiros, como também demonstrasse resquícios do cristianismo, como é possível observar em outras obras do artista, como os *Emblemas*, que em sua visualidade, reúnem elementos dos terreiros, como também a plasticidade dos ícones católicos.

Segundo Maria Helena Leuba Salum, entende-se por arte afro-brasileira "qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil" (2000, p. 113). Em diálogo com Salum, Roberto Conduru (2012, p. 10) indica a necessidade de abandonar a "noção de estilo, evitando a caracterização de unidades de espaço e tempo a partir de constâncias tipológicas, formais e simbólicas" (2012, p. 10), exigindo, assim, a adoção da complexidade inerente dessas obras. Entende-se que tal investida realizada pelo artista refletiu a "sua posição, associada ao movimento de renovação artística da década de 1950 [...] oscilando entre o protagonismo da primeira geração abstrata baiana e uma inadequação dentro do ideário abstrato" (Lagnado, 2019, p. 21).

> É essa associação entre a geometria e a religião de origem africana que o torna diferente de outros artistas geométricos brasileiros, se comparado ao Movimento Concretista dos anos 50. O Movimento Concretista baseava-se em jogos óticos com formas geométricas em movimento, enquanto Rubem Valentim preocupava-se com o misticismo dos símbolos. (Santos, 2015, p. 06)

No caso, o descompasso com o "ideário abstrato", circunscrito na Europa do início do século XX, alinha-se ao desenvolvimento de outros modos de compreensão da abstração. Assim, adota-se a aproximação realizada por Lagnado (2019), entre teoria e prática do artista russo, Wassily Kandinsky, por exemplo, com o desenvolvimento poético de Rubem Valentim ao considerar a etnografia e a subjetividade do artista como fundamentais do processo de criação. Decerto, a produção artística de Rubem Valentim conectou-se com os "princípios da modernidade ocidental a questões africanas e afrodescendentes no Brasil" (Conduru, 2012, p. 65). Para Conduru, a partir de 1950, Valentim dedicou-se à configuração de uma arte afro-brasileira.

> Valentim está vinculado ao ideal do modernismo brasileiro: criar uma arte contemporânea capaz de manifestar valores locais e, assim, participar da construção da nação brasileira. [...] Seu frequentar de diferentes cultos, nações e casas, menos ou mais traçadas, nos permite perceber como ele vivenciou, desde a infância, a diversidade e "a extraordinária plasticidade das culturas africanas, que sabem se adaptar aos mais diversos meios sociais e culturais para sobreviver em outros ambientes que não o seu ambiente regional" (Conduru, 2012, p. 69).

As escolhas formais de Rubem Valentim fizeram com que mantivesse a pluralidade cultural vivenciada em Salvador, evidenciando outros modos de representação que dialoga e se distancia, ao mesmo tempo, das tendências brasileiras e europeias.

Considerações finais

Impressionado com as obras de Rubem Valentim, sobretudo *Templo de Oxalá*, o crítico de arte Francisco Bittencourt comentou sobre o desafio político enfrentado pelo artista. Ele não conseguia compreender porque as obras de Valentim não apareciam nos leilões, muito menos era "assediada" por mercadores da arte. Para Bittencourt,

> [...] num país como este, em que o debate artístico, quando existe, fica circunscrito a apenas duas cidades e é dominado pela desinformação e a malícia de marchands, desejosos acima de tudo de vender "objetos de decoração" para uma classe média cada dia mais indigesta na sua fome

> consumista, a obra de um Valentim pode ser muito incômoda" (Bittencourt, 1978, p. 44).

De fato, o rigor formal proposto por Valentim, exige do espectador um olhar comprometido capaz de decodificar sua poética. Suas obras são construídas a partir de "formas vivas da fala não verbal do nosso povo, de uma poética visual brasileira, da iconologia afro-ameríndia-nordestina" (Valentim [1976] 2020, p. 294). Sua busca foi por uma arte capaz de ser "arma poética para lutar contra a violência, como um exército de liberdade contra as forças repressivas" (Valentim [1976] 2020, p. 294), sendo a abstração geométrica um meio encontrado para tornar possível essa linguagem.

Assim, *Templo de Oxalá* se mostra uma obra capaz de reunir e dar a ver, "toda a extensão dialética de Rubem Valentim para dar vida independente, dentro do reino da arte, ao imenso arsenal simbólico do panteão religioso afro-brasileiro [...] os símbolos religiosos adquirem uma outra natureza, são o avesso do folclore, mas mantém todas as possibilidades mágicas das tradições sacras" (Bittencourt, 1978, p. 44). Além disso, ressalta-se que *Templo de Oxalá* demarcou o fim de um período no qual o artista utilizou o uso da cor branca de modo majoritário, dando espaço em 1978, ao uso das cores quentes e novas simbologias.

Ao considerar as obras de Valentim, no contexto de visualidades existentes em terreiro de diferentes nações, realiza-se o movimento de preservar o processo criativo do artista considerando a abstração e a espiritualidade como faces da mesma moeda, rompendo com possíveis dicotomias. Contudo, assim como toda investigação que objetiva realizar o processo de revisão histórica, algumas possibilidades interpretativas permanecem para artigos futuros, como apurar a extensão das festividades culturais baianas em suas obras, como também a presença de uma imagética cristã[9], temas caros ao artista que acredita na força do sincrético para a composição do conteúdo de suas obras.

[9] Valentim relata que em suas obras ele "defendia e falava sobre a Cultura do Nordeste, sobre a Cultura do Índio, a Cultura Negra, eu defendia o barroco como um produto da nossa criatividade mulata, eu defendia um sentir brasileiro manifestado nas carrancas do Rio São Francisco, nos ex-votos, na cerâmica popular, nos signos litúrgicos dos rituais afro-brasileiros, na xilogravura de cordel, nos humildes e inventivos brinquedos populares. Achava e continuo achando que o Brasil tem de fazer arte mestiça como a de Aleijadinho, como a dos santeiros e ferreiros da Bahia" (Valentim [1976] 2020, p. 294).

Referências bibliográficas

BRANDÃO, G.E. S. A; SANTOS, F. B. No Candomblé, do alá ao ojá: tecidos que vestem, protegem e sacralizam. *XVII ENECULT, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.* Salvador, 2021.

BITTENCOURT, F. O desafio político de Rubem Valentim. *Arte Hoje* (Rio de Janeiro, Brasil), no.14 (agosto de 1978): 42-44.

CONDURU, R. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONDURU, R. Negrume Multicor. Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. *Acervo.* Rio de Janeiro, v. 22, no 2, p. 29-44, jul/dez 2009.

DARDSHTI, A. L. Negotiating Afro-Brazilian Abstraction Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957–1966. In: ALVAREZ, Mariola V.; FRANCO, Ana M. *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America. New York: Routledge*, 2018.

DAMISCH, H. Remarks on Abstraction. *OCTOBER 127*, Winter 2009, 2009, pp. 133–154.

FERNANDES, M; PUGLIESE, V. Notas sobre a abstração informal na historiografia da Arte no Brasil. *Porto Arte: Revsita de Artes Visuais*. v.25 n.44, 2020.

FERRAZ, M. G. A linguagem afro-brasileira e universal de Rubem Valentim: exposições no Masp e na Caixa Cultural retomam caráter político e universo simbólico do artista baiano. *Arte! Brasileiros*, São Paulo, 30 nov. 2018. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/9023a-linguagemafro-brasileira-e-universal-de-rubem-valentim/. Acesso em: 30 Nov. 2020.

FONTELES, B; BARJA, W. *Rubem Valentim*: artista da luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001. p. 27-31.

FONTELES, B. *Rubem Valentim* (1922-1991). *Sagrada geometria.* São Paulo: Pinakotheke, 2022.

FRAZÃO, D. *Rubem Valentim*: artista plástico brasileiro. [S.L.]: E-Biografia, [S.D.]. Disponível em:

www.ebiografia.com/rubem_valentim/#:~:text=Rubem%20Valentim%20(1922%2D1991),mestre%20do%20concretismo%20no%20Brasil.&text=Entre%20os%20anos%20de%201946,Carlos%20Bastos%2C%20entre%20outros%20artistas. Acesso em: 30 Nov. 2020.

HERKENHOFF, P. "A pedra de raio de Rubem Valentim, obá-pintor de casa de Mãe Senhora". Disponível em: https://www. institutorubemvalentim.org.br/rubem-valentim. Last accessed: 13 Apr. 2022.

MACIEL, N. A integração das artes no modernismo baiano. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dezembro de 2016.

PAULO DARZÉ, Galeria de Arte. *Rubem Valentim.* Salvador. Sem ano. Disponível em: https://paulodarzegaleria.com.br/artistas/rubem-valentim/. Acesso em 16 jul. 2023.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALUM, M. H. L. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUIAR, N. (Org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SANTOS, R. A. M. dos. *Heranças africanas na produção plástica de Rubem Valentim*. Faculdades Metropolitanas Unidas São Paulo, 2015, 11p.

SANTOS, J.R.L. O guarda-roupa de Candomblé: ancestralidade, devoção e tradição afro-brasileira.

VALENTIM, R. Manifesto ainda que tardio [1976]. In: ALMEIDA E DALE GALERIA DE ARTE. *Rubem Valentim*. São Paulo: Almeida e Dale Galeria de Arte, 2019. p. 14. Disponível em: https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/feiras/rubem%20web%20separad as.pdf. Acesso em: 30 Nov. 2020.

VALLADARES, Clarival do Prado. Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na arte semiótica brasileira. In: FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro Oeste.* Cuiabá: UFMT/MACP, 1979. p.36-37.

VERGER, Pierre. *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo.* Salvador: Corrupio, 2002.

WILLET, Frank. *Arte Africana.* São Paulo: Edições Sesc/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.