



Ilê Funfun

Uma homenagem
ao centenário de
Rubem Valentim



Rubem Valentim, 1980



HERN
FURN
FURN

Ilê Funfun

Uma homenagem
ao centenário de
Rubem Valentim
Celebrating Rubem
Valentim's Centenary

01/04/22 a 27/05/22
Galeria Almeida e Dale,
São Paulo

10/06/22 a 07/08/22
Museu Nacional
da República, Brasília

09/11/22 a 22/01/23
Museu de Arte Moderna
da Bahia, Salvador

[curadoria curatorship]
Daniel Rangel

- 11 **Ilê Funfun: Uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim**
Ilê Funfun: Celebrating Rubem Valentim's Centenary
Daniel Rangel
- 23 **O Templo de Oxalá do MAM Bahia**
MAM Bahia's Temple of Oxalá
Pola Ribeiro
- 27 **Rubem Valentim em Brasília**
Rubem Valentim in Brasília
Marcelo Gonczarowska Jorge e Sara Seilert
- 33 **Rubem Valentim: a riscadura brasileira**
Rubem Valentim: The Brazilian Trace
Claudia Fazzolari
- 117 **Construção branca: silêncio**
White Construction: Silence
Frederico Morais
- 125 **Os Deuses**
Homenagem aos Orixás
The Gods
Homage to the Orishas
Theon Spanudis
- 135 **Rubem Valentim e o seu Templo de Oxalá**
Rubem Valentim and his Temple of Oxalá
Theon Spanudis
- 143 **Rubem Valentim: A linguagem semiótica tatuada na memória**
Rubem Valentim: The Semiotic Language
Tattooed on Memory
Alberto Beuttenmuller
- 145 **Templo de Oxalá**



Rubem e Lúcia
Valentim, Brasília,
década de 1980

Rubem and Lúcia
Valentim, Brasília,
1980s decade



Ilê Funfun: Uma homenagem ao
centenário de Rubem Valentim
Daniel Rangel
Curador MAM Bahia

Ilê Funfun: Celebrating
Rubem Valentim's Centenary
Daniel Rangel
MAM Bahia Curator

"Para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião [...] os orixás são deuses que receberam de Olódùmarè ou Olorum, o ser supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana."

"For traditional Yoruba people and the followers of its religion [...] the orishas are gods who received from Olódùmarè or Olorum – the Supreme Being – the incumbency of creating and ruling the world, each deity being responsible for an aspect of nature and a dimension of life in society and the human condition."

Ilê é uma palavra iorubá que significa casa. É também o "terreiro", o templo sagrado de culto aos orixás onde se reúnem e vivem as famílias do candomblé. *Funfun*, por sua vez, significa a cor branca na mesma língua. Trata-se de uma referência àqueles orixás que se vestem de branco, sobretudo da família de Oxalufã, o Oxalá velho, e também Oxaguiã, o Oxalá moço. Algumas "qualidades", como chamamos as variações, de Omulu, Nanã, Iemanjá, Oxum, Ogum e Xangô também se vestem majoritariamente de *funfun* e estão conectados a Oxalá.

Ilê is the Yoruba word for house. It also means *terreiro*, the sacred temple of orishas worship that brings together the lives of *candomblé* families. In turn, *funfun* signifies the color white. It is a reference to the orishas who wore white, particularly the family of Oxalufã, the old Oxalá, and also Oxaguiã, the young Oxalá. Some of the "qualities" – which is how we refer to the variations – of Omulu, Nanã, Iemanjá, Oxum, Ogum and Xangô also wear mainly *funfun* and are connected to Oxalá.

Em verdade, somos todos filhos de Oxalá, que também é conhecido como Obàtálá, “o senhor do pano branco”. Segundo a mitologia iorubá, essa divindade fora encarregada por Olódùmarè de criar todos os seres vivos do planeta, incluindo plantas, animais, homens e mulheres. Em um dos famosos *ìtàn* sobre essa criação do mundo (lendas mitológicas iorubanas), encontramos uma versão em que Obàtálá desce do *òrun* (céu) por uma corrente comprida, munido com a famosa *ìgbà ìwà*, a cabaça da existência, cheia de *iyarìn*, isto é, a areia da vida, para realizar o seu propósito primordial. Contudo, Obàtálá sentiu sede no percurso, se embriagou de *epô* (vinho de palma) e caiu em um sono profundo. Preocupado com a demora por notícias, Olódùmarè enviou Odùduwà para saber o que tinha acontecido. Este, ao encontrar Obàtálá inconsciente e desacordado, completou a missão de espalhar a areia sagrada pelo planeta, com o auxílio de uma ave mítica de cinco dedos. Assim foi criado o *Ilé ifé*, ou “a grande casa do mundo”.

Esse *ìtàn* nos apresenta a polaridade entre as duas divindades que simbolizam a inerente dualidade existente em nosso mundo, seja ela de luz e trevas; do masculino e do feminino; de quaisquer opostos que se complementem. Para os iorubás, por pensarem na experiência de Obàtálá e de Odùduwà, o movimento da luz para as trevas e vice-versa nem sempre ocorre de forma harmoniosa, o que ratifica a ideia de imperfeição como condição da manifestação da natureza humana no *aiê* (Terra).

In fact, we are all children of Oxalá, who is also known as Obàtálá, “the Lord of the White Garment”. According to Yoruba mythology, Olódùmarè made Obàtálá in charge of creating all living beings on the planet, including plants, animals, men and women. In one of the versions of the famous *ìtàn* on the creation of the world (Yoruba mythological legend), Obàtálá descended from *òrun* (sky) using a long chain and holding the celebrated *ìgbà ìwà*, the gourd of existence, full of *iyarìn*, the sand of life, to fulfil his primordial role. However, Obàtálá felt thirsty on the way, and got drunk on *epô* (palm wine), falling into a deep sleep. Concerned with the lack of news, Olódùmarè sent Odùduwà to check what was going on. Finding Obàtálá asleep and unconscious, Odùduwà took over the mission of spreading the sacred sand around the world with the help of a five-fingered mythical bird. This is how the *Ilé ifé*, or “the world's great house”, was created.

This *ìtàn* brings forth the polarity between the two divinities that symbolizes the inherent duality that exists in the world, be it light and shadow, male and female, or any other mutually complementary opposition. For the Yoruba, who reflect about the experience of Obàtálá and Odùduwà, the movement between light and darkness and vice-versa is not always harmonious, ratifying the idea of imperfection as the ultimate condition of human nature on the *aiê* (Earth).

Levando em consideração tal narrativa mítica, a exposição *Ilê Funfun* apresenta o *Templo de Oxalá*, um conjunto muito especial de vinte esculturas e dez relevos de Rubem Valentim, em que a cor branca é predominante e há a representação do panteão dos orixás saudando Obàtálá. A analogia que a obra faz a uma possível festa para Oxalá, na qual as esculturas são divindades vestidas de branco em louvor ao orixá *funfun*, é o ponto de partida da narrativa proposta. A maior parte dessas obras foi apresentada na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1977, em uma sala especial dedicada a Valentim, também intitulada “Templo de Oxalá”. De acordo com Theon Spanudis, esta teria sido “a primeira eclosão da espiritualidade dos afro-brasileiros [...] realizada no mais alto nível das conquistas plásticas da arte contemporânea internacional”.¹

Drawing on this mythical narrative, the exhibition *Ilê Funfun* presents the *Templo de Oxalá* [Temple of Oxalá], a significant group of twenty sculptures and ten reliefs by Rubem Valentim, in which the color white is predominant and the pantheon of orishas saluting Obàtálá is featured. The work's suggestion of a party in honor of Oxalá, where the sculptures show white-wearing divinities in veneration of the *funfun* orisha, is the starting point for the proposed narrative. The majority of these works were originally exhibited at the 14th São Paulo Biennial in 1977, in a special room dedicated to Valentim, also named *Templo de Oxalá*. According to Theon Spanudis, this was “the first burst of Afro-Brazilian spirituality [...] taking place at the highest level of achievement in the international contemporary visual art scene”.¹

Nascido em Salvador, Valentim começou sua trajetória nos anos 1940 como pintor autodidata, e participou dos movimentos de correntes modernas da arte baiana ao lado de Mario Cravo Júnior, Carlos Bastos, Sante Scaldaferrri, entre outros. Desde o começo dos anos 1950, passou a se dedicar a uma pesquisa relacionada às questões litúrgicas das religiões de matrizes africanas, sobretudo a respeito de símbolos e ferramentas dos orixás, que se tornaram visualidades obrigatórias em sua produção. De acordo com Paulo Herkenhoff “a trajetória do obá Rubem Valentim, obsessivamente dedicada aos orixás, é uma das aventuras mais fiéis a um tema na arte brasileira”.² Ele ficou conhecido como obá do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, um dos conselheiros da “casa de Xangô” no tempo de Mãe Senhora, que por sua vez foi uma das pessoas mais respeitadas e importantes da história do candomblé. Além de Valentim, Jorge Amado, Carybé e Pierre Verger integraram o conselho do ilê de Mãe Senhora, que, vale ressaltar, também era mãe biológica de Mestre Didi. Devido a sua grande influência, Mãe Senhora foi a principal articuladora da descriminalização do candomblé no país, e não faltam adjetivos acerca da importância dela, e também de todos os citados que frequentavam seu terreiro, em diferentes níveis para o culto dos orixás e a difusão das tradições africanas no Brasil.

Born in Salvador, Valentim began his career in the 1940s as a self-taught painter. He was part of the modern art movements and currents that took place in Bahia, alongside Mario Cravo Júnior, Carlos Bastos, and Sante Scaldaferrri, amongst others. From the beginning of the 1950s, he began to focus on researching Afro-Brazilian liturgy, in particular the symbols and tools used by orishas, which became a recurrent visuality in his work. According to Paulo Herkenhoff, “the career of obá Rubem Valentim, and its obsessive dedication to the orishas, is one of the most faithful single-themed adventures in Brazilian art”.² He became known as the obá of the terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, playing the role of one of the counsels of the “house of Xangô”, which at the time was led by Mãe Senhora, one of the most respected and significant figures in the history of candomblé. Jorge Amado, Carybé and Pierre Verger were also counsels in the same ilê. The highly influential Mãe Senhora, who was also the biological mother of Mestre Didi, was one of the main players in the struggle for the decriminalization of candomblé in Brazil, and much has been said about her key role, and also about all the above-mentioned figures engaged in the terreiro, to different degrees, for the worship of orishas and the dissemination of African traditions in Brazil.

Valentim ficou conhecido como um artista do sagrado, sendo inclusive chamado por Bené Fonteles de “artista da luz”, cujas obras são fonte de uma energia divina ligada à ancestralidade africana e estão impregnadas de uma enorme inventividade artística, “afastada de hermetismos e da vulgaridade representacional”, conforme destacou Herkenhoff. Para o curador carioca, “a teogonia de Valentim se realiza em forma de uma escritura e não na representação antropomórfica dos orixás, mas na compreensão da estrutura simbólica.”³ O rigor formal e a inventividade de suas composições plásticas mereceram grande atenção do meio das artes, que reconheceu a expressão de uma linguagem própria, a um só tempo brasileira e universal, construída a partir da apropriação de signos litúrgicos que pertenciam ao universo do próprio artista e de um meticuloso processo construtivo dos trabalhos. O importante crítico italiano Giulio Carlo Argan, que ressaltou a geometria e a perfeição dos triângulos, quadrados, círculos e das linhas horizontais e verticais das obras de Valentim, destacou ainda que era “necessário expor, antes que eles (os signos simbólicos-mágicos) apareçam 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 de mito”.⁴ Portanto, Valentim não buscou uma representação literal dos orixás ou de suas insígnias, mas insistiu na invenção de um modo ressignificado de apresentar essas simbologias relacionado com uma identidade autoral que chamou de “riscadura brasileira”.

Valentim was known as a sacred artist – Bené Fonteles called him the “artist of light” – whose works are a source of African ancestral divine energy and are filled with an enormous amount of artistic inventiveness “leaving behind any form of Hermetics or representational vulgarity”, according to Herkenhoff. For the carioca curator, “Valentim’s theogony is conjured in the form of writing rather than the anthropomorphic representation of the orishas, via the understanding of the symbolic structure”.³ The formal rigor and inventiveness of his plastic compositions were the object of great attention in the art field, which has recognized the expression of a singular language, both Brazilian and universal, built from the appropriation of liturgic symbols drawn from the artist’s personal universe, and a meticulous creative process. Major Italian critic Giulio Carlo Argan, who highlighted the geometry and perfection of the triangles, squares, circles and horizontal and vertical lines in the works of Valentim, also argued that “before [the magical-symbolic icons] suddenly appear immunized from or deprived of their own original, evocative or provocative virtues, it is important to outline that the artist works on them to the point where the threatening obscurity of fetish becomes clean in the pristine form of myth”.⁴ Therefore, Valentim did not seek a literal representation of the orishas or their insignias, but insisted on the invention of a re-signified way of presenting this symbology in relation to an authorial identity he called “the Brazilian trace [riscadura]”.

Nesta exposição, além do *Templo de Oxalá*, percorremos o processo de criação da linguagem “plástico-verbico-visual-sonora [...] e pluri-sensorial”⁵ de Valentim, por meio da apresentação de estudos, desenhos e pinturas inacabadas; obras históricas e memoráveis; além de documentos e arquivos pessoais, cartas, fotografias, convites, impressos de textos, folders e cartazes, recortes de jornais e outros elementos do seu ateliê que ajudam a desvelar a produção e a vida de Rubem Valentim. Em *Ilê Funfun* está reunido o essencial da trajetória do artista: um potente conjunto artístico-sagrado e as referências de seu universo particular, isto é, o *Templo de Oxalá* e objetos que estavam em seu entorno, partes de coleções do Museu de Arte Moderna da Bahia, do Instituto Rubem Valentim, cuja sede fica em São Paulo e do Museu de Arte de Brasília, locais esses que foram suas casas, espaços que foram seus *ilês*. De acordo com Emanuel Araújo, o *Templo de Oxalá* foi o “momento de inspiração [...] mais profundo da grande e generosa obra do genial artista, que soube unir o sopro universal e as profundas raízes ancestrais de sua criação”.⁶

In the present exhibition, as well as an opportunity to see the *Templo de Oxalá*, we also follow the process behind Valentim’s “plastic-verbal-visual-audio [...] and pluri-sensorial”⁵ language, through the display of studies, unfinished drawings and paintings, memorable and historical works, as well as documents, personal archives, letters, photos, invitations, printed texts, folders and posters, newspaper cuttings and other elements found in his studio that can help us unveil Rubem Valentim’s practice and life. *Ilê Funfun* brings together the essential aspects of the artist’s trajectory: a potent artistic-sacred collection of things and references from his private universe, that is, the *Templo de Oxalá* and the objects that surrounded it. The exhibition features work from the collections of Museu de Arte Moderna da Bahia, Instituto Rubem Valentim, located in São Paulo, and Museu de Arte de Brasília, cities that were once his homes, his *ilês*. According to Emanuel Araújo, the *Templo de Oxalá* was “the most profound moment of inspiration [...] of the great and generous work of this brilliant artist, who was able to bring together the universal breath and the deep ancestral roots of his creation”.⁶

Ao exibir tais trabalhos e efetuar a recolta de materiais biográficos e artísticos, a mostra pretende iluminar o rigor espiritual, a dimensão religiosa e alguns dos mistérios emanados pelas ideias de Valentim, sem omitir entretanto, seu domínio técnico, sua qualidade estética e habilidade artística, as quais estão conectadas ainda com uma tradição concreta da arte brasileira. De acordo com Almandrade, “o que mais marca o trabalho de Rubem Valentim é sua proposta de coerência como método de construção da obra”. O crítico também ressalta que a vontade de Valentim era “de refletir e pintar com austeridade, dentro de uma atmosfera mítica [...] como se estivesse dialogando com alguma divindade”.⁷ Levando essas características em consideração, a exposição pretende ainda revelar particularidades de sua caminhada, uma trilha carregada de muito axé, força criadora que circulou por diferentes tempos e espaços até chegar aqui, e que deve circular novamente, hoje e sempre.

Desde que foi elaborado pelo artista, o *Templo de Oxalá* nunca tinha sido apresentado na íntegra fora do ambiente do MAM Bahia, onde a obra conta com uma sala exclusiva dedicada a si, organizada originalmente por Bené Fonteles, um dos principais responsáveis pela doação oriunda da família do artista. Ao deslocar a obra para fora de seus ambientes, o MAM Bahia comemora o centenário de um dos principais artistas modernos nascidos no estado colocando em circulação um de seus maiores tesouros, justamente em concomitância ao centenário da Semana de Arte Moderna.

By exhibiting the chosen works and collecting biographical and artistic materials, this show aims to shine a light on the spiritual rigor, the religious dimensions and some of the mysteries that emanate from Valentim’s ideas, without neglecting his technical mastery, his aesthetic qualities and artistic abilities, which are also linked to the Brazilian concrete art tradition. According to Almandrade, “the most remarkable aspect of Rubem Valentim’s work is his proposition of coherence as his practice’s construction method”. The critic also highlights that Valentim’s mission was to “reflect and paint with rigor within a mythical atmosphere [...] as if he was dialoguing with some sort of divinity”.⁷ Drawing on these considerations, the present exhibition aims to reveal the peculiarities of his journey, a path filled with a high dose of axé, a creative energy that has been circulating across time and space before getting here, and which will continue to circulate, today and always.

Since its creation, the *Templo de Oxalá* had never before been exhibited in its full version outside MAM Bahia, where it has its own dedicated room, originally organized by Bené Fonteles, one of the main proponents behind the donation made by the artist’s family. By moving the work outside its habitual environment, MAM Bahia celebrates the centenary of one of the most significant modern artists born in the state of Bahia, sending on tour one of its greatest treasures, simultaneously to the centenary of the Modern Art Week of 1922.

Trata-se de um conjunto de obras que é referência fundamental para a história da arte brasileira, sobretudo para o momento atual de grande visibilidade e necessária inserção de artistas pretos e pretas no circuito de arte contemporânea. Conforme concluiu Herkenhoff, “com Valentim, a cultura negra no Brasil chega integralmente com seu sentido espiritual original à arte. Chega sem intermediações estilísticas e negociações políticas que renunciassessem à identidade”.⁸ Vale ainda ressaltar que Valentim declarou ser “obcecado por uma cultura genuinamente brasileira”, e ainda se considerava “um homem desesperado que procura a Divindade, o Ser dos Seres”.⁹

Oxalá é o senhor da criação. Na sexta-feira, que é o dia deste orixá, vestimos *funfun* (roupas brancas), não comemos *epô* (dendê), arriamos *ebô* (milho branco), tocamos *igbi* (ritmo percussivo) e cantamos em seu louvor: *Ebô, Babá ebô um ala. Orixá, talá boriô, ebô. Epa babá! Exê ê! Epa babá!*

This group of works are a fundamental reference in Brazilian history of art, in particular at this current moment of greater visibility and necessary insertion of Black artists into the contemporary art circuit. As concluded by Herkenhoff, “with Valentim, Black culture in Brazil brings its full original spiritual sense to art. It arrives with no stylistic intermediations of political negotiations that could renounce its identity”.⁸ It is also worth noting that Valentim openly said that he was “obsessed by a genuinely Brazilian culture”, and considered himself “a desperate man in search of the Divine, the Being of Beings”.⁹

Oxalá is the Lord of Creation. On Fridays, which is the day of this orisha, we wear *funfun* (white clothes), we don't eat *epô* (palm oil), we offer *ebô* (white corn), we play *igbi* (percussion rhythm) and we sing in praise: *Ebô, Babá ebô um ala. Orixá, talá boriô, ebô. Epa babá! Exê ê! Epa babá!*

1
Theon Spanudis, “Rubem Valentim e seu *Templo de Oxalá*”, ver p. 135.

2
Paulo Herkenhoff, “A pedra de raio de Rubem Valentim, obá-pintor de casa de Mãe Senhora”. Disponível em: <https://www.institutorubemvalentim.org.br/rubem-valentim>. Último acesso: 13 abr. 2022.

3
Id. Ibid.

4
Giulio Carlo Argan, *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemáticos*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1970.

1
Theon Spanudis, “Rubem Valentim and his *Temple of Oxalá*”, see p. 135.

2
Paulo Herkenhoff, “A pedra de raio de Rubem Valentim, obá-pintor de casa de Mãe Senhora”. Available at: <https://www.institutorubemvalentim.org.br/rubem-valentim>. Last accessed: 13 Apr. 2022.

3
Id. Ibid.

4
Giulio Carlo Argan, *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemáticos*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1970.

5
Rubem Valentim, *Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários*. Bahia / Rio de Janeiro / São Paulo / Brasília: 1976.

6
Emanoel Araújo, *Formas brancas do altar de Oxalá*. In: Exposição Rubem Valentim. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2011, s. p. Disponível em: https://issuu.com/dinhaferrero/docs/miolo_catalogo_rubem_valentim_small. Último acesso: 14. abr. 2022.

7
Antonio Luiz M. Andrade (Almandrade), "Rubem Valentim". In: *Portal das Artes*. Disponível em: <https://portalartes.com.br/colunistas/almandrade/rubem-valentim.html>. Último acesso: 13 abr. 2022.

8
Paulo Herkenhoff, op. cit.

9
Rubem Valentim, op. cit.

5
Rubem Valentim, *Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários*. Bahia / Rio de Janeiro / São Paulo / Brasília: 1976.

6
Emanoel Araújo, *Formas brancas do altar de Oxalá*. In: Exposição Rubem Valentim. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2011, s. p. Available at: https://issuu.com/dinhaferrero/docs/miolo_catalogo_rubem_valentim_small. Last accessed: 14. Apr. 2022.

7
Antonio Luiz M. Andrade (Almandrade), "Rubem Valentim". In: *Portal das Artes*. Available at: <https://portalartes.com.br/colunistas/almandrade/rubem-valentim.html>. Last accessed: 13 Apr. 2022.

8
Paulo Herkenhoff, op. cit.

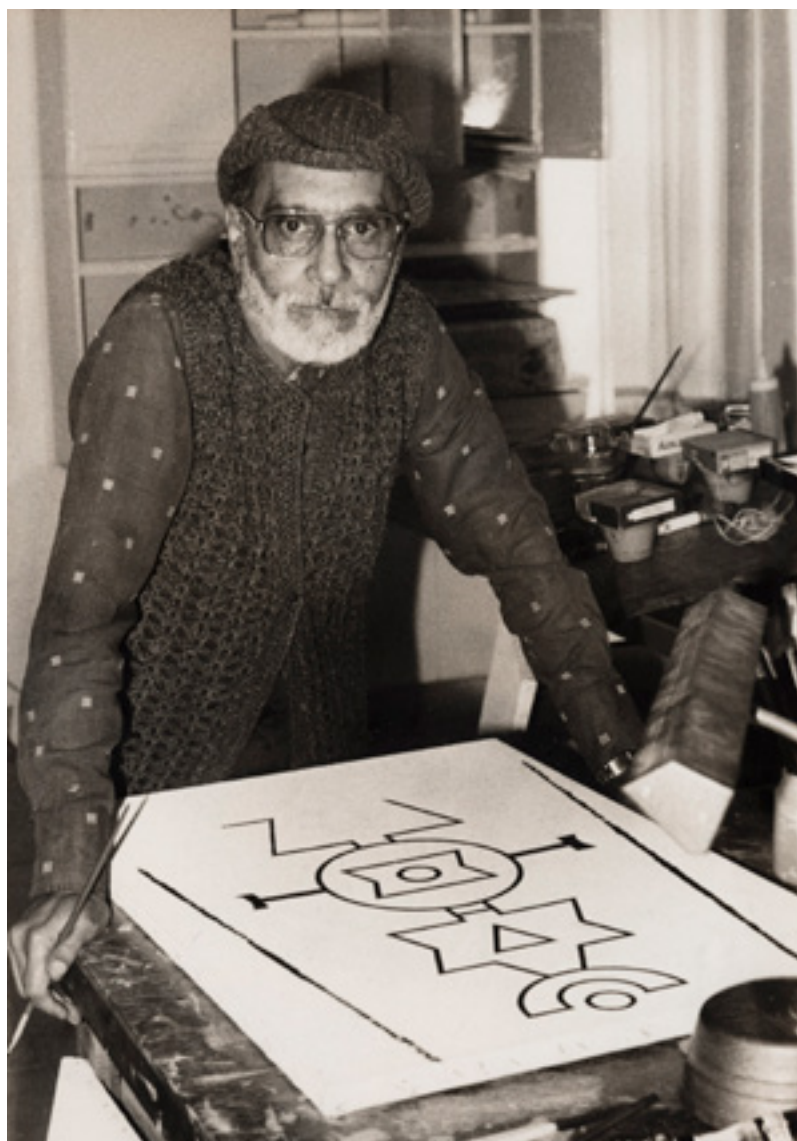
9
Rubem Valentim, op. cit.

Rubem Valentim e suas
obras para II Bienal de
Havana, Cuba, 1986

–
[Fotógrafo:
Roosevelt Pinheiro]

Rubem Valentim and
his works for II Havana
Biennial, Cuba, 1986

–
[Photographer:
Roosevelt Pinheiro]



O Templo de Oxalá do MAM Bahia
Pola Ribeiro
Diretor do MAM Bahia

MAM Bahia's Temple of Oxalá
Pola Ribeiro
MAM Bahia Director

A exposição *Ilê Funfun – uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim* realizada pelo Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM Bahia) em parceria com o Instituto Rubem Valentim e a Galeria Almeida e Dale é uma ação fundamental de salvaguarda das obras do artista que integram o acervo do museu. O MAM Bahia possui a maior coleção pública de obras de Valentim do país, cujo principal destaque são as esculturas e relevos que integram o *Templo de Oxalá*. O conjunto foi doado ao museu pela família do artista em 1997, no mesmo período da construção do Parque de Esculturas, onde se encontra a Sala Rubem Valentim.

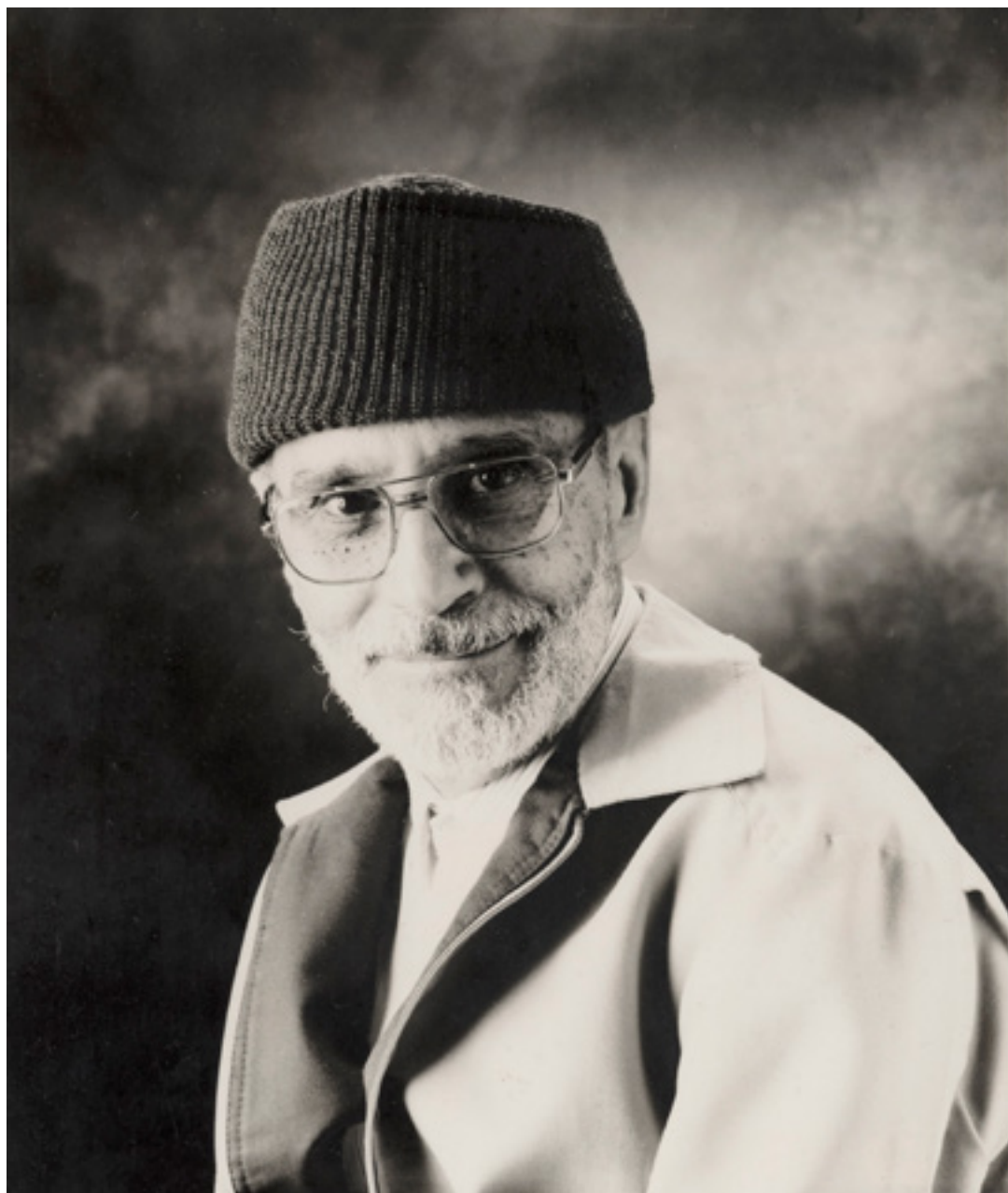
The exhibition *Ilê Funfun – Celebrating Rubem Valentim's Centenary* presented by Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM Bahia), in partnership with Instituto Rubem Valentim and Galeria Almeida e Dale, is a crucial step in safeguarding the artist's works that are part of the museum. MAM Bahia is home to Brazil's largest public collection of Valentim's works, whose main highlights are the sculptures and reliefs that make up his *Templo de Oxalá* [Temple of Oxalá]. This set was donated by the artist's family in 1997, at the time when the museum's Sculpture Park was being built, where the Rubem Valentim Room is located.

O projeto da celebração dos cem anos do artista teve início com a restauração completa das peças do conjunto do *Templo*, serviço apoiado pela Galeria Almeida e Dale, que abrigou ainda a primeira exposição itinerante das obras para São Paulo. O Instituto Rubem Valentim cedeu os direitos da obra do artista e ainda parte do acervo documental exposto em conjunto com peças e objetos que integravam o ateliê do artista, cuja salvaguarda pertence ao Museu de Arte de Brasília. A exposição na capital federal, por sua vez, foi apresentada no Museu Nacional da República, completando assim o quinteto institucional colaborativo que possibilitou essa justa e necessária homenagem. Por fim, as obras retornaram ao MAM Bahia no mês do aniversário de Valentim, com o *Templo de Oxalá* voltando a habitar a Sala Rubem Valentim, agora restaurada para receber o conjunto e os outros núcleos da exposição montados temporariamente na Galeria 3 do museu.

O MAM Bahia cumpre assim sua missão de ser um polo difusor de ideias e de estéticas, enxergando o Brasil a partir de uma visão particular e única, marcada por uma raiz identitária própria conectada à ancestralidade africana, tão presente na obra de Valentim. Esperamos que essa primeira turnê do *Templo de Oxalá* leve encantamento por onde passar e emane a paz que tanto precisamos. Axé!

The project celebrating the artist's centenary began with the complete restoration of *Templo de Oxalá*, an effort supported by Galeria Almeida e Dale, which also hosted the work's first touring exhibition in São Paulo. Instituto Rubem Valentim granted the rights to *Templo de Oxalá* and part of the documental collection displayed alongside items and objects found in the artist's studio, which are kept by Museu de Arte de Brasília. The exhibition in the federal capital was hosted by Museu Nacional da República, making up the collaborative institutional quintet that made this deserved and necessary homage possible. In the end, the works were returned to MAM Bahia in Valentim's birthday month, and *Templo de Oxalá* returned to its position in the Rubem Valentim Room, now restored and ready to receive the set of works. The other sections of the exhibition are temporarily displayed in the museum's Gallery 3.

MAM Bahia has fulfilled its mission as a center for the dissemination of multiple ideas and aesthetics, looking at Brazil from a particular and unique point of view, marked by its identity roots linked to its African ancestral heritage, which is so strongly present in Rubem Valentim's work. We hope that the first tour of *Templo de Oxalá* can take its charm everywhere it goes, emanating the peace we so badly need. Axé!



Rubem Valentim em Brasília
Marcelo Gonczarowska Jorge
Gerente do Museu de
Arte de Brasília (MAB)

Sara Seilert
Diretora do Museu
Nacional da República (MuN)

Rubem Valentim in Brasília
Marcelo Gonczarowska Jorge
Manager of Museu de
Arte de Brasília (MAB)

Sara Seilert
Director of Museu Nacional
da República (MuN)

Rubem Valentim viveu e trabalhou em Brasília entre 1966 e 1991. Sua vinda a então recém-inaugurada capital deveu-se ao convite que recebeu para dar aulas de pintura em um dos ateliês livres do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), onde trabalhou por dois anos.

Em Brasília, Valentim consolidou sua pesquisa técnica e poética voltada à geometria construtiva e à simbologia de herança cultural africana. Sua passagem pela cidade é indelével e foi aqui também que aprofundou a vertente tridimensional de seu trabalho, motivado pela amplitude dos espaços arquitetônicos. Na capital federal está a primeira obra pública de Valentim, um mural de mármore inaugurado em 1972 para a fachada do edifício-sede da Novacap, atual prédio da Secretaria de Estado de Economia do Governo do Distrito Federal.

Rubem Valentim lived and worked in Brasília between 1966 and 1991. His arrival at the recently founded Brazilian capital followed an invitation to teach painting in one of the studios of Instituto de Artes, Universidade de Brasília (UnB), where he worked for two years.

In Brasília, Valentim consolidated his technical and poetical research on geometric-constructivism and the symbology of African cultural legacy. His relationship with Brasília is indelible and it was also here that he deepened the third-dimensional element of his work, motivated by the amplitude of the city's architectural spaces. It was in the federal capital that Valentim was commissioned to produce his first public work, a 1972 marble mural that adorns the façade of the headquarters of Novacap, the building that currently houses the State Secretary of Economy of the Federal Capital Government.

A escolha do artista por instalar-se em Brasília foi ousada, considerando que a cidade ainda estava em consolidação e não tinha uma cena cultural pulsante como as das capitais em que havia morado antes – apesar de ter continuado a comercializar suas obras por meio de galerias do Rio de Janeiro e de São Paulo. No entanto, Valentim jamais se satisfez com o óbvio, o previsível ou o aceitável. No período em que foi lançado no cenário artístico nacional, o país começava a se libertar da rigidez teórica e estética do concretismo para absorver novas linguagens e propostas. À beleza das formas geométricas, Valentim agregaria símbolos da cultura do candomblé, num momento em que o Brasil ainda enxergava com enorme preconceito as manifestações religiosas afro-brasileiras, nutrindo verdadeiro pavor da “macumba” – do qual ainda não se libertou completamente.

The artist's choice to settle in Brasília was bold, considering that the city was still going through a process of consolidation and did not enjoy the same pulsating cultural scenes of the other state capitals where he had lived before - even though he continued to trade his works with the help of galleries in Rio de Janeiro and São Paulo. However, the obvious, the predictable or the acceptable were never enough for Valentim. During the period when his work was launched into the national artistic scene, the country had begun to free itself from the conceptual and aesthetic rigidity of concretism, absorbing new languages and propositions. To the beauty of geometric forms, Valentim added cultural symbols of *candomblé*, during a time when Brazil still showed a great level of prejudice against Afro-Brazilian religious expressions, with the promotion of real terror against “*macumba*”, something which the country still hasn't fully freed itself from.

Ao combinar a erudição do abstracionismo modernista à cultura de terreiro, Valentim criou uma arte nova, mestiça – uma materialização das teorias de Gilberto Freyre. Se Pierre Verger havia sido pioneiro no olhar sobre as manifestações negras da Bahia, Rubem Valentim iria alçá-las ao patamar de arte erudita, tornando-as “coisa de museu”.

By combining the erudition of modernist abstractionism and the culture of *terreiros* (candomblé places of worship), Valentim created a new, mixed art – the materialization of the theories of Gilberto Freyre. If Pierre Verger had been a pioneer in looking at Black expressions from Bahia, Rubem Valentim raised them to the level of erudite art, turning them into “a museum thing”.

Ainda durante a vida do artista, diversas obras de sua autoria ingressaram no acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB). Entre elas, a soberba tela *Composição n. 10*, de 1962, com que ganhou o Prêmio de Viagem ao Exterior do XI Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Após seu falecimento, o Instituto Rubem Valentim, por intermédio de Bené Fonteles – artista, curador e um dos mais próximos amigos do pintor baiano – doou a esse museu o conjunto de itens que compunham seu ateliê, inclusive diversos painéis inacabados. Raramente exposto desde então, o *Ateliê de Rubem Valentim* passará a formar a exposição permanente / de longa duração do MAB logo após encerrar sua turnê nacional.

Em 2022, o Museu Nacional da República (MuN) recebe e apresenta com honra e alegria a exposição em homenagem ao centenário do artista. Compartilhamos, depois de muito tempo guardados na reserva técnica do MAB, os móveis e itens que compuseram o ateliê de Valentim, os quais foram tratados recentemente e agora estão disponíveis aos públicos de São Paulo, Salvador e Brasília, por onde o artista transitou.

Additionally, throughout the artist's entire life, several of his works were added to the collection of Museu de Arte de Brasília (MAB), including the superb painting *Composição n. 10* [Composition n. 10] from 1962, which was granted the International Travel Prize at the 11th Modern Art Salon in Rio de Janeiro. When the artist passed away, the Instituto Rubem Valentim, via the mediation of Bené Fonteles – artist, curator and one of Valentim's closest friends – donated to the museum the set of items that were found in his studio, including several unfinished panels. Rarely exhibited since then, *Rubem Valentim's Studio* will be part of MAB's permanent/long duration exhibition once the national tour is concluded.

In 2022, Museu Nacional da República (MuN) is honored and pleased to receive and present the exhibition in homage to Valentim's centenary. After a long time in the archives of MAB, we are exhibiting the furniture and items that made up Valentim's studio, which were recently restored and are now available to visitors in São Paulo, Salvador and Brasília, places where the artist spent parts of his life.

Salvador: referência visual

Por uma das laterais do edifício religioso – à esquerda do Seminário de Santa Teresa – no beco que se justificava pela necessidade de melhorar as comunicações entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, 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, na casa nº 17, em 9 de novembro de 1922, no maior complexo da arquitetura colonial de Salvador, e reconhecendo cedo seu referencial – as outras tantas famílias de classe média baixa daquelas ruas – Rubem se formou pela autenticidade de um cotidiano, em que 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 aquela sociedade, marcaram parte da lembrança 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 na época da fundação do Convento de Santa Teresa.

Salvador: a visual reference

To the left of the Santa Teresa Seminary, in an alley justified by the need to improve communication between two areas of the city – Cidade Alta and Cidade Baixa – a series of residences were built for humble folk and many kids. That was the address where Rubem Valentim lived with his family in 1925, at the age of three.

Born in Maciel de Baixo, house nº 17, on November 9, 1922, in the largest colonial architecture complex in Salvador, Bahia, and understanding his references early on – the other lower middle class families on those streets – Valentim was brought up in the authenticity of a day to day in which hard work and respect coexisted simultaneously for decades.

The back and forth of seminarists, the impressions set by the beauty of the religious architecture and the coexistence with that society, characterized part of his memory of the so-called “convent city”, given the presence of the large number of monastic buildings, which were built in the city of Salvador around more or less the last quarter of the seventeenth century, probably at the time of the foundation of the Convent of Santa Teresa.

Em 1926, a família de Valentim, então em condições economicamente mais cômodas e por orientação paterna, mudou-se para a Rua do Futuro do Tororó, em um bairro de classe média. Rubem 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 agente da Companhia Singer até meados de 1939. Como era costume, à mãe Belanísia Alzira Bragança de Souza coube o cuidado dos quatro filhos, orientando, inclusive, a alfabetização das crianças.

Quando iniciou a vida escolar, o menino 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 [...]”.¹

Nessa época, ainda criança, conheceu Artur Come Só, artista popular, artesão sério e pintor. O homem, conhecido da família, pintava casas com seu trabalho dedicado, misto de prazer e talento. O menino 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 [...] e se fazia a tinta”.²

In 1926, Valentim’s family, at that time in a more comfortable situation, moved to a middle-class neighborhood on Rua do Futuro do Tororó. Valentim lived at this address for nine years, where he grew up and attended public school. His father, Antonio Valentim de Souza, a self-employed businessman, worked as a sales agent for the Singer Manufacturing Company until mid-1939. As was customary, his mother Belanísia Alzira Bragança de Souza was responsible for taking care of the four children and assisting in their literacy.

When started school, the meticulous boy Valentim devoted himself to sketches from copies of “landscapes and animals taken from horrible and backward drawing methods for public schools, which the teacher [...] gave [...]”.¹

At that time, as a child, he met Artur Come Só, a popular artist, serious craftsman and painter. The man, who was a family acquaintance, dedicated himself to painting houses, in a mix of pleasure and talent. The boy was delighted by the colors and mixtures and gradually learned his technique, “temper of shoe repair glue, put glue water in a bain-marie, in small portions the pigment was added [...] and the ink.”²

Ainda na infância, ele se apaixonou por criar seus próprios presépios compostos a cada Natal. Conforme a lembrança da irmã, Nadyr Valentim de Souza, Rubem construía suas figuras uma a uma, “figuras de presépio, quando era menino de onze ou doze 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”.³

Já adolescente, Rubem cursou o Ginásio da Bahia, próximo a sua casa da rua Newton Prado, n. 7, na Gamboa de Cima. Seus interesses se diversificaram e a leitura passou a acompanhar-lhe. Demonstrava inclinação para o desenho geométrico em tempos de magistério ainda bastante conservador no país.

Por volta de 1939, assim como muitos jovens de sua geração, tornou-se soldado e cumpriu atividade no Centro de Preparação de Oficiais da Reserva, unidade de ensino do Exército brasileiro.

Passada uma década, já concluída a graduação em odontologia, pela Universidade da Bahia, atendia em consultório no Círculo Operário, na Baixa do Sapateiro. Rubem teve uma paciente ilustre no trabalho direto com a população: Irmã Dulce, que então desenvolvia atividades junto à entidade e que, regularmente, se tratava com o jovem cirurgião.

Ainda no final da década de 1940, ainda que mantivesse o trabalho em consultório, voltava seu maior interesse à pintura. Percorria o passeio público de Salvador, observava toda gente e, expunha à irmã Nadyr suas ideias sobre as perspectivas de se tornar artista, viajar e conviver com colegas pintores.

Mantendo contato com José Valladares,⁴ à época diretor da Pinacoteca e Museu do Estado da Bahia⁵ e, com o poeta e crítico de arte Wilson Rocha, ele frequentava o ateliê de Mário Cravo Júnior e ampliava a amizade com Jenner Augusto, Lygia Sampaio, Raimundo Oliveira e Agnaldo dos Santos.

As a child, he had a passion for creating his own nativity scenes on Christmas. According to his sister memories, Nadyr Valentim de Souza, Rubem made his nativity figures one by one, “when he was eleven or twelve years old; houses, the whole thing, everything made and painted by him and the figures with a wooden base that he would cut.”³

As a teenager, Valentim attended school at Ginásio da Bahia, near his house on Newton Prado, nº 7, in Gamboa de Cima neighborhood. His interests became more diverse and he developed the habit of reading. He also showed an inclination towards geometric design at a time when teaching was still quite conservative in the country.

Around 1939, like many young people of his generation, he became a soldier and served in the Centro de Preparação de Oficiais da Reserva, a teaching unit of the Brazilian Army.

A decade later, after completing his degree in dentistry at the Universidade da Bahia, he worked in an office at Círculo Operário [Workers Circle], in the region known as Baixa do Sapateiro. Valentim had a very esteemed patient while working at that dentist office: Irmã Dulce, who at the time worked closely with the employer and was regularly treated by the young surgeon.

At the end of the 1940s, although he continued to work as a dentist, his greatest interest was painting. He wander on Salvador’s public promenade, people watched, and shared with his sister Nadyr his ideas about the prospects of becoming an artist, traveling and living with fellow painters.

Keeping in touch with José Valladares,⁴ at the time director of Pinacoteca and Museu do Estado da Bahia⁵ and, with poet and art critic Wilson Rocha, he frequented the studio of Mário Cravo Júnior and grew closer to Jenner Augusto, Lygia Sampaio, Raimundo Oliveira and Agnaldo dos Santos.

As caminhadas pelos bairros de Salvador eram constantes. Conforme recordava a artista Lygia Sampaio, eles saíam todos juntos, andavam pela cidade, do Rio Vermelho à Ribeira e Plataforma, buscavam uma intimidade maior como grupo, visual e sensitiva. Nessa época, o artista José Pancetti expunha em Salvador, o que colaborou grandemente para o fortalecimento do ambiente artístico que se desdobrava em coletivas e individuais dos artistas jovens.

De personalidade determinada, Valentim reorientou toda sua vida ao optar pela pintura nos anos do pós-guerra. Abandonando de vez a odontologia, buscou novos horizontes e descobriu em sua pesquisa plástica rumos para a sua obra não figurativa.

Em 1948, ele amplia seu universo cultural ao ingressar no curso de jornalismo da Universidade Federal da Bahia, concluído em 1953. Desde então, crescia cada vez mais a compreensão que o artista tinha dos espaços dedicados à arte moderna que se fazia no país.

Exceto por algumas iniciativas – como as de Mário Cravo, Jenner Augusto e Genaro de Carvalho – o núcleo artístico baiano da década de 1940 mostrava-se bastante afastado da movimentação modernista, embora fizesse esforços para melhorar os contatos com outros centros produtores de arte no país. Apenas em 1943, chegou a Salvador uma mostra coletiva reunindo obras de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Aldo Bonadei, Candido Portinari, Di Cavalcanti, entre outros artistas. Uma iniciativa importante aconteceria no final daquela década: uma coletiva de tendência modernista se instalaria no imaginário dos jovens.

The strolls through the neighborhoods of Salvador were a constant. As artist Lygia Sampaio recalled, they all went out together, walked around the city, from Rio Vermelho to Ribeira and Plataforma, seeking greater visual and sensitive intimacy as a group. At that time, the artist José Pancetti was exhibiting in Salvador, which contributed greatly to the strengthening of the artistic environment that unfolded in group and solo exhibitions by young artists.

Of a determined nature, Valentim restructured his whole life when he decided to dedicate himself to painting in the post-war years. Abandoning dentistry for good, he sought new opportunities and discovered in his visual research new paths for his non-figurative work.

In 1948, he expanded his cultural universe by enrolling in the journalism course at Universidade Federal da Bahia, which he concluded in 1953. From then on, the artist's understanding of the spaces dedicated to Modern art in the country grew more and more.

With the exception of a few initiatives – such as those of Mário Cravo, Jenner Augusto and Genaro de Carvalho – the artistic sphere in Bahia during the 1940s was quite distant from the modernist movement, although it made an effort to improve the contact with other art producing centers in Brazil. It was only in 1943 that a collective show arrived in Salvador, exhibiting works by Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Aldo Bonadei, Candido Portinari, Di Cavalcanti, among others. An important initiative would take place at the end of that decade: a collective exhibition with modernist tendencies would install itself in the imagination of young people.

Em 1948, é levada a Salvador uma segunda mostra coletiva que contava então com a colaboração do escritor Marques Rebelo e com o incentivo do Ministério da Educação e Cultura. Organizada na Biblioteca Pública da cidade, trazia 82 trabalhos de artistas brasileiros e estrangeiros. A mostra provocou a crítica de arte local de modo negativo e a indignação pública.

Valentim recordou o destaque dessa 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”.⁶

A seleção de artistas contava com Pierre Bonnard, Maurice de Vlaminck, Maurice Utrillo entre outros. Da seção nacional participavam Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Bruno Giorgi e Lasar Segall com sua série de gravuras intitulada *Mangue*.

Pela visão de Anísio Teixeira, que estava à frente da Secretaria Estadual de Educação e Saúde, a divulgação atualizada de informações sobre arte permitiu que se instaurasse o Salão Bahiano de Belas Artes, que viria a substituir as normas tradicionalistas do Salão da ALA – Ala das Letras e das Artes – introduzindo uma divisão de arte moderna, em 1949.

In 1948, a second collective show arrived in Salvador, which then included the collaboration of writer Marques Rebelo and was promoted by the Ministry of Education and Culture. Organized in the city's Public Library, it featured 82 works by Brazilian and foreign artists. The exhibition had a negative repercussion among local art critics and caused public outrage.

Valentim recalled the exhibition in a statement to the *Galeria de Arte Moderna* magazine: “I went to see it several times, dazzled, lost and shocked by this fantastical world that was so new to me. [...] At the door to the exhibition room, there was a lady “inspecting the boys”, to prevent the entrance of students anxious for the revelation of the new values that would break from the academic *status quo*.”⁶

The selection of artists included Pierre Bonnard, Maurice de Vlaminck, Maurice Utrillo, among others. Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Bruno Giorgi and Lasar Segall participated in the national section, the last with his series of engravings titled *Mangue*.

From the point of view of Anísio Teixeira, who was in charge of the State Department of Education and Health, the up-to-date dissemination of information on art allowed the creation of the Salão Bahiano de Belas Artes, which would replace the traditionalist norms of the Ala das Letras e das Artes (ALA) Salon, introducing a modern art division, in 1949.

Rubem Valentim,
década de 1960
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Rubem Valentim,
1960 decade
–
Collection Instituto
Rubem Valentim

Sem título, 1956
Óleo sobre tela
100 x 75 cm
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim
[Fotógrafo:
Rubem Valentim]

Sem título, 1956
Oil on canvas
100 x 75 cm
–
Collection Instituto
Rubem Valentim
[Photographer:
Rubem Valentim]



Ida para o Rio de Janeiro

Quando partiu para o Rio de Janeiro, decidido a enfrentar novos desafios, 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 particular, distinto de muito do que se fazia na Bahia então, além de uma necessidade de afirmação.

Na capital carioca o artista procurou se estabelecer, ainda de maneira improvisada, em uma pensão no bairro de Santa Teresa. Ali faria amizades e não sem esforço conseguiria uma bolsa de estudos do Ministério da Educação e Cultura. Para recebê-la, trabalhou como pesquisador e assistente docente, organizando material bibliográfico para os cursos ministrados por Carlos Cavalcanti em suas aulas no Instituto Municipal de Belas Artes.

Rubem logo procurou o crítico de arte Mário Pedrosa no Rio de Janeiro. Jacques Lassaigne, membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, que estivera com Rubem em Salvador, dera a recomendação alertando Pedrosa sobre a criação do artista.

Já residente no Rio de Janeiro e tendo participado de vários salões de arte na cidade, apenas em 1961, na Petite Galerie, Valentim apresentou sua primeira exposição individual. Inaugurada em 3 de abril na Praça General Osório, número 53, em Ipanema, a mostra contou com texto introdutório de Ferreira Gullar, expondo grande entusiasmo com as criações do artista: “[...] inconfundível é a pintura de Rubem Valentim, não tanto pelas formas que usa e sim pela significação que consegue imprimir a elas [...]”⁷

O recente êxito iniciava a consagração da trajetória com trabalhos repletos de signos.

Moving to Rio de Janeiro

When he left for Rio de Janeiro, determined to face new challenges, he boarded a freighter from Companhia de Navegação Bahiana. It was December 13, 1957 and what he took with him represented his own personal pursuit: a unique repertoire, different from much of what was being done in Bahia at that time, as well as a need for affirmation.

In the capital of Rio de Janeiro, the artist tried to establish himself temporarily in a boarding house in the Santa Teresa neighborhood. There, he would make friends and, with some effort, get a scholarship from the Ministry of Education and Culture. To receive it, he worked as a researcher and teaching assistant, organizing bibliographic material for the courses given by Carlos Cavalcanti at Instituto Municipal de Belas Artes.

Rubem soon sought out art critic Mário Pedrosa in Rio de Janeiro. Jacques Lassaigne, a member of the Associação Internacional de Críticos de Arte, who had been with Valentim in Salvador, had recommended him, informing Pedrosa of the artist's work.

Already residing in Rio de Janeiro and having participated in several art salons in the city, it was only in 1961, at Petite Galerie, that Valentim presented his first solo exhibition. Inaugurated on April 3 at Praça General Osório, nº 53, in Ipanema, the exhibition featured an introductory text by Ferreira Gullar, showing great enthusiasm for the artist's works: “[...] the painting of Rubem Valentim is unmistakable, not so much for the forms he uses but for the meaning he manages to imprint on them [...]”⁷

His new success inaugurated a phase in his career of works that were full of signs.

A essa altura, mesmo já tendo sido premiado diversas vezes – Prêmio Jofre Amado, no VIII Salão Nacional de Arte Moderna de 1959; Prêmio Aquisição da Confederação Nacional de Indústria, em 1960; Isenção do júri no XI Salão Nacional de Arte Moderna em 1960 –, a conquista do prêmio do XI Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro representava o impulso que faltava na consolidação da trajetória do artista baiano.

O primeiro prêmio do XI Salão Nacional de Arte Moderna fez com que Valentim conseguisse inserção na Europa, especialmente na Itália, e posteriormente no continente africano. O Prêmio Viagem, concedido em 1962, concretizava expectativas do artista no tocante ao intercâmbio cultural promovido por sua itinerância a fim de conhecer melhor a arte dos países africanos.

Além do Prêmio Viagem ao Estrangeiro, Rubem recebeu a Medalha de Ouro do Salão Paulista, e ainda foi indicado como participante da representação brasileira na 31ª Bienal de Veneza.

At that time, even though he had already been awarded several times – the Jofre Amado Prize, at VIII São de Arte Moderna in 1959; the Prêmio Aquisição [Acquisition Award] from Confederação Nacional de Indústria, in 1960; Exemption from the jury at the XI Salão Nacional de Arte Moderna in 1960 – winning the prize at the XI Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro represented the impetus that was lacking in consolidating the Bahian artist's career.

Earning first place at XI Salão Nacional de Arte Moderna gave Valentim visibility in Europe, especially in Italy, and later in the African continent. The Prêmio Viagem [Travel Prize], granted to him in 1962, fulfilled the artist's expectations regarding the cultural exchange promoted by his itinerancy to familiarize himself with the art of African countries.

In addition to Prêmio Viagem ao Estrangeiro, Valentim was awarded the Gold Medal at Salão Paulista, and was also nominated as a participant in the Brazilian representation at the 31st Venice Biennale.

Composição nº 5, 1959.
[A obra foi exposta na
31ª Bienal de Veneza,
1962]
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Composição nº 5, 1959.
[The work was exhibited
at 31st Veneza Biennial,
1962]
–
Collection Instituto
Rubem Valentim



[esq.]
Catálogo do XI Salão
de Arte Moderna do
Rio de Janeiro, 1962
-
Acervo Instituto
Rubem Valentim

[left]
Catalog of XI Salão de
Arte Moderna do Rio de
Janeiro, 1962
-
Collection Instituto
Rubem Valentim

[dir.]
Certificado de isenção
de júri no XI Salão de
Arte Moderna do Rio
de Janeiro, 1960
-
Acervo Instituto
Rubem Valentim

O artista diante de suas
três telas apresentadas
no XI Salão de Arte
Moderna do Rio de
Janeiro, 1960
-
Acervo Instituto
Rubem Valentim

[right]
Certificate of Jury
Exemption at the XI
Salão de Arte Moderna
do Rio de Janeiro, 1960
-
Collection Instituto
Rubem Valentim

The artist in front of his
three canvas presented
at XI Salão de Arte
Moderna do Rio de
Janeiro, 1960
-
Collection Instituto
Rubem Valentim



O prêmio viagem e a experiência em Roma

Bastante entusiasmado com a repercussão dos reconhecimentos, em 28 de maio de 1963, junto com sua companheira Lúcia Alencastro Valentim, partiu para a Europa tendo Lisboa como primeiro destino da viagem. O roteiro incluiu posteriormente o continente africano, após uma estadia em Londres relacionada a bolsa de estudos concedida a Lúcia Valentim⁸ na Bath Academy of Art pelo seu projeto educacional desenvolvido no Brasil.⁹

Envolvido por um turbilhão de experiências, Rubem descobriu em Londres um eixo marcante para seus interesses: as coleções do Museu Britânico e suas peças, revelações sobre as quais comentava com Antônio Bento, crítico de arte que muito incentivava a criação do artista.

Em sua coluna no *Diário Carioca*, o amigo transcrevia trechos das cartas de Valentim:

demorei-me aqui em Londres, porque descobri a importância do Museu Britânico. [...] Lá se encontra uma das mais valiosas coleções de arte negra do mundo, de particular interesse para mim. Toda vez que revejo a arte negra – principalmente a arte do povo de Jomba com uma bela escultura de Xangô, sinto a Bahia negra e popular dentro d'alma. Sou fiel às minhas origens [...].¹⁰

The trip and experience in Rome

Excited by the repercussion of his recognition, on May 28, 1963, he left for Europe with his companion Lúcia Alencastro Valentim, having Lisbon as their first destination. The journey later included the African continent, after a stay in London related to a scholarship granted to Lúcia Valentim⁸ at Bath Academy of Art for her educational project developed in Brazil.⁹

Involved in a whirlwind of experiences, Valentim discovered in London a remarkable connection to his interests: the collection at British Museum and its pieces, revelations about which he commented with Antônio Bento, an art critic who greatly encouraged the artist's creation.

In his column in *Diário Carioca*, the friend transcribed excerpts from Valentim's letters:

I stayed longer here in London because I discovered the importance of the British Museum. [...] It has one of the most valuable collections of Black art in the world, which is of particular interest to me. Every time I see Black art – especially the art of the people of Jomba with a beautiful sculpture of Xangô, I feel the Black, popular Bahia in my soul. I am faithful to my origins [...].¹⁰

Rubem e Lúcia
Valentim no Rio de
Janeiro, década de
1960
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Rubem e Lúcia
Valentim at Rio de
Janeiro, 1960 decade
–
Collection Instituto
Rubem Valentim



A vivência proporcionada pela mudança de país contribuiu de maneira definitiva para a concretização do idioma compositivo do artista. Ao finalizar sua estadia em Londres, Rubem partiu para aquele destino inicial que antes havia previsto: a capital italiana.

Como artista recém-chegado, buscou meios que pudessem situá-lo melhor naquele momento, interessando-se pela crítica de arte local e acompanhando seus movimentos.

Após firmar residência em Roma, o artista finalmente apresentou pinturas recentes em sua mostra individual na Galeria de Arte da Casa do Brasil, em 18 de maio de 1965. No mesmo ano participou também da mostra *Alternative Attuali*, em L'Aquila.

Antes da abertura da mostra, Rubem havia contatado pessoalmente o crítico de arte Giulio Carlo Argan, convidando-o para sua exposição na Embaixada do Brasil, Palazzo Doria Pamphili, junto à Piazza Navona.

Quando abriu a mostra, Valentim aguardava a visita de especialistas e da imprensa, buscando conhecer as leituras críticas sobre sua produção. Na exposição, entre os convidados, um olhar atento observava cada pintura. Ao receber os visitantes, Rubem e Lúcia notaram o interesse do convidado, e se aproximaram para cumprimentar o historiador Giulio Carlo Argan, crítico de arte e professor na Universidade de Roma.

Diante do conjunto da obra exposta e por acompanhar a posterior circulação dele, que foi além do âmbito do incentivo, Argan ficou encantado e perplexo diante da coerência dos trabalhos, tornando-se um leitor ativo da trajetória do criador baiano:

The experience provided by moving to another country definitively contributed to the realization of the artist's compositional style. At the end of his stay in London, Valentim finally left for the destination he had originally planned: the Italian capital.

As a newcomer, he looked for ways to better situate himself at that moment, taking an interest in the local art criticism and its movements.

After taking up residence in Rome, the artist finally presented recent paintings in his solo show at Galeria de Arte Casa do Brasil, on May 18, 1965. That same year, he also participated in the show *Alternative Attuali*, in L'Aquila.

Before the opening of the show, Valentim had personally contacted art critic Giulio Carlo Argan, inviting him to his exhibition at the Brazilian Embassy, Palazzo Doria Pamphili, next to Piazza Navona.

When the exhibition opened, Valentim was waiting for the visit of specialists and the press, eager to hear what critics had to say about his artwork. In the exhibition, among the guests, someone had an attentive eye on each painting. Upon welcoming their visitors, Rubem and Lúcia noticed their guest's interest, and approached to greet the historian, art critic, and professor at the University of Rome, Giulio Carlo Argan.

In view of the entirety of the work on display and following its subsequent circulation, which went beyond the original scope, Argan was delighted and perplexed by the coherence of the works, becoming an active follower of the painter's career:

-
Acervo Instituto
Rubem Valentim

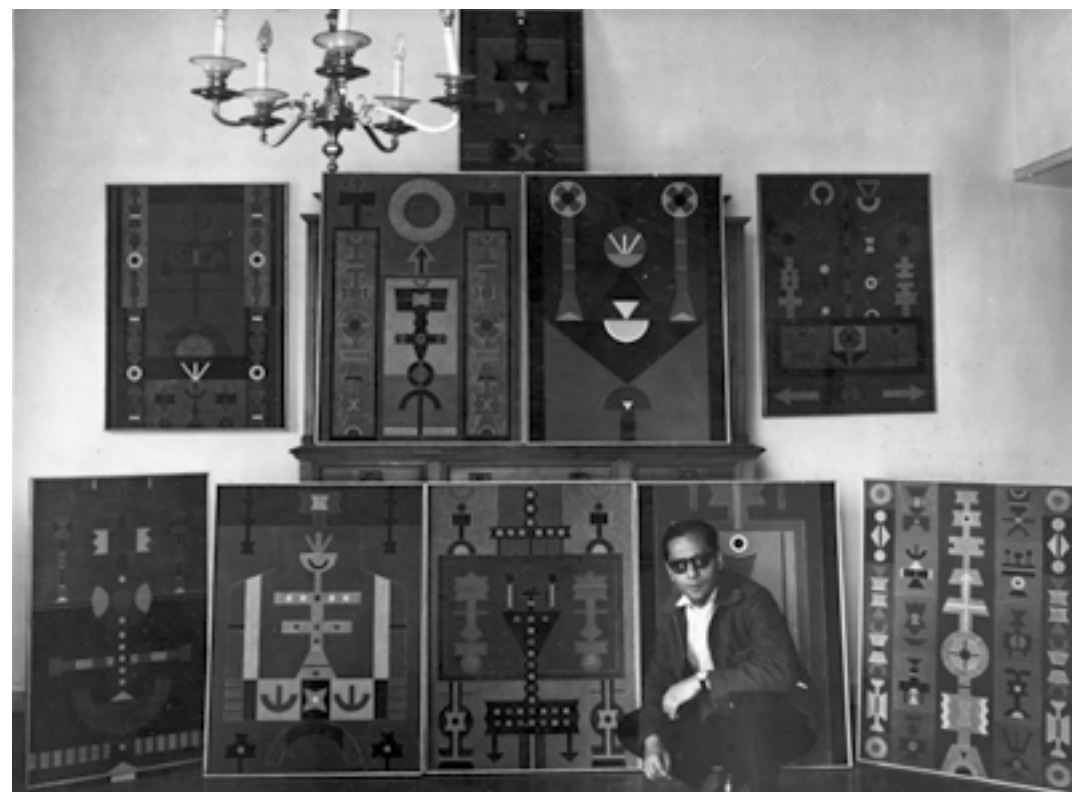
O artista diante de
lote de telas por ele
pintadas em sua
residência em Roma,
1965

-
Acervo Instituto
Rubem Valentim

-
Collection Instituto
Rubem Valentim

The artist in front of his
painted canvas in his
house in Rome, 1965

-
Collection Instituto
Rubem Valentim



Slide da *Pintura 4* –
Roma, 1964
Têmpera sobre tela
70 x 50 cm
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Rubem e Valentim
em Roma, 1965
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Slide da *Pintura 4* –
Roma, 1964
Temper on canvas
70 x 50 cm
–
Collection Instituto
Rubem Valentim

Rubem e Valentim
in Rome, 1965
–
Collection Instituto
Rubem Valentim



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 a 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 [...].¹¹

The choice that is at the root of Rubem Valentim's work results from his own statements: his signs are deduced from the magical symbology that is transmitted through the popular traditions of Black people in Brazil. The evocation of these symbolic-magical signs, however, has nothing to do with folklore, which can be seen from the successive states through which they pass before constituting themselves as pictorial images. It is necessary to show, rather, that they appear suddenly immunized, deprived of their own original, evocative or provocative virtues: the artist elaborates them until the threatening obscurity of the fetish is clarified in the limpid form of the myth. He decomposes and geometrizes them, tears them from their original iconographic seed; then he reorganizes them according to rigorous symmetries, reduces them to the essentiality of a primary geometry, made up of verticals, horizontals, triangles, circles, squares, rectangles; finally, he renders them macroscopically manifest with accurate, deep coloristic zones, between which he seeks precise metric, proportional relationships, difficult equivalences between signs and background [...].¹¹

Diante do apoio da crítica italiana, de Enrico Crispolti e Palma Bucarelli – diretora da Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, que promoveu a aquisição de uma obra para o acervo da instituição – e com o acompanhamento de Argan, então presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte – Valentim conheceu a repercussão de sua obra no exterior. Em abril de 1966, a convite do Ministério de Relações Exteriores, o artista participou do I Festival Mundial de Artes Negras, em Dacar, no Senegal.

Em Dacar, Valentim apresentou o conjunto de doze pinturas realizadas em Roma e, juntamente com Heitor dos Prazeres e Agnaldo dos Santos, representou o Brasil entre outras personalidades como músicos, intérpretes, mestres capoeiristas e a respeitada yalorixá Olga do Alaketu, mãe de santo do terreiro de candomblé Ilê Maroiá Láji.

With the support of Italian critics, of Enrico Crispolti and Palma Bucarelli – director of the National Gallery of Modern Art in Rome, who promoted the acquisition of a work for the institution's collection – and with the support of Argan, then president of the Associação Internacional dos Críticos de Arte – Valentim saw the repercussion of his work abroad. In April 1966, at the invitation of the Ministry of Foreign Affairs, the artist participated in the First World Festival of Negro Arts, in Dakar, Senegal.

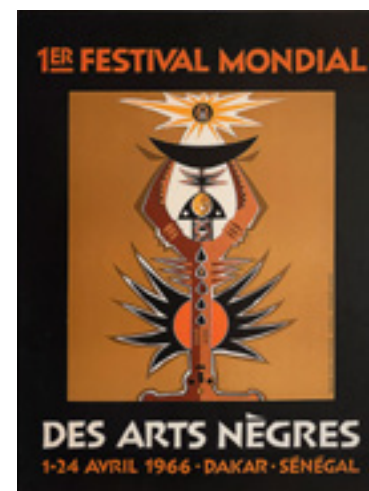
In Dakar, Valentim presented the set of twelve paintings made in Rome and, together with Heitor dos Prazeres and Agnaldo dos Santos, represented Brazil among other personalities such as musicians, interpreters, *capoeira* masters and the respected yalorixá Olga do Alaketu, *mãe de santo* of the Candomblé *terreiro* Ilê Maroiá Láji.

Reprodução reduzida do cartaz do I Festival Mundial de Artes Negras realizado em Dacar, 1966

Reduced reproduction from the poster of the I World Black Art Festival, held in Dakar, 1966

Rubem Valentim (ao fundo, à esquerda), Heitor dos Prazeres, Pedro Moacir Maia e Clarival do Prado Valladares, no I Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, 1966
–
Acervo Instituto Rubem Valentim

Rubem Valentim (at the bottom, left), Heitor dos Prazeres, Pedro Moacir Maia e Clarival do Prado Valladares at I World Black Art Festival in Dakar, 1966
–
Collection Instituto Rubem Valentim





[pp. 56-59]
Ateliê e oficina
de marcenaria na
residência de Rubem
Valentim em Brasília,
1989 a 1992

[pp. 56-59]
Studio and carpentry
office at Valentim's
house in Brasília, 1989
a 1992





Em 1967, a montagem do ateliê de Valentim no campus pretendia restituir uma parcela da dignidade do projeto inicial do Instituto Central de Artes – pensado como núcleo de integração das artes à arquitetura – objetivo que fora duramente interrompido quando a UnB teve que demitir seus professores por pressão política do regime militar.

De fato, foi reduzido o tempo de sua colaboração naquela universidade, uma vez que já entre o fim de 1967 e o início de 1968 essa viveu momentos de grande inquietação e teve o ICA como mais uma vítima do período de censura à liberdade de expressão: “com seus cursos praticamente fechados [...] alunos mantiveram uma greve contra os rumos tomados pela UnB [...]”.¹² Muitos professores se afastaram ou foram demitidos.

Nesse contexto, Valentim interrompeu seu empenho em orientar jovens artistas e voltou-se novamente para sua produção e seus projetos tridimensionais. Embora mais distante do ICA, Valentim realizou individual na Galeria do Hotel Nacional, com apoio desse instituto.

Embora não trabalhasse mais na UnB, o artista permaneceu em Brasília e lá encontrou ambiente favorável à sua criação, tendo a Fundação Cultural do Distrito Federal recebido sua obra em mostras individuais de grande relevo. Criada em 1961, essa fundação era um órgão executivo da Secretaria de Educação e Cultura do governo do Distrito Federal, e já na sua implementação, sob a gestão do poeta Ferreira Gullar, promovera atividades artísticas em distintas frentes na capital do país.

In 1967, the setup of Valentim’s studio on campus was intended to restore a part of the dignity of the initial project of the Instituto Central de Artes (ICA) – conceived as a nucleus for the integration of arts with architecture – an objective that was harshly interrupted when Universidade de Brasília had to dismiss its professors due to political pressure from the military regime.

In fact, his collaboration at the university was cut short because of the great unrest brought on by the censorship against the ICA between the end of 1967 and the beginning of 1968: “with their courses practically closed [...] students held a strike against the directions taken by Universidade de Brasília [...]”.¹² Many professors left or were fired.

In this context, Valentim interrupted his efforts to mentor young artists and turned back to his artwork and three-dimensional projects. Although more distant from the ICA, Valentim held a solo exhibition at Galeria do Hotel Nacional, with this institute’s support.

Although he no longer worked at Universidade de Brasília, the artist remained in Brasília and found a favorable environment for his creations there, and the Fundação Cultural do Distrito Federal featured his work in solo exhibitions of great importance. Created in 1961, this foundation was an executive body of the Department of Education and Culture of the Federal District, and with its implementation, under the management of poet Ferreira Gullar, it promoted different artistic activities in the country’s capital.

Rubem mantinha contatos no eixo Rio-São Paulo, então em 1967 apresentou mostra individual na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro e em São Paulo recebeu o Prêmio Itamaraty, por ocasião da 1ª edição do Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM-SP.

Com um fim de década conturbado no plano político, a revisão de um projeto pessoal e um novo convite marcaram a vida e obra de Rubem Valentim. Mais uma vez seu trabalho se expandia como projeto autônomo e como vigor criativo da arte brasileira: em 1969 foi confirmada sua participação na I Bienal Internacional de Arte Construtivista de Nuremberg, Alemanha. Na x Bienal de São Paulo, apresentou sala especial com doze objetos emblemáticos.

Rubem maintained contacts in Rio and São Paulo, so in 1967 he presented a solo show at Galeria Bonino, in Rio de Janeiro, and in São Paulo he received the Itamaraty Prize, on the occasion of the 1st Bienal de São Paulo. He also participated in the first edition of the Panorama de Arte Atual Brasileira, at MAM-SP.

With a politically turbulent end to the decade, the review of a personal project and a new invitation marked the life and work of Rubem Valentim. Once again, his work expanded as an autonomous project and as a creative force in Brazilian art: in 1969 he was confirmed to participate in the I Bienal Internacional de Arte Construtivista in Nuremberg, Germany. At the x Bienal de São Paulo, he presented a special room with twelve emblematic objects.

Objeto emblemático
nº 8 (Baú), 1969
Obra exposta na
x Bienal de São Paulo,
1969
-
Acervo Instituto
Rubem Valentim



Objeto emblemático
nº 8 (Baú), 1969
Work presented at
x Bienal de São Paulo,
1969
-
Collection Instituto
Rubem Valentim

"Objeto Emblemático nº 8 - BAÚ"

X Bienal SP. 1969

Brasil
1969

• Madeira pintada - acrílico -

• Caixa . 0,45m alt - Base: 0,65 x 0,39m

• Aberto - 0,72 x 0,42 x 0,41 m

• Objeto dentro - 0,37 x 0,53 x 0,25 m

• Coleção Lucia Valentim - 03

Carteira da x Bienal de
São Paulo, 1969
-
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Card of x Bienal de
São Paulo, 1969
-
Collection Instituto
Rubem Valentim

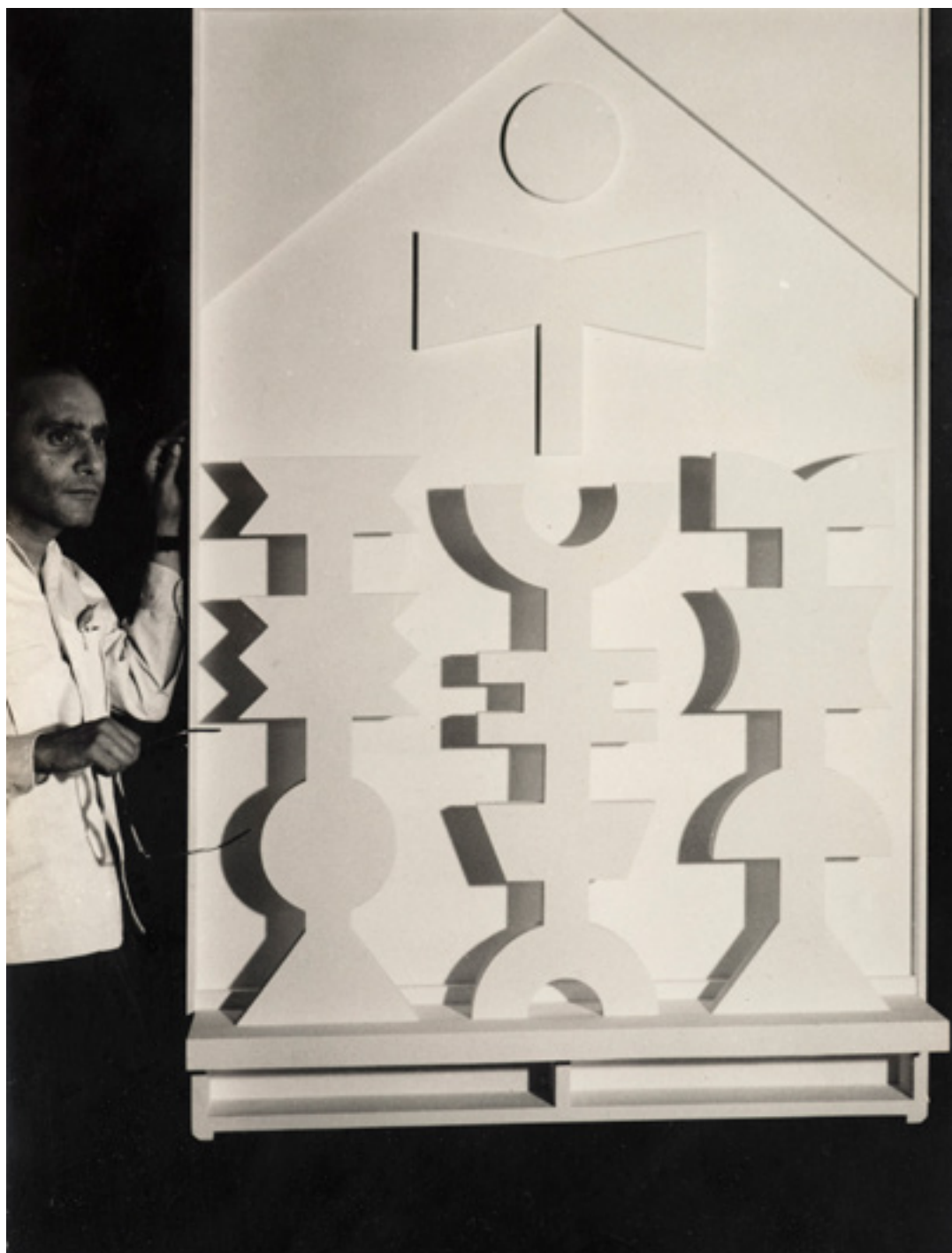


O artista na I Bienal de
Nuremberg, 1969

-
Acervo Instituto
Rubem Valentim

The artist at I Biennial of
Nuremberg, 1969

-
Collection Instituto
Rubem Valentim



Slide do *Emblema 6*,
1967

150 x 100 cm
Obra exposta na I
Bienal de Nuremberg,
1969

-
Acervo Museu
Nacional da República

Slide of *Emblema 6*,
1967

150 x 100 cm
Work presented at I
Biennial of Nuremberg,
1969

-
Collection Museu
Nacional da República



Diante do reconhecimento da capacidade geradora da obra de Valentim, conjugada a uma perspectiva cultural em formação na capital federal, foi aberta ao público, em outubro de 1970, a mostra individual *31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas*, com o apoio da Fundação Cultural do Distrito Federal e textos críticos de Flavia de Aquino, Giulio Carlo Argan, Hugo Auler, Mário Pedrosa, Theon Spanudis e Umbra Apollonio. Ele integrou também representação na II Bienal de Medellín, Colômbia.

O êxito de suas exposições em Brasília fora acompanhado pelo desdobramento de seus projetos expositivos em outras cidades. Rubem expôs na Galeria Documenta em São Paulo, em 1971; participou do IX Resumo de Arte/*Jornal do Brasil*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da mostra *Arte Moderna nos Salões Oficiais*, no Museu Nacional de Belas Artes.

O início da década de 1970 consolidou a circulação de obras de Valentim entre diversos espaços culturais. Sua presença foi destaque na I Exposição Internacional de Pintura Contemporânea, realizada no Museo Nacional de Bellas Artes do Chile, em Santiago, durante sessões de trabalho da III Unctad, Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento, em abril e maio de 1972. Participou também das coletivas *Arte Brasil Hoje – 50 anos Depois*, na Galeria Collectio, São Paulo e *Protótipos e Múltiplos*, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro.

Given the recognition of the power of Valentim's work, combined with a cultural perspective that was in formation in the country's capital, in October 1970, the individual exhibition *31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas* [*31 Emblematic Objects and Emblem Reliefs*], was opened to the public with the support of the Fundação Cultural do Distrito Federal and critical texts by Flavia de Aquino, Giulio Carlo Argan, Hugo Auler, Mário Pedrosa, Theon Spanudis and Umbra Apollonio. He also participated in the II Bienal de Medellín, Colombia.

The success of his exhibitions in Brasília was accompanied by the unfolding of his exhibition projects in other cities. Rubem exhibited at Galeria Documenta in São Paulo, in 1971; participated in the IX Resumo de Arte/*Jornal do Brasil*, at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and in the exhibition *Arte Moderna nos Salões Oficiais* [*Modern Art in the Official Salons*], at Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) in Rio de Janeiro.

The beginning of the 1970s consolidated the circulation of Valentim's works among different cultural spaces. His work was featured at the I Exposição Internacional de Pintura Contemporânea, held at Museo Nacional de Bellas Artes, in Santiago, during working sessions of the Third Unctad, United Nations Conference on Trade and Development, in April and May 1972. He also participated in the group exhibitions *Arte Brasil Hoje – 50 anos Depois* [*Brazilian Art Today – 50 Years Later*], at Galeria Collectio, São Paulo and *Protótipos e Múltiplos* [*Prototypes and Multiples*], at Petite Galerie, in Rio de Janeiro.



[esq.]
Folder, catálogo
e materiais da
exposição *31 Objetos
Emblemáticos e
Relevos-Emblemas*,
1970

[dir.]
Rubem Valentim
em Brasília, 1972
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

[left]
Folder, catalog and
printed materials
of the exhibition *31
Objetos Emblemáticos
e Relevos-Emblemas*,
1970

[right]
Rubem Valentim in
Brasília, 1972
–
Collection Instituto
Rubem Valentim



No mesmo ano, Valentim materializou uma obra pública em Brasília, a primeira construída em sua trajetória, para o edifício-sede da Novacap. Tratava-se de um mural de mármore com 120 metros de extensão, que marcava com seu dialeto visual o imaginário da capital do país. Conforme texto de Walmir Ayala, o Planalto Central sedimentava a trajetória daquela criação: “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 perfilar esta geração mental de formas que auscultam em reciprocidade e adequação”.¹³

In the same year, Valentim was commissioned for a public art project in Brasília, the first in his career, for the Novacap headquarters building. It was a 120-meter long marble mural, which represented the imagery of the country's capital through his visual dialect. According to a text by Walmir Ayala, the central plateau established the path of that creation: “Integrated in Brasília, Rubem Valentim represents very well the constructivist essence of this capital that was built overnight, like the perfect work of the days of genesis [...] he deserves all the space and resources to profile this mental generation in ways that listen in reciprocity and adequacy”.¹³

Notadamente, Ayala citava a criação em contexto arquitetônico por suas qualidades estéticas de forte integração em espaço aberto, e inclusive por sua aplicação na fachada da Novacap em Brasília.

Ainda em julho daquele ano, Valentim conheceu outros desdobramentos de sua criação quando um registro audiovisual de suas obras, produzido por Heitor H. Andrade, passou a circular para exibição em museus e cursos de arquitetura na Alemanha, em uma iniciativa do Instituto Cultural Brasil Alemanha, em virtude do reconhecimento da expressiva participação do artista na I Bienal de Arte Construtiva de Nuremberg.

Finalizando o ano de 1973, o criador baiano recebeu o Prêmio Governo do Distrito Federal oferecido pelo I Salão Global da Primavera, uma iniciativa da TV Globo, do jornal *O Globo*, do Governo do Distrito Federal e Ministério da Educação e Cultura.

Notably, Ayala cited creation in an architectural context for its aesthetic qualities of strong integration with open space, and for its application on the façade of Novacap in Brasília.

Also in July of that year, Valentim learned about other developments in his creation when an audiovisual record of his works, produced by Heitor H. Andrade, began to circulate in museums and architecture courses in Germany, in an initiative by Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), in recognition of the artist's expressive participation in the First Nuremberg Biennial of Constructive Art.

At the end of 1973, the Bahian artist was awarded the Prêmio Governo do Distrito Federal offered by the I Salão Global da Primavera, an initiative by TV Globo, the newspaper *O Globo*, the Government of the Federal District and the Ministry of Education and Culture.

Lucia Valentim em frente ao Painel Novacap, 1975

Painel Novacap, 1975

[dir.]
Fachada do painel em mármore no edifício sede Novacap, Brasília, 1972.

—
Acervo Instituto Rubem Valentim
[Fotógrafo: Rubem Valentim]



Lucia Valentim in front of the Novacap Panel, 1975

Novacap Panel, 1975

[right]
Facade of the marble panel on the building of Novacap headquarters, Brasília, 1972.

—
Collection Instituto Rubem Valentim
[Photographer: Rubem Valentim]

Matéria jornalística sobre o Painel Novacap, Correio Braziliense, 1974

Newspaper article about the Novacap Panel, Correio Braziliense, 1974



No ano seguinte, ao expor na Galeria Porta do Sol, em Brasília, Valentim destacou a série de serigrafias reunidas no álbum *Logotipos poéticos da cultura brasileira*. Também integrou a mostra *Acervo de Arte Brasileira do Museu de Ontário, Canadá*, seguindo itinerância pelo MAM Rio e MAM-SP. Ainda em 1974 o cineasta Aécio Andrade realiza o curta-metragem *Rubem Valentim e sua obra semiológica*.

The following year, when exhibiting at Galeria Porta do Sol, in Brasília, Valentim featured the series of serigraphs in the album *Logotipos poéticos da cultura brasileira* [Poetic Logo Emblems of Brazilian Culture]. He was also part of the exhibition Brazilian Art Collection at the Ontario Museum, Canada, traveling to MAM Rio and MAM-SP. Still in 1974, filmmaker Aécio Andrade made the short film *Rubem Valentim e sua obra semiológica* [Rubem Valentim and His Semiological Work].

Convite do lançamento da exposição *Emblemas Serigráficos do Rubem Valentim – Logotipos Poéticos de Cultura Afro-Brasileira*, Brasília, 1974

Invitation to the launch of the exhibition *Emblemas Serigráficos do Rubem Valentim – Logotipos Poéticos de Cultura Afro-Brasileira*, Brasília, 1974





Fotografias e catálogo da exposição *Rubem Valentim: Panorama da sua obra plástica*, MAM-SP, 1975

Photographs and catalog of the exhibition *Rubem Valentim: Panorama da sua obra plástica*, MAM-SP, 1975

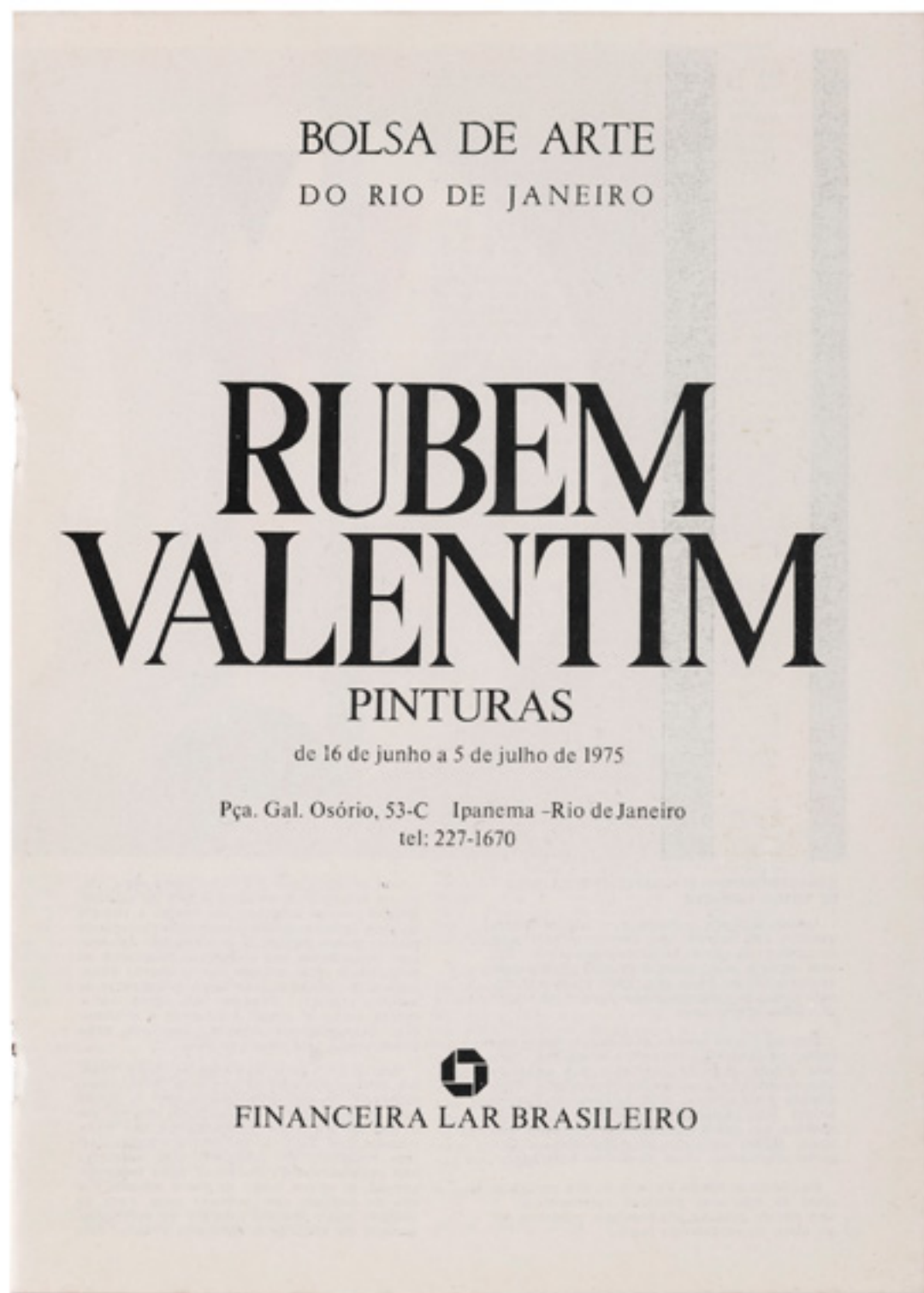


Concluindo o ano de 1975, Rubem passa a se dedicar novamente ao *Panorama da Arte Atual Brasileira do MAM-SP*, além de expor na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro; mantendo-se convicto em sua proposta visual, autêntica e singular no cenário das artes plásticas no país, ele afirmava seu compromisso tridimensional. Nesse ano, ele recebeu o Prêmio do Museu de Arte Moderna, com *Objeto Emblemático II*, obra integrada ao acervo da instituição, marcando sua posição na história da arte brasileira.

Quando no ano seguinte, Valentim envia obras da série *Logotipos emblemáticos* para a Bienal Nacional de 1976 e recebe o Prêmio Fundação Bienal, concedido por unanimidade pelo conjunto de jurados – Carlos Eduardo da Rocha, Carlos Von Schmidt, Hugo Auler, Olívio Tavares de Araújo e Radha Abramo – a divulgação das justificativas da premiação representou para o artista mais um ponto de afirmação nacional que se consolidava como reconhecimento de sua criação:

At the end of 1975, Rubem began to dedicate himself again to *Panorama da Arte Atual Brasileira* [Panorama of Current Brazilian Art] at MAM-SP, in addition to exhibiting at Bolsa de Arte do Rio de Janeiro; remaining convinced of his visual proposal, authentic and unique in the visual arts scene in the country, he affirmed his commitment to three-dimensionality. That year, he received the Prêmio Museu de Arte Moderna, with *Objeto Emblemático II* [Emblematic Object II], a work integrated into the institution's collection, marking his position in the history of Brazilian art.

When, in the following year, Valentim sent works from the series *Logotipos emblemáticos* to the 1976 National Biennial and received the Fundação Bienal Award, granted unanimously by the group of judges – Carlos Eduardo da Rocha, Carlos Von Schmidt, Hugo Auler, Olívio Tavares de Araújo and Radha Abramo – the disclosure of the justifications for his selection represented for the artist another point of national affirmation that was consolidated as a recognition of his artwork:



a) Pela maturidade de sua contribuição à arte no país. b) Por sua imbatível coerência. c) Pela importância de sua proposta pictórica, para 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.¹⁴

Uma vez mais Valentim expunha não apenas sua obra, mas sua convicção visual.

O resultado da premiação conferiu ao ano uma atmosfera de grande expressão. Ainda no primeiro semestre, em noite de debate promovida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em abril de 1976, acerca do x Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Valentim, assim como Nelson Leirner, Antonio Henrique Amaral e Maria Leontina, manifestou-se a respeito de suas posições no cenário das artes no país.

Ao anunciar a leitura de um documento, o artista expôs um texto de sua autoria onde sintetizava seus pensamentos em um “manifesto”. O *Manifesto ainda que tardio* assim intitulado por trazer reflexões e “depoimentos redundantes, oportunos e necessários” reafirmava sua opção por “valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira”.

a) For the maturity of his contribution to art in the country. b) For its unbeatable consistency. c) For the importance of its pictorial proposal, as a possible characterization of a Brazilian cultural identity. d) For its ability to transpose authentically regional iconographic and symbolic bases to the universal plane through an abstract-geometric language understood internationally.¹⁴

Once again Valentim exposed not only his work, but his visual conviction.

The result of the award gave the year an atmosphere of great expression. Still in the first semester, in a debate night promoted by Pinacoteca do Estado de São Paulo, in April 1976, about the x Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Valentim, as well as Nelson Leirner, Antonio Henrique Amaral and Maria Leontina, spoke about their positions in the arts scene in the country.

While announcing the reading of a document, the artist exposed a text of his own in which he synthesized his thoughts in a “manifesto”. The *Manifesto ainda que tardio* [Manifesto, albeit late], so titled for bringing reflections and “redundant, timely and necessary statements” reafirmed his option for “deep mythical values of an Afro-Brazilian culture”.

Em sua defesa da “riscadura brasileira”, Valentim criou um produto poético:

Minha Arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade do tótems, ponto de referência de toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos [...]¹⁵

Com esse texto, ele destacava a forte preocupação voltada ao diálogo com o entorno, com o povo. Da museóloga Radha Abramo, Valentim recebeu o convite para integrar o projeto *O Espaço da Sé como Suporte Plástico*,¹⁶ iniciativa de uso de obras de arte na remodelação da Praça-Estação-Sé do Metrô, de São Paulo, em 1977. Juntamente com Maria Eugênia Franco, que compunha a comissão designada pelo secretário municipal de cultura, Sábado Magaldi, a então diretora e a supervisora do Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART) elaborou o documento final com os critérios para a seleção dos artistas convidados para o projeto da Sé. Visando uma amostragem significativa da escultura brasileira, a comissão propôs cinco critérios na composição de obras representativas do panorama nacional, conforme um estudo detalhadamente elaborado pela dupla de comissárias: atualidade, monumentalidade, harmonia estética, qualidade tecnológica nacional e durabilidade e resistência dos materiais empregados.

In his defense of the “Brazilian trace”, Valentim created a poetic product:

My Art has an intrinsic monumental significance. It comes from ceremony, from celebration. It searches for roots and could find them in space, as a kind of resocialization of art, belonging to the people. It has the same monumentality as totems, a point of reference for the entire tribe. My reliefs and objects fundamentally ask for space. I would like to integrate them in urban, architectural, and landscape spaces [...]

¹⁵

With this text, he highlights a strong concern for dialoguing with the surroundings and with the people.

Museologist Radha Abramo invited Valentim to join the project *O Espaço da Sé como Suporte Plástico* [The Sé Space as a Visual Support],¹⁶ an initiative to use works of art in the remodeling of the subway station Praça-Estação-Sé, in São Paulo, in 1977. Together with Maria Eugênia Franco, who was part of the commission appointed by the municipal secretary of culture, Sabato Magaldi, then director and supervisor of the Department of Artistic Information and Documentation (IDART) prepared the final document with the criteria for the selection of invited artists for the Sé project. Aiming at a significant sampling of Brazilian sculpture, the commission proposed five criteria in the composition of works representing the national panorama, according to a detailed study prepared by the pair of commissioners: modernity, monumentality, aesthetic harmony, national technological quality, and durability and resistance of the materials used.

Valentim integrava assim um seleto grupo que reunia Amílcar de Castro, Ascânio Maria Martins Monteiro, Franz Weissmann, Francisco Stockinger, José Resende, Yutaka Toyota, Nicolas Vlavianos, Felícia Leirner, Mário Cravo Júnior, Caciporé Torres, Sérgio Camargo, Domenico Calabrone e Marcello Nitsche.

À época, entre os escultores selecionados, Valentim recebeu a indicação como um reconhecimento de sua trajetória. O convite representou um marco de ampla repercussão de sua obra, daquela firmeza que caracterizava sua “riscadura brasileira”.

Valentim was thus part of a select group that included Amílcar de Castro, Ascânio Maria Martins Monteiro, Franz Weissmann, Francisco Stockinger, José Resende, Yutaka Toyota, Nicolas Vlavianos, Felícia Leirner, Mário Cravo Júnior, Caciporé Torres, Sérgio Camargo, Domenico Calabrone and Marcello Nitsche.

At the time, among the sculptors selected, Valentim received the nomination as a recognition of his career. The invitation represented a landmark of wide repercussion of his work, of that firmness that characterized his “Brazilian trace”.

Ainda no mesmo ano, ele 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.

In the same year, he participated in the Second Festival of Black Arts and Culture in Lagos, Nigeria. He had a prominent presence at the XIV Bienal de São Paulo with the setting *Templo de Oxalá* [Temple of Oxalá], a project structured in fourteen reliefs and twenty emblem-objects.¹⁷ He was also part of the exhibition *Projeto Construtivo Brasileiro em Arte 1950-62* [Brazilian Constructive Project in Art 1950-62], presented at MAM Rio and at Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Obras feitas para a
Embaixada do Brasil
na Nigéria, 1984

Painted works for
Brazilian Embassy at
Nigeria, 1984



Projeto do catálogo
Templo de Oxalá,
da XIV Bienal
Internacional de
São Paulo, 1977
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Catalog project of
Templo de Oxalá,
presented at the XIV
Bienal Internacional
de São Paulo, 1977
–
Collection Instituto
Rubem Valentim

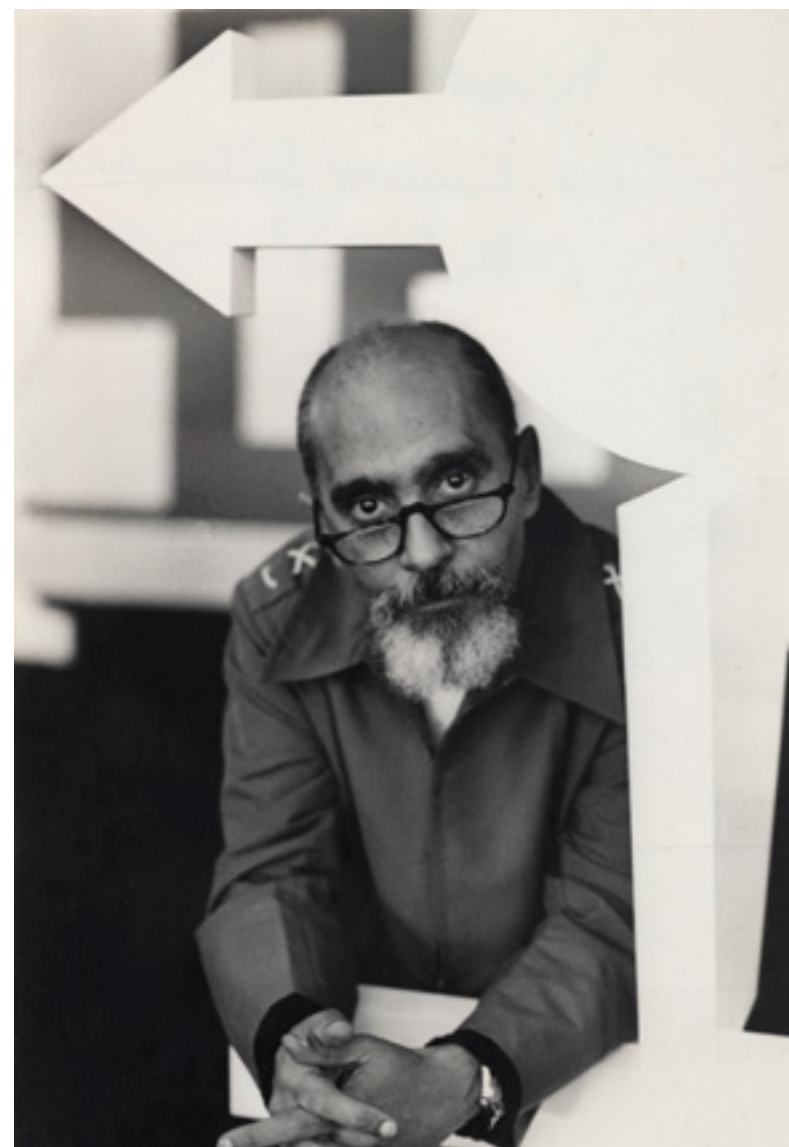


Catálogo *Templo de Oxalá*, XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977
–
Acervo Instituto Rubem Valentim

O artista no *Templo de Oxalá*, na XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977
–
Acervo Instituto Rubem Valentim

Catalog *Templo de Oxalá*, XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977
–
Collection Instituto Rubem Valentim

The artist at *Templo de Oxalá*, at XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977
–
Collection Instituto Rubem Valentim



Encerrando o ano, Valentim formalizou a fundação de um centro cultural em Brasília. Ao reunir obra plástica e memória, como propunha, pretendia criar um Centro de Visualidade. Foi apenas em 1980 que o projeto esboçado durante quase uma década, conseguiu reunir apoio e colocar em funcionamento, no Edifício Oscar Niemeyer no Setor Comercial Sul, uma secretaria do futuro Centro com estatuto preparado para sua operacionalização.

Inicialmente o Centro havia sido pensado para ser uma sociedade civil e, depois, de fato, uma fundação com os mais diversos compromissos sociais. O documento que definia a iniciativa mencionava, de acordo com o *Correio Braziliense*: “uma instituição civil de caráter didático-museológico, com a finalidade de reunir e divulgar as obras do artista bem como divulgar as artes em geral com ênfase às obras que possuam uma linguagem que evidencie uma visualidade e um sentir brasileiros”. Entre os objetivos do espaço e do artista, havia a intenção de “definir uma visualidade brasileira [...] o centro cultural dará ênfase às manifestações artísticas e culturais ligadas às nossas tradições, encaradas dinamicamente. Será um centro de cultura resistente, aglutinador dos fluxos e influxos vindos de todo o Brasil. Debateremos a arte brasileira sem dogmatismos ou sectarismos, mas vamos ver se é viável uma teoria da arte brasileira”.¹⁸

Passados oito anos da mostra *31 Objetos Emblemáticos e Relevos*, a Fundação Cultural do Distrito Federal organizou a exposição *Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim* a qual reafirmou sua pesquisa e compromisso com o relevo, a pintura e a escultura.

At the end of the year, Valentim formalized the foundation of a cultural center in Brasília. By bringing together visual work and memory, as he proposed, he intended to create a Visuality Center. It was only in 1980 that the project, which had been on paper for almost a decade, managed to gather support and put into operation, in the Oscar Niemeyer Building in Setor Comercial Sul region, a bureau for the future center with a statute prepared for its operation.

Initially, the Center had been designed to be a civil society organization and, later, a foundation with a variety of social commitments. According to the newspaper *Correio Braziliense*, the document that defined the initiative mentioned: “a civil institution of an educational and museological nature, with the purpose of gathering and disseminating the artist’s work as well as disseminating the arts in general with emphasis on works that have a language that demonstrates a Brazilian visuality and feeling.” Among the objectives of the space and the artist, there was the intention to “define a Brazilian visuality [...] the cultural center will emphasize artistic and cultural manifestations linked to our traditions in a dynamic way. It will be a center for resistance, agglutinating flows and inflows from all over Brazil. We will debate Brazilian art without dogmatism or sectarianism, but we will see if a theory of Brazilian art is viable.”¹⁸

Eight years after the show *31 Objetos Emblemáticos e Relevos*, Fundação Cultural do Distrito Federal organized the exhibition *Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim* [*Myth and Magic in the Art of Rubem Valentim*] which reaffirmed his research and commitment to relief, painting and sculpture.

RUBEM VALENTIM



Na ocasião, o acompanhamento crítico de Hugo Auller testemunhou, em texto para a mostra, o encontro consciente de Valentim com o sincretismo: “[...] das formas 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 [...] dos instrumentos do candomblé e dos ‘pontos’ riscados com pomba nos terreiros de cultos animista-fetichistas [...]”.¹⁹

Em depoimento para a *Revista Cultura*, em 1978, Rubem reafirmou o particular senso universal presente em seu pensamento plástico: “[...] 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”.²⁰ Ainda, o convite da Casa da Moeda para que Valentim criasse modelos de um conjunto de medalhas – peças de numismática, obra inédita – ganhou dimensão expandida quando o artista materializou os protótipos dos *Símbolos Afro-Brasileiros* como um grupo de cinco exemplares em prata e bronze, numa pequena coleção com dez símbolos.

Para o lançamento em outubro de 1979, a Casa da Moeda preparou, juntamente com textos de apresentação de Frederico Morais e de João Vicente Salgueiro, um documento de autenticidade das peças.

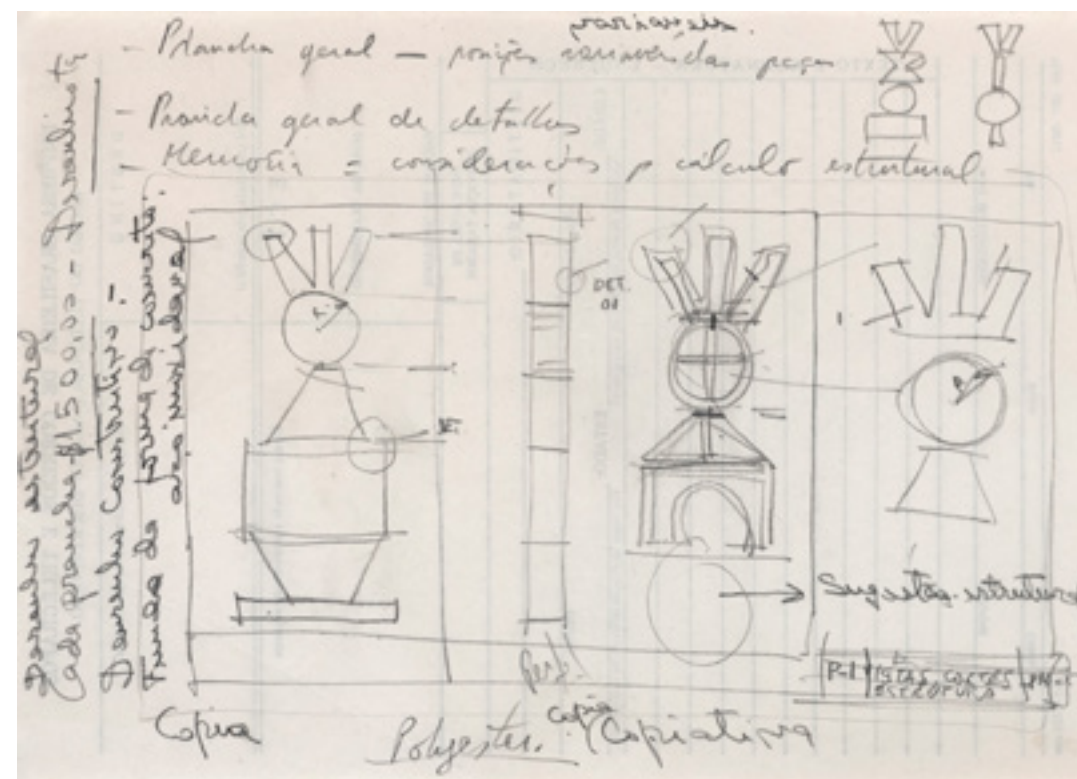
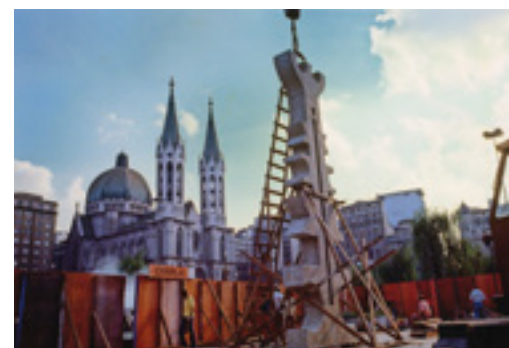
Para encerrar essa década, a escultura de concreto aparente com 8,5 metros de altura, foi implantada na Praça da Sé junto ao projeto *O Espaço da Sé como Suporte Plástico em São Paulo*. A obra é citada pelo artista como “marco sincretico da cultura afro-brasileira” e como “símbolo da cultura mulata”, e foi instalada com seu acompanhamento. Assim, Valentim consolidava a expansão de uma visualidade lúcida, contundente e dialógica.

On the occasion, Hugo Auller wrote a critique of the exhibition where he witnessed Valentim’s conscious encounter with syncretism: “[...] of the erudite forms of the cross, Roman and Byzantine, of the dome, the thurible, the chalice, the candlesticks of high altars in the churches of the Catholic religion, which was bequeathed to us by Portuguese colonization, and of the shapes [...] of the instruments of *candomblé* and the ‘dots’ scratched with *pomba* in the *terreiros* of animist-fetichist cults [...]”.¹⁹

In a statement to *Revista Cultura*, in 1978, Rubem reaffirmed the particular universal sense present in his visual thinking: “[...] all art is made of myth, it has a mythical origin, as indeed all the doing of man. And the essence of doing is ritualistic. But, in addition to the rite, there is rhythm, more precisely inner rhythm. When this comes together, we have the work of art”.²⁰ Also, the invitation from Casa da Moeda for Valentim to create models of a set of medals – numismatic pieces, unpublished work – was expanded when the artist created the prototypes of the *Símbolos Afro-Brasileiros* [*Afro-Brazilian Symbols*] as a set of five copies in silver and bronze, in a small collection with ten symbols.

For the launch in October 1979, Casa da Moeda prepared, together with presentation texts by Frederico Morais and João Vicente Salgueiro, a document of authenticity for the pieces.

To close the decade, the 8.5-meter high exposed concrete sculpture was placed in Praça da Sé together with the project *O Espaço da Sé como Suporte Plástico em São Paulo*. The work is cited by the artist as a “syncretic landmark of Afro-Brazilian culture” and as a “symbol of mulatto culture”, and was installed in his presence. Thus, Valentim consolidated the expansion of a lucid, forceful and dialogic visuality.



Instalação de *Marco sincretico da cultura afro-brasileira* na Praça da Sé, 1979

Installation of *Marco sincretico da cultura afro-brasileira* at Praça da Sé, 1979

Escultura *Marco sincretico da cultura afro-brasileira* na Praça da Sé, 1979

Sculpture *Marco sincretico da cultura afro-brasileira* at Praça da Sé, 1979

Acervo Instituto Rubem Valentim

Collection Instituto Rubem Valentim

Planta baixa da Praça da Sé, 1978

Floor plant of Praça da Sé, 1978

Acervo Museu Nacional da República

Collection Museu Nacional da República

CONSTRUÇÕES ENGENHARIA E PLANEJAMENTOS LDA.
--

AV. EUSEBIO MATOSO, 788 - CEP 05489
TELEFONE 250-7282 PBX - SÃO PAULO

N/ REF.	. 964/78
FL.	02

C.B.E.A.
S.P. REG. 10.228

Será por nossa conta o fornecimento dos equipamentos necessários : serras, vibradores, furadeiras e ferramentas leves.

Compete à Companhia Metropolitana de São Paulo-METRÔ o projeto, execução e demais despesas com fundações, canteiro de obra com tapume, abrigo para guarda de ferramentas, equipamentos, vestiários para o pessoal ponto de água, tomada de luz de 220 v e 110 v e vigia.

Compete também ao Metrô a operação do erguimento e deslocamento do fuste do local onde a peça será executada até a sua posição definitiva vertical, fornecendo assistência técnica para a elaboração do projeto da estrutura e para a operação do trabalho.

PREÇO - O preço para a execução deste monumento, na forma - descrita nesta proposta é de Cr\$395.989,02 (trezentos e noventa e cinco mil, novecentos e oitenta e nove cruzeiros e dois centavos) .

VALIDADE DA PROPOSTA - A presente proposta é válida por 30 dias.

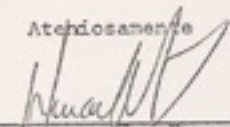
CONDIÇÕES DE PAGAMENTO - 35 % no contrato
45 % na concretagem da peça
20 % no final dos serviços

PRAZO DE EXECUÇÃO - O prazo de execução é de 90 dias, contados a partir da conclusão das fundações.

Juntamos o orçamento discriminativo para melhor ilustrar esta proposta.

No aguardo de suas prezadas ordens, subscrevemo-nos

Atenciosamente



CENPLA- Construções Engenharia e Planejamento Ltda.
Assessoria Técnica
engº. Oscar A.P. de Souza e Silva

Obs: A base que era circular passa a ser de forma retangular com 3,20m de comprimento, 1,80 de largura e 0,60m de espessura isto de acordo com o novo desenho apresentado por Va.Sa. em 11-12-78


A base terá no sentido do seu comprimento 3 recortes semi-circulares na frente e 3 recortes semi-circulares no fundo com o raio de 0,30 m

1a. RVS
2a. on
3a. pst.prop.
OAPSS/ hf

10.228 de 1981 - 1000.12 8778

[pp. 90-93]
Documentos relativos à escultura que seria instalada na Praça da Sé, 1978
-
Acervo Museu Nacional da República

[pp. 90-93]
Related documents to the sculpture that would be installed at Praça da Sé, 1978
-
Collection Museu Nacional da República



COMPANHIA DO METROPOLITANO DE SÃO PAULO - **Metrô**
Ct. GCP/368/78

São Paulo, 06 de julho de 1978

Ilmo. Sr.
Rubem Valentim de Souza
SHI-Sul-Q1-7-Conjunto 13
Casa 1 - Lago Sul
BRASILIA - DF.

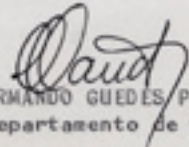
Ref.: Contrato nº 0028880009, escultura para a Praça da Sé.

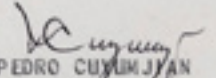
Prezado Senhor,

Servimo-nos da presente para solicitar à V.Sa., que considere retificado o número do contrato em referência, lendo-se .. 0028880009 onde se lê 0288800009.

Sendo o que nos apresenta para o momento, firmamo-nos,

Atenciosamente,


CARLOS ARMANDO GUEDES PASCHOAL
Chefe do Departamento de Contratos


PEDRO CUJUMJIAN
Gerente de Compras

No início da década de 1980, por sua vez, Valentim optou por manter um núcleo de trabalho em Brasília – sem, no entanto, abandonar sua intenção de dar continuidade ao centro cultural que projetava, assim que houvesse maior apoio público ou mesmo privado – mas decidiu instalar-se em um apartamento ateliê em São Paulo.

Valentim ainda aguardava dotação orçamentária do Ministério da Educação e Cultura para o centro cultural, uma vez que grande doação de sua parte já havia sido formalizada – contando com terreno, acervo e sua biblioteca com mais de 4 mil volumes – quando percebeu que o andamento das conversações pouco ou quase nada avançava.

Aquilo que conseguiu fazer funcionar se deu graças ao empenho do artista e ao apoio de Celso Albano e José Carlos Mello. A imprensa nacional dedicava notas favoráveis à proposta, reforçando inclusive a solicitação do artista ao MEC. Em artigo para *O Globo*, Frederico Moraes comentava sobre 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”.²¹

Em 1981, porém, Valentim desabafou em um depoimento sobre a falta de continuidade do centro: “[...] o centro cultural, atualmente passa por um período de um pouco de desânimo”.²²

A situação incerta e a verba para a construção da sede liberada pelo ministro Eduardo Portella nunca pode ser aplicada ao projeto. A ocorrência de entraves burocráticos e a mudança de gestão no ministério impossibilitou a implantação do centro.

At the beginning of the 1980s, in turn, Valentim chose to maintain a work center in Brasília – without, however, abandoning his intention to continue the cultural center he was planning, as soon as there was greater public or even private support – but decided to settle in a studio apartment in São Paulo.

Valentim was still waiting for funding from the Ministry of Education and Culture for the cultural center, since a large donation on his part had already been formalized – counting on the property, collection and its library with over four thousand books – when he realized that the conversations were progressing little to nothing.

What he managed to make work was thanks to the artist's commitment and the support of Celso Albano and José Carlos Mello. The national press was favorable to the proposal, even reinforcing the artist's request to Ministry of Education and Culture. In an article for *O Globo*, Frederico Moraes commented on the project with enthusiasm: “[...] to make Brasília a cultural hub, a center that radiates Brazilian culture. The center conceived by Valentim could be the first concrete initiative aiming at this objective, also because one of its goals is to form, in a coherent and programmatic way, a collection of Brazilian art.”²¹

In 1981, however, Valentim vented in a statement about the lack of continuity of the center: “[...] the cultural center is currently going through a period of a little discouragement.”²²

The uncertain situation and the budget for the construction of the headquarters released by minister Eduardo Portella was never applied to the project. Bureaucratic procedures and the change of management in the ministry made it impossible to implement the center.



A partir desse episódio, Valentim voltou-se para outros horizontes. Inconformado, procurou em seu silêncio, no silêncio do *Templo de Oxalá* – ambientação apresentada na XIV Bienal de São Paulo – fôlego para uma nova empreitada, agora em São Paulo.

Assim, por volta de 1982, o artista começou a organizar seu ateliê na capital paulista, no bairro Cerqueira César. O amplo apartamento comportava seu espaço de pintura, uma pequena galeria de suas obras mais recentes e uma cuidadosa reserva técnica, além de uma sala de estar grande que funcionava como um mirante da cidade de São Paulo.

Ali o artista recebia amigos, imprensa, colecionadores e jovens artistas e estudantes universitários que buscavam contato com o mestre Rubem Valentim. 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 zonas de investigação para o olhar ainda inquieto do artista. Intrigado pela complexidade cosmopolita e resistindo às variáveis do mercado de arte, Rubem mantinha-se conectado a sua proposta visual, como sempre o fizera sem nunca se desviar de seus compromissos com os rumos de uma “riscadura brasileira”.

Neste ínterim, de Salvador, chegava notícia marcante para o ano de 1982: Rubem recebera indicação para o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia.

From then on, Valentim turned to other possibilities. Disappointed, he sought in his silence, in the silence of *Templo de Oxalá* [Temple of Oxalá] – presented at the XIV Bienal de São Paulo – energy for a new venture, now in São Paulo.

Thus, around 1982, the artist began to organize his studio in the city of São Paulo, in the neighborhood of Cerqueira César. The large apartment housed his painting place, a small gallery of his most recent work and a storage space, in addition to a large living room that looked out over the city of São Paulo.

There, the artist received friends, the press, collectors, young artists and university students who sought contact with master Rubem Valentim.

In São Paulo there was, despite all the disorder and chaos of the urban layout, a silent, ingenious and austere articulation that brought together, in such a disaggregated space, areas of investigation for the artist's still restless gaze. Intrigued by the cosmopolitan complexity and resisting the variables of the art market, Valentim remained connected to his visual proposal, as he had always done without ever deviating from his commitments to developing a “Brazilian trace”.

In the meantime, from Salvador, important news arrived for the year 1982: Rubem Valentim had been nominated for an honorary degree by Universidade Federal da Bahia.

Aos 60 anos, o baiano **Rubem Valentim**, um dos mais premiados artistas plásticos brasileiros, prepara suas malas para deixar Brasília, onde viveu durante dezesseis anos. No final desta semana desembarcará em São Paulo, depois de ter tentado, todos estes anos, fundar na capital federal um centro de artes onde seriam expostos trabalhos de artistas do país inteiro. “Não consegui nenhum apoio governamental para construir o centro”, desabafa Valentim. O artista já está antegozando a sua “fase paulista”. “Irei ao teatro e ao cinema todas as semanas”, diz. “Volto a conviver assim com um ambiente cultural do qual já andava esquecido.”

O título aprovado em unanimidade pelo Conselho Universitário da UFBA, reafirmava o reconhecimento da criação do artista, que por ocasião da cerimônia de entrega formalizada em 1983, reforçou sua posição, “[...] a Bahia é minha fonte perene do fazer artístico”.²³ Juarez Paraíso, professor na instituição e amigo do artista, fez o discurso na cerimônia de concessão, no qual mencionou diversos momentos da trajetória de Valentim, especialmente a decisiva partida para o Rio de Janeiro.

O artista, repetidas vezes, tratou do caráter construtivo de sua obra, de sua relação com a arquitetura e também com o espaço público. Em distintas situações citou a inércia dos meios culturais de Brasília. Frisava o fato de uma obra sua – a escultura em concreto em logradouro público – estar em São Paulo, na praça da Sé, enquanto que para a capital federal, onde também residia, não conseguira ter executado nenhuma obra da mesma expressão.

Em entrevista concedida ao amigo Frederico Moraes ele reforçou seu estranhamento: “[...] Brasília não dá eco, o que você faz não repercute localmente nem no resto do país”.²⁴

Sem dúvida, seu comentário sobre a cidade merecia atenção. Afinal, durante o ano de 1981, além de participar de um seminário promovido pela Funarte no Rio de Janeiro sobre o tema arte e religião, ele estivera também em São Paulo para a exposição *Arte Transcendente* no MAM-SP.

The degree, which was unanimously approved by the University Council at UFBA, reaffirmed the recognition of the creation of the artist who, on the occasion of the official ceremony in 1983, reinforced his position, “[...] Bahia is my perennial source of art making”.²³ Juarez Paraíso, a professor at the university and a friend of the artist, gave a speech at the award ceremony, in which he mentioned several moments in Valentim’s career, especially the decisive departure for Rio de Janeiro.

The artist repeatedly addressed the constructive character of his work, his relationship with architecture, as well as with the public space. On different occasions, he cited the inertia of Brasília’s cultural milieu. He stressed the fact that one of his works – the concrete sculpture in a public space – was in São Paulo, in Praça da Sé, while for the federal capital, where he also lived, he had not managed to create any work of the same expression.

In an interview given to his friend Frederico Moraes, he reinforced his estrangement: “[...] Brasilia doesn’t echo, what you do doesn’t resonate locally or in the rest of the country”.²⁴

Undoubtedly, his comment about the city deserved attention. After all, during 1981, in addition to participating in a seminar promoted by Funarte in Rio de Janeiro on the subject of art and religion, he had also been to São Paulo for the exhibition *Arte Transcendente* [Transcendent Art] at MAM-SP.

De passagem por Brasília em 1985, por ocasião de uma mostra na Performance Galeria, Burle Marx visitou o amigo em seu ateliê. Ao recordarem as situações de anos anteriores, Marx e Valentim refletiram sobre a produção artística no país e, como não poderia deixar de ser, conversaram sobre o futuro do projeto que se tornara uma obsessão: o centro cultural. Por diversas vezes encontros com amigos artistas e críticos de arte tocavam em um ponto delicado da questão, que permanecia sem solução ou respostas: de que forma o centro seria definitivamente implementado e com quais recursos seria feita sua manutenção?

Ainda no mesmo ano, Rubem participou da mostra *Tradição e Ruptura – Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*, na Fundação Bienal de São Paulo. Por conviver com um mercado de arte pouco preparado para sua “riscadura” e manter-se na luta do cotidiano, Valentim adquiriu um tom crítico que já fazia parte de seu temperamento inquieto, mas que agora se acentuava, nos idos da década de 1980.

Passing through Brasília in 1985, on the occasion of an exhibition at Performance Galeria, Burle Marx visited his friend in his studio. Recalling the situations of previous years, Marx and Valentim reflected on the artistic production in the country and, of course, talked about the future of the project that had become an obsession: The cultural center.

Meetings with artist friends and art critics often touched on a delicate point which remained unresolved: how would the center be definitively implemented and with what resources would it be maintained?

That same year, Rubem participated in the exhibition *Tradição e Ruptura – Síntese de Arte e Cultura Brasileiras* [Tradition and Rupture – Synthesis of Brazilian Art and Culture], at Fundação Bienal de São Paulo. Accustomed to an art market that was unprepared for his “trace” and to a day-to-day struggle, Valentim acquired a critical tone that was already part of his restless temperament, but which was now accentuated, in the 1980s.

O panorama que se sedimentava, entre Brasília e São Paulo, fazia o artista prosseguir com sua produção pictórica. Ainda em 1983, Valentim participou da mostra coletiva *Artistas Contemporâneos da Bahia*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

The panorama that was established between Brasília and São Paulo made the artist continue with his pictorial production. Also in 1983, Valentim participated in the group show *Contemporary Artists of Bahia*, at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.



Rubem Valentim e Mestre Didi na II Conferência Mundial da Tradição dos Orixás e Cultura, Salvador, 1983

Folder da exposição *Artistas Contemporâneos da Bahia*, MAC-USP, São Paulo, 1983

Acervo Instituto Rubem Valentim

Rubem Valentim and Mestre Didi at II Conferência Mundial da Tradição dos Orixás e Cultura, Salvador, 1983

Folder of the exhibition *Artistas Contemporâneos da Bahia*, MAC-USP, São Paulo, 1983

Collection Instituto Rubem Valentim



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*. De fato, uma importante reunião de serigrafias produzidas entre 1974 e 1988 que foram expostas com destacado interesse da imprensa local.

After almost a decade without having a solo exhibition in Rio de Janeiro, Valentim organized in 1988, at the invitation of Galeria Versailles, the show *Logotipos poéticos da cultura afro-brasileira* [*Poetic Logo Emblems of Afro-Brazilian Culture*]. It was, in fact, an important collection of serigraphs produced between 1974 and 1988 that was featured with great interest in the local press.



Catálogo da exposição *Pinturas Emblemáticas*, na Versailles Galeria de Arte, Rio de Janeiro, 1988

–
Acervo Instituto Rubem Valentim

Rubem e Lúcia Valentim em Brasília, 1988

Exhibition catalog of *Pinturas Emblemáticas* held at Versailles Galeria de Arte, Rio de Janeiro, 1988

–
Collection Instituto Rubem Valentim

Rubem and Lúcia Valentim in Brasília, 1988



Catálogo da
exposição *Rubem
Valentim* no Circuito
Paulista de Arte
Contemporânea, 1990

–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Exhibition catalog of
Rubem Valentim, held
at Circuito Paulista de
Arte Contemporânea,
1990

–
Collection Instituto
Rubem Valentim



Acompanhando os compromissos firmados, o artista ainda participou no I Circuito Paulista de Arte Contemporânea com sua série *Serigrafias emblemáticas*, em 1990.

O texto de apresentação da mostra uma vez mais contou com a lucidez crítica de Olívio Tavares de Araújo acerca da trajetória de Valentim:

[...] 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.²⁵

Neste mesmo período o artista integrou uma mostra que reuniu jovens artistas de Brasília no MAM-SP. Rubem Valentim e Athos Bulcão formavam a dupla do núcleo formador do Planalto Central, e a presença dos dois na exposição – intitulada *Oito Artistas de Brasília* – mereceu leitura crítica de Radha Abramo: “[...] belo gesto tem eles, os já consagrados, embora não se saiba se também desfrutaram benção tão generosa quando iniciaram suas carreiras artísticas [...]”.²⁶

Following the commitments signed, the artist also participated in the I Circuito Paulista de Arte Contemporânea with his series *Serigrafias emblemáticas* [Emblematic Serigraphs], in 1990.

The exhibition's presentation text once again included the critical lucidity of Olívio Tavares de Araújo about Valentim's career:

[...] there is a kind of superior truth that is born from the integrity of each artist, and from the contemporaneity of his proposal, at the moment when it is discovered and formulated. This truth trumps the circumstances. It is essential, therefore, to keep the awareness of Rubem Valentim's role and position in the creation of a Brazilian visual identity, through visually sophisticated, absolutely erudite experiments, without any folkloricism or naivety.²⁵

In this same period, the artist was part of an exhibition that brought together young artists from Brasília at MAM-SP. Rubem Valentim and Athos Bulcão formed the duo that formed the core of the central plateau, and their presence in the exhibition – titled *Oito Artistas de Brasília* [Brasília's Eight Artists] – deserved a critical reading by Radha Abramo: “[...] they have a beautiful gesture, those who are already consecrated, although it is not known whether they also enjoyed such a generous blessing when they began their artistic careers [...]”.²⁶

Rubem Valentim e suas produções na exposição *Oito Artistas de Brasília*, MAM-SP, 1990

[Fotógrafos: Lúcia e Rubem Valentim]

Rubem Valentim and his works at the exhibition *Oito Artistas de Brasília*, MAM-SP, 1990

[Photographers: Lúcia e Rubem Valentim]



Os dois artistas, singulares em suas trajetórias, reproduziam o apoio criterioso recebido em princípio de carreira: Valentim por meio da consistente crítica de Mário Pedrosa, e Athos Bulcão pelo convite de Portinari para integrar sua equipe nas obras da Pampulha. Por fim, esta mostra seguiu do MAM para o Museu de Arte de Brasília.

Ainda em 1990, uma importante coletiva em Nova York que contou com a participação do artista, a exposição *Introspectives – Contemporary Art by Americans and Brazilians of African Descendants* aconteceu no The Bronx Museum.

O convite do Museu de Arte da Bahia para a mostra *Dois retratos de arte em 1991* e uma individual realizada em Washington, DC intitulada *Rubem Valentim – Serigrafias no The Brazilian-American Cultural Institute* encerravam o ano de trabalho.

Mesmo com a saúde debilitada, o artista concluiu obras para a exposição da ECO 92 e permaneceu em São Paulo até seu falecimento, em novembro de 1991.

The two artists, unique in their careers, reproduced the judicious support they received at the beginning of their careers: Valentim through the consistent criticism of Mário Pedrosa, and Athos Bulcão through the invitation of Portinari to join his team in the Pampulha works. Finally, this show went from MAM to Museu de Arte de Brasília.

Also in 1990, an important group show in New York with the artist's participation, the exhibition *Introspectives – Contemporary Art by Americans and Brazilians of African Descendants* was held at the The Bronx Museum.

The invitation by the Museu de Arte da Bahia to the exhibition *Dois retratos de arte em 1991* [Two Portraits of Art in 1991] and a solo exhibition in Washington, DC titled *Rubem Valentim – Serigraphs at The Brazilian-American Cultural Institute* ended the work year.

Despite his poor health, the artist completed works for the ECO 92 exhibition and remained in São Paulo until his death in November 1991.

1 Rubem Valentim, “Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim”. *Revista Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, 1967, pp. 24-26.

2 Id. *Ibid.*, p. 24.

3 Conforme depoimento de Nadyr Valentim de Souza à autora em Salvador, 19 de julho de 1993.

4 O historiador e crítico de arte José Antônio do Prado de Valladares foi diretor da Pinacoteca e do Museu do Estado da Bahia desde 1939 e, durante duas décadas (1939–1959) fortaleceu a instituição como referência para as artes visuais. Promoveu a catalogação do acervo, criou o Salão Bahiano de Belas Artes e esteve à frente de estudos seminais para a museologia baiana.

5 Após a gestão de José Valladares, a Pinacoteca do Estado passou por reformulação e a coleção de arte moderna e contemporânea da instituição e do Museu de Arte da Bahia foi separada. O acervo foi transferido para o Solar do Unhão, núcleo base de formação do Museu de Arte Moderna da Bahia.

6 Rubem Valentim, *op. cit.*, p. 26.

7 Ferreira Gullar, “Rubem Valentim”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1961.

1 Rubem Valentim, “Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim”. *Revista Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, 1967, pp. 24-26.

2 Id. *Ibid.*, p. 24.

3 As stated by Nadyr Valentim de Souza to the author in Salvador, July 19, 1993.

4 Historian and art critic José Antônio do Prado de Valladares was director of the Pinacoteca and the Museu do Estado da Bahia since 1939, and for two decades (1939–1959) he strengthened the institution as a reference for the visual arts. He promoted the cataloging of the collection, created the Salão Bahiano de Belas Artes and was in charge of seminal studies for Bahian museology.

5 After the direction of José Valladares, the Pinacoteca do Estado underwent restructuring and the collection of modern and contemporary art of the institution and the Museu de Arte da Bahia were separated. The collection was transferred to Solar do Unhão, the training base of the Museu de Arte Moderna da Bahia.

6 Rubem Valentim, *op. cit.*, p. 26.

7 Ferreira Gullar, “Rubem Valentim”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 Jul. 1961.

8

Lúcia Alencastro Valentim, arte educadora, trabalhou ativamente para o desenvolvimento das propostas elaboradas na Escolinha de Arte do Brasil juntamente com Augusto Rodrigues no Rio de Janeiro. Foi bolsista na Bath Academy of Art, em Londres, onde desenvolveu seu projeto formativo.

9

Como bolsista na Bath Academy of Art elaborou estudos sobre experimentação livre e a necessidade vital de expressão, em oficinas com crianças para expansão da sensibilidade estética.

10

Antônio Bento, "Rubem Valentim em Londres". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1964.

11

Giulio Carlo Argan, *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemáticos*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1970.

12

Aline Figueiredo, *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

13

Walmir Ayala, "Um mestre brasileiro do construtivismo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio 1973.

14

Apud Claudia Fazzolari, "Radha Abramo e a premiação da Bienal Nacional 1976". In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. 26°. 2017, Campinas. Anais do Encontro da ANPAP. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.

8

Art educator Lúcia Alencastro Valentim worked actively for the development of the proposals elaborated in the Escolinha de Arte do Brasil together with Augusto Rodrigues in Rio de Janeiro. She was a fellow at the Bath Academy of Art, in London, where she developed her training project.

9

As a fellow at the Bath Academy of Art, she carried out studies on free experimentation and the vital need for expression, in workshops with children to expand aesthetic sensibility.

10

Antônio Bento, "Rubem Valentim em Londres". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 Apr. 1964.

11

Giulio Carlo Argan, *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemáticos*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1970.

12

Aline Figueiredo, *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

13

Walmir Ayala, "Um mestre brasileiro do construtivismo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 May 1973.

14

Apud Claudia Fazzolari, "Radha Abramo e a premiação da Bienal Nacional 1976". In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. 26°. 2017, Campinas. Anais do Encontro da ANPAP. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.

15

Rubem Valentim, *Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários*. Bahia / Rio de Janeiro / São Paulo / Brasília: 1976.

16

O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Relatório sobre os trabalhos da Comissão Especial encaminhado ao prefeito de São Paulo, Olavo Egydio Setúbal. Proposta para uso de obras de arte na Praça Estação Sé do Metrô, set.-out. de 1977.

17

O Templo de Oxalá esteve presente com parte das peças de sua ambientação original – apresentada na Bienal de São Paulo – na exposição *Ilê Funfun. Uma homenagem ao Centenário de Rubem Valentim*. A mostra realizada pela Galeria Almeida Dale, em parceria com o Museu Nacional da República, Museu de Arte de Brasília e o Museu de Arte Moderna da Bahia, fez itinerância pelo país no ano de 2022.

18

Maurício Farias, "Rubem Valentim – centro está saindo". *Correio Braziliense*, 27 set. 1980.

19

Hugo Auller, "O construtivismo emblemático na arte de Rubem Valentim". *Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1978.

15

Rubem Valentim, *Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários*. Bahia / Rio de Janeiro / São Paulo / Brasília: 1976.

16

O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Report on the work of the Special Commission sent to the mayor of São Paulo, Olavo Egydio Setúbal. Proposal for the use of artworks at the subway station Praça Estação Sé, Sep.-Oct. 1977.

17

The Templo de Oxalá was present with part of the pieces from its original setting – presented at the Bienal de São Paulo – at the *Ilê Funfun* exhibition. Celebrating Rubem Valentim's Centenary. The exhibition held by Galeria Almeida Dale, in partnership with the Museu Nacional da República, Museu de Arte de Brasília and the Museu de Arte Moderna da Bahia, toured the country in 2022.

18

Maurício Farias, "Rubem Valentim – centro está saindo". *Correio Braziliense*, 27 Sep. 1980.

19

Hugo Auller, "O construtivismo emblemático na arte de Rubem Valentim". *Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1978.

- 20
Entrevista para o poeta e crítico de arte Walmir Ayala, "Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação", Brasília, *Revista Cultura*, ano 8, n. 29, abr.-jun. 1978.
- 21
Frederico Moraes, "Rubem Valentim e o construtivismo didático – Toda criação é mestiça". *O Globo*, 21 jan. 1982.
- 22
"A arte semiótica de Rubem Valentim: signos traduzindo o inexplicável". *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 ago. 1981.
- 23
Rubem Valentim, "Concessão do título de 'Doutor Honoris Causa' ao artista plástico Rubem Valentim". *A Fala do Congresso*, Salvador, UFBA, 20 set. 1983.
- 24
Frederico Moraes, op. cit.
- 25
Olívio T. Araújo, *Rubem Valentim*. São Paulo: Circuito Paulista de Arte Contemporânea, out.-dez., 1990.
- 26
Radha Abramo, "Arte Capital – Mestres da pintura mostram o jovem talento de Brasília". *Isto É Senhor*, São Paulo, out., 1990.
- 20
Interview to the poet and art critic Walmir Ayala, "Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação", Brasília, *Revista Cultura*, n. 29, Apr.-Jun. 1978.
- 21
Frederico Moraes, "Rubem Valentim e o construtivismo didático – Toda criação é mestiça". *O Globo*, 21 Jan. 1982.
- 22
"A arte semiótica de Rubem Valentim: signos traduzindo o inexplicável". *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 Aug. 1981.
- 23
Rubem Valentim, "Concessão do título de 'Doutor Honoris Causa' ao artista plástico Rubem Valentim". *A Fala do Congresso*, Salvador, UFBA, 20 Sep. 1983.
- 24
Frederico Moraes, op. cit.
- 25
Olívio T. Araújo, *Rubem Valentim*. São Paulo: Circuito Paulista de Arte Contemporânea, Oct.-Dez., 1990.
- 26
Radha Abramo, "Arte Capital – Mestres da pintura mostram o jovem talento de Brasília". *Isto É Senhor*, São Paulo, Oct., 1990.

Referências bibliográficas

Works Cited

Periódicos

Periodicals

- "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.
- ABRAMO, Radha. "Arte Capital – Mestres da pintura mostram o jovem talento de Brasília". *Isto É Senhor*; São Paulo, out., 1990.
- AULLER, Hugo. "Panorama da arte de Rubem Valentim". *Correio Braziliense*, Brasília, 17 abr. 1975.
- _____. "Rubem Valentim no MAM de Paris". *Correio Braziliense*, Brasília, 1 jul. 1976.
- AYALA, Walmir. "Um mestre brasileiro do construtivismo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio 1973.
- _____. "Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação", *Revista Cultura*, Brasília, ano 8, n. 29, abr.-jun. 1978.
- BENTO, Antônio. "Rubem Valentim em Londres". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1964.
- CAMPOFIORITO, Quirino. "Mostra de Rubem Valentim". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1962.
- GULLAR, Ferreira. "Rubem Valentim". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1961.
- _____. "A vitória de Valentim". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 maio 1961.
- MORAIS, Frederico. "Rubem Valentim e o construtivismo didático – Toda criação é mestiça". *O Globo*, 21 jan. 1982.
- PEDROSA, Mário. "Arte signográfica". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 ago. 1959.
- PONTUAL, Roberto. "Rubem Valentim Fonte e Refinamento". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1975.
- ROCHA, Wilson. "Rubem Valentim". *Estado da Bahia*, Salvador, 17 dez. 1955.
- SCALDAFERRI, Sante. "Os primórdios da arte moderna na Bahia". *A Tarde*, Salvador, 21 jan. 1977.
- SPANUDIS, Theon. "A pintura de Rubem Valentim". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1961.
- VALENTIM, Rubem. "Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim". *Revista Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, 1967.

CatálogosCatalogues

ARAÚJO, Olívio T. *Rubem Valentim*. São Paulo: Circuito Paulista de Arte Contemporânea, out.-dez., 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1970.

AULLER, Hugo. *O construtivismo emblemático na arte de Rubem Valentim. Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1978.

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

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

GULLAR, Ferreira. *Rubem Valentim*. São Paulo: Petite Galerie, 1961.

PEDROSA, Mário. *A contemporaneidade de Rubem Valentim*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1982.

Artigos acadêmicosAcademic articles

FAZZOLARI, Claudia. “Radha Abramo: compromisso e diálogo entre arte, cultura e educação”. *Jornada ABCA*. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), 2013.

_____. *Rubem Valentim: a riscadura brasileira*. Dissertação em Artes. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), 1995, 205 pp.

_____. “Radha Abramo e a premiação da Bienal Nacional 1976”. In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Anais do 26º Encontro da ANPAP*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.

VALENTIM, Rubem. “Concessão do título de ‘Doutor Honoris Causa’ ao artista plástico Rubem Valentim; *A Fala do Congresso*, Salvador, UFBA, 20 set. 1983.

DocumentaçãoDocumentation

DOCUMENTO Fundação do Centro Cultural, Brasília, 1977.

O ESPAÇO da Sé como Suporte Plástico. *Relatório sobre os trabalhos da Comissão Especial encaminhado ao prefeito de São Paulo, Olavo Egydio Setúbal*. Proposta para uso de obras de arte na Praça Estação Sé do Metrô, set.-out. 1977.

VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários*. Bahia / Rio de Janeiro / São Paulo / Brasília: Edição do autor, 1976.

Rubem e Valentim
em Roma, 1965
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Rubem Valentim
in Rome, 1965
–
Collection Instituto
Rubem Valentim



Construção branca: silêncio
Frederico Morais
Crítico de arte

White Construction: Silence
Frederico Morais
Art Critic

Às vezes é preciso “calar”: usar um silêncio artifício, para dizer melhor e mais alto. Calar para que o silêncio cante toda a extraordinária beleza da vida, para que se possa ouvir “este fio de água cantando”, que “vem das fontes primitivas”. Sabedoria.

Às vezes é preciso eliminar a cor, como se elimina o ruído e chegar “à dura pureza do branco”. Luz.

Contra o caos, Rubem Valentim propõe o cosmos. Contra arrivismos e conluios, contra o vale-tudo oportunista de pseudovanguardas encomendadas, como as que vemos serem aplaudidas no tumulto das bienais, Valentim propõe sua coerência e sua luta. Contra os que tudo querem, Valentim se propõe doar. Oferece ordem, clareza, claras construções. Considerando-se apenas um humilde hóspede da vida – “cada dia de sol é para mim um deslumbramento”, Valentim, para vê-la a cada momento renovada, precisou lutar, de peito aberto, contra toda sorte de hipocrisias, acordos, diluições, mimetismos. Hoje, aos 56 anos, o corpo curtido em muitas batalhas, a barba e os cabelos encanecidos, não se entrega: prossegue sua luta. Revela a mesma vitalidade do jovem e do polemista que sempre foi, a mesma confiança no homem e suas liberdades e numa arte de raízes autenticamente brasileiras. E é assim, entre agradecido e comovido, que oferece a Oxalá, a todos os homens lúcidos e de boa vontade, seus templos: construção branca, linguagem do silêncio.

Sometimes it is necessary to “shut up”: to use the artifice of silence to say things better and louder. To shut up so silence itself can sing the extraordinary beauty of life, so we can hear “the singing thread of life” that “comes from primitive sources”. Wisdom.

Sometimes it is necessary to eliminate color, the same way silence must be eliminated, to arrive at ‘the tough purity of white’. Light.

Against the chaos, Rubem Valentim proposes the cosmos. Against self-seeking tendencies and conspiracies, against the opportunist free-for-all of commissioned pseudo-vanguards, like the ones we see celebrate in the commotion of biennials, Valentim proposes his coherence and his struggle. Against those who want to have it all, Valentim proposes to offer. To offer order, clarity, clear constructions. Self-considered a mere guest of life – “each sunny day is for me dazzling” – Valentim had to fight, open-heartedly, against all sorts of hypocrisy, deals, dissolution, and mimicry, so he could see life renewed every time. Today, at 56, his body hardened by many battles, with his grey beard and hair, the artist has not given up: he perseveres in his struggle. He reveals the same vitality as the youngster and polemicist he has always been, the same trust in man and his liberties, and in a form of art with aesthetically Brazilian roots. And this is how Valentim, between gratitude and awe, offers to Oxalá, to every lucid and good-willed man, his temples: white construction, the language of silence.

Passados meses do encerramento da XVI Bienal Internacional de São Paulo (1977), quando um novo tumulto se anuncia para breve (a Bienal Latino-Americana, 1978) persiste na memória de todos um dos raros momentos de cristalina beleza daquele certame: o *Templo de Oxalá*, de Rubem Valentim. Mesmo escondido entre colunas, sob a escada, mesmo cercado por todos os lados, “muros”, catástrofes, improvisações não catalogáveis, mesmo preterido na longa lista de premiados, Valentim se impôs ao olhar avisado e atento com sua proposta de ordem e equilíbrio, de serenidade construtiva. Mesmo naquele corre-corre barulhento e circense, conquistou o visitante com o silêncio harmonioso de suas estruturas emblemáticas.

Months after the closing of the 16th São Paulo Biennial (1977), and with the renewed commotion triggered by the Latin American Biennial (1978), everyone still remembers a rare moment of crystalline beauty: Rubem Valentim's *Templo de Oxalá* [Temple of Oxalá]. Even if hidden between columns, under the staircase, even if enclosed from all sides, by “walls”, catastrophes, non-catalogable improvisations, even if overlooked in the long list of award winners, Valentim asserted himself to those attuned to his proposition of order and balance, of constructive serenity. Even in that noisy and circus-like hustle and bustle, he fascinated visitors with the harmonious silence of his emblematic structures.

Acompanho a obra de Valentim desde os tempos de Salvador, na Bahia, onde nasceu. Tenho escrito com frequência sobre seu trabalho. E sempre com prazer renovado. A cada momento me surpreendo com a vitalidade e a atualidade de sua proposta, por seu pioneirismo, pela notável coerência de sua obra. Já habitei a riqueza vocabular de sua obra, sua vocação construtiva, mas de uma construtividade ligada à nossa cultura, ao nosso ser, à nossa alma, por isso mesmo resistente; já habitei seus altares emblemas, seus signos e superssignos, seus relevos e objetos; nela brinquei e rezei, revivi a história dos homens e do mundo, seus mitos e magia, me aproximei através dela, de Deus e orixás, redescobri as mais autênticas e populares alegrias do homem, de todas as cores e origens, ouvi o som de atabaques de suas cores constantes, ergui emblemas, escudos, estandartes, bandeiras, cartazes e com eles fiz o périplo das revoltas, das rebeliões e de procissões de todos os povos e tempos, como se fora um templo ecumênico. Percorri a variada geografia de sua obra: Salvador, Rio, Roma, Brasília e pude perceber momentos de plenitude e vazios, de excessos e contenções, tive visões da terra e visões do céu, presenciei fases de pintura e de relevos, de objetos e de esculturas, de cor e não cor. Mas na diversidade encontrei unidade e coerência, em todos os momentos pude ouvir “este fio de água cantando”, vindo de longe, de “fontes primitivas”.

I have been following the work of Valentim since the time he lived in Salvador, Bahia, his birthplace. I have often written about his work, and each time with renewed pleasure. Every time, I am surprised by the vitality and contemporariness of his practice, with his pioneering views, the notable coherence of his work. I have inhabited the vocabular wealth of his oeuvre, his constructive vocation, but a constructivism linked to our culture, to our being, to our soul, and for that reason resistant; I have inhabited his altar-emblems, his symbols and super-symbols, his reliefs and objects; I have played and prayed with him, reliving the history of man and the world, its myths and magic; through it, I got closer to god and the orishas, I rediscovered the most authentic and popular joys of man, of all colors and backgrounds; I have heard the sound of *atabaques* beating constant colors; I have erected emblems, shields, banners, flags, and posters, carrying them on a journey of revolt, rebellion and a procession of all peoples and times, as if it was an ecumenic temple. I have covered the multiple geographies of his work: Salvador, Rio, Roma, and Brasília, and was able to notice moments of plenitude and void, excess and containment; I had visions of the earth and visions of the sky; I have witnessed his painting and relief phases, objects and sculptures, colors and colorlessness. But I have found unity and coherence in his diversity, in every moment I could hear “the thread of life singing”, coming from afar, from “primitive sources”.

Mas é em Brasília que Valentim dá o salto definitivo de sua obra, o salto para o relevo e, em seguida, para o objeto. É em Brasília, cidade vocacionalmente ecumênica, que sua obra adquire uma dimensão “religiosa”. Em Brasília surgem seus relevos brancos, formas votivas, hieráticas, silenciosas. A chegada do branco é precedida por fases intensamente coloridas e com grande variedade de signos.

Assim ocorreu em Brasília depois da fase romana, assim ocorre agora, com seu *Templo de Oxalá*, após sua exposição na Bolsa de Arte, no Rio. Seus relevos brancos de antes, como seus objetos emblemáticos de agora, que Valentim reúne no seu “templo”, são os momentos mais fortemente “religiosos” de Valentim e ao mesmo tempo mais fortemente construtivos. Esta vinculação entre construção e religiosidade não é novidade. A obra de artistas como Mondrian, Maliévitch, Herbin, Torres-García, Barnett Newman sempre esteve envolvida por um halo metafísico ou aura religiosa. Na contemplação dessas obras, o espectador sensível se deixa impregnar por uma espécie de atmosfera mística. Religião sem altar, missa sem rito, oração silenciosa e branca. O silêncio favorece o diálogo com a divindade, o branco capta a luz. A arte construtiva, como todas as religiões, quer construir um mundo claro, luminoso, justo, coerente, verdadeiro. Maliévitch que chegou a este mesmo “branco sobre branco” a que chegou agora Valentim com seu *Templo de Oxalá*, entendia a arte como a manifestação do não verbal, querendo com isso aludir ao caráter religioso de sua linguagem essencialmente visual.

But it is in Brasília that Valentim takes a definitive step in his work, the step towards reliefs and, later, objects. It is in Brasília, a vocationally ecumenic city, that his work acquires a “religious” dimension. In Brasília, his white reliefs appear as votive, hieratic, silent forms. The arrival of the white color is preceded by an intensely colorful phase, with a large variety of symbols.

Similar to what happened in Brasília after the Roman phase, now it is happening in Rio, with his *Templo de Oxalá*, after his exhibition at Bolsa de Arte. His white reliefs from before, like his emblematic objects of now, which Valentim brings together in his “temple”, are his strongest religious moments and, at once, his most strongly constructivist. This link between construction and religiousness is nothing new. The work of artists such as Mondrian, Malevich, Herbin, Torres-García, and Barnett Newman have always been surrounded by a metaphysical halo or religious aura. In the contemplation of these works, the attentive spectators let themselves be involved in a sort of mystical atmosphere. Religion with no altar, mass with no rite, silent and white prayer. The silence favors the dialogue with the divine; the white color captures the light. Constructivist art, like religion itself, wants to build a clear, luminous, just, coherent, truthful world. Malevich, who also reached the same “white on white” that Valentim now arrived at with his *Templo de Oxalá*, understood art as the expression of the non-verbal, evoking the religious character of its essentially visual language.

Comentando suas pinturas expostas na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, em 1975, anotei que Valentim, à maneira de Mondrian, rompera com a simetria de sua produção anterior, e propunha assim um equilíbrio assimétrico. Deixava de existir a oposição fundo/superfície, um centro, um ponto fixo ou um eixo central onde a vista do espectador pudesse descansar. Valentim criava um espaço ambíguo, indeciso no seu vaivém visual. Anotei que esta fase representava na sua obra um progresso, um amadurecimento ao mesmo tempo pictórico e existencial. Superar, na vida como na arte, a oposição fundo/superfície, que é mecânica e estática, significa aceitar a mutabilidade e relatividade dos valores e da própria existência. E pude sentir que muitos reagiram neste momento à sua pintura, talvez, pelo excesso de cor. E assim não perceberam modificações essenciais que começavam a ocorrer ali, naquele momento.

Talking about his paintings exhibited at Bolsa de Arte in Rio de Janeiro in 1975, I mentioned that Valentim, like Mondrian, broke with the symmetry of his previous practice, proposing, therefore, an asymmetric balance. There was no longer the opposition between background and surface, or a center, a fixed point or central axis where the spectator’s gaze could rest. Valentim created an ambiguous, indecisive space, in its visual back-and-forth. I also noted that this phase represented a new development in his work, a both pictorial and existential maturing. To overcome, in life and in art, the opposition between background and surface, which is mechanic and static, means to accept the mutability and relativity of values and of existence itself. At the time I felt that many people reacted against his painting, perhaps due to an excess of color. Therefore, they failed to notice essential modifications that were already starting to emerge here.

A prova disso é seu *Templo de Oxalá*. Ao distribuir sobre o piso verde seus objetos emblemáticos de forma assimétrica, Valentim criou um relacionamento dinâmico entre eles. Branco sobre branco, plano sobre plano, signo sobre signo, dinamicamente. Cada objeto existe isoladamente e como conjunto, é independente e interdependente. De qualquer ângulo que se colocar, o espectador vê uma peça penetrar no campo visual da outra. E mais, construída em partes móveis, seus objetos permitem diferentes combinações, permutando e configurando continuamente novos significados visuais.

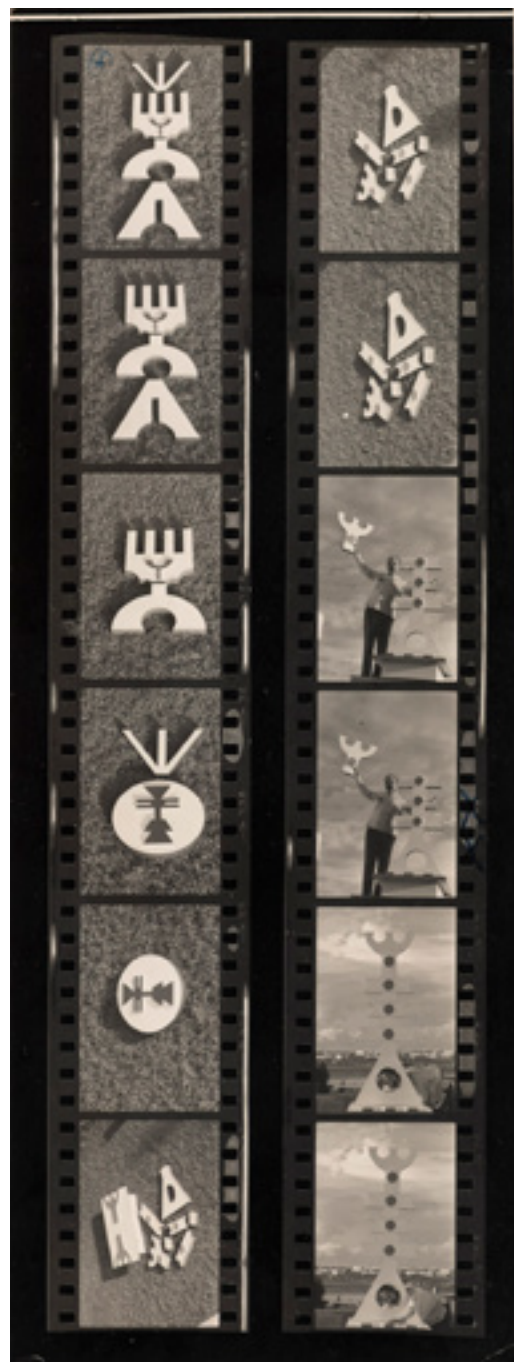
Quer dizer, Valentim realiza no espaço real, e valendo-se unicamente do branco, aquilo que já enunciara em suas pinturas imediatamente anteriores. Suas formas brancas parecem flutuar silenciosas no espaço, como emanções de uma religiosidade sentida e vivida. Obra de maturidade definitiva.

Rio de Janeiro, abril de 1978

The proof of this is his *Templo de Oxalá*. By asymmetrically spreading his emblematic objects onto the green floor, Valentim created a dynamic relationship between them. White on white, plane on plane, symbol on symbol, dynamically. Each object exists autonomously and as a set, independently and interdependently. From whichever angle the spectator sees one piece penetrating the other's visual field. And besides, constructed with mobile parts, his objects allow different combinations, continuously alternating and configurating new visual meanings.

Valentim carries out in a real space, and using exclusively white, something that he had already signaled in his immediately preceding paintings. His white forms seem to silently float in space, like emanations of a religiosity that is both felt and loved. A work of definitive maturity.

Rio de Janeiro, April 1978



Os Deuses
Homenagem aos Orixás
 Textos ritmados de Theon Spaunudis

The Gods
Homage to the Orishas
 Rhythmic texts by Theon Spaunudis

**Dedicado ao Rubem Valentim,
 filho e expoente dos orixás**

Dedicated to Rubem Valentim,
 Orishas' son and exponent

**1. folhas das plantas
 ao teu apalpo ofertadas
 cheirando florestas
 o reino de Oxóssi
 do seu arco e flexa**

1. plant leaves
 offered to your touch
 smelling forests
 the kingdom of Oxóssi
 of his bow and arrow

**verde escuro
 das matas infindas**

dark green
 of the endless jungle

**das ventanias
 redemoinhos violentos
 uivando nos galhos
 ao quebrá-los
 é tua obra
 Oxóssi das selvas**

of windstorms
 violent whirlwinds
 howling in the branches
 breaking them
 this is your work
 Oxóssi from the jungle

**2. Nanã, a fileira das ondas
 sinal do enterro
 venera tua idade
 sabedoria dos anos**

2. Nanã, the line of waves
 sign of burial
 venerates your age
 the wisdom of years

Naná, a fileira das ondas

Naná, the line of waves

3. ornada com algas
oh, lemanjá
mulher e peixe
és a imagem
do fluxo eterno
do feminino

e nas funduras
do teu reino
guardas silente
os corpos formosos
dos náufragos seres

4. no teu espelho
Oxum, te adoras

oh, sedutora
dos homens maduros
e rapazolas

Oxum amorosa
Bela e jocosa

5. folhas delgadas
cheirando as matas
Ossaïm seleciona

remédios firmes
nas enfermidades
dos frágeis entes humanos

3. ornate with seaweed
oh, lemanjá
woman and fish
you are the image
of the eternal flow
of the feminine

and in the depths
of your kingdom
silently guarding
the beautiful bodies
of castaway beings

4. in your mirror
Oxum adores you

oh, so seductive
of mature men
and the young ones

loving Oxum
Beautiful and playful

5. thin leaves
smelling the jungle
Ossaïm's chooses

firm medicine
for the infirmities
of fragile human beings

6. raio celeste
espada de fogo
lansã violenta
guerreira, bravia

lansã vingativa

7. os dois lados
do teu machado
são vida e morte
de tudo

senhor musculoso
Xangô potentado

o sangue vermelho
é teu signo
viril, decisivo
potente e digno

8. oh, arco-íris
delicadeza
de Oxumaré

unindo tudo
ponte celeste
serpente luzente

ao mesmo tempo
mulher e homem

delicadeza
da alma aberta
no mar do ignoto

Oxumaré!

6. celestial ray
sword of fire
violent lansã
wild warrior

revengeful lansã

7. both sides
of your axe
are life and death
of everything

muscular master
powerful Xangô

the red blood
is your symbol
virile, decisive
potent and dignified

8. oh, rainbow
tenderness
of Oxumaré

Bringing everything together
celestial bridge
lucent serpent

at the same time
woman and man

tenderness
of an open soul
in the sea of the overlooked

Oxumaré!

9. de Oxalá
brancura de neve
o branco cabelo
da sabedoria

não só justiça
mas este amor
que tudo penetra
aceita o todo
perdoa o falho

oh, Oxalá

10. os pés martelando o solo
a marcha guerreira
de Ogum

tudo que fere
espada ou bala
é teu instrumento

Ogum da batalha

11. longe de tudo
mais longe do céu
no oceano do cosmo
Olorum afastou-se

deixou este mundo
com sua riqueza
drama e festa
sangue e seiva

deixou para sempre
o ardor das paixões

12. Obatalá
além das fronteiras
do cosmo e tudo

inatingível
o sopro supremo

9. Oxalá's
snow whiteness
the white hair
of wisdom

not only justice
but the love
that penetrates everywhere
that accepts the whole
and forgives the fault

oh, Oxalá

10. feet hammering the ground
the warrior march
of Ogum

everything that hurts
sword or bullet
is your instrument

Ogum of the battle

11. faraway from everything
further than the sky
in the ocean of the cosmos
Olorum went away

left this world
with all its richness
drama and parties
blood and sap

left forever
the ardor of passion

12. Obatalá
beyond the frontiers
of the cosmos and everything else

unreachable
the supreme blow

13. do sofrimento
deus paciente
oh, Omolú

enfermidades
dores das almas
acalmas humano
em teu empenho

oh, Omolú
velho consolo

14. Exú
esperto, comprável
bondoso, maldoso
dos deuses servo
dos homens amigo
também inimigo
e trapaceiro

13. of suffering
patient god
oh, Omolú

infirmities
pain of souls
bringing humans tranquility
in your effort

oh, Omolú
old comfort

14. Exú
clever, corrupt
kind, mean
servant of gods
friend of men
also enemy
and a cheat

15. a gameleira
toda enfeitada
do Irokô

quem a abraça
recebe sua benção

mas quem a fere
terá de perder seu sangue
com esta ofensa

a gameleira enfeitada
a árvore todo humana
do Irokô

15. *gameleira* tree
all decorated
with Irokô

whoever hugs it
is blessed

whoever hurts it
must lose their blood
for the insult

decorated *gameleira*
the all-human tree
of Irokô

EUÁ
sai do rio
dança guerreira
sacode a espada
ou meiga, macia
assaz feminina
sai do rio
dupla e rica

IFÁ
passado, futuro
tudo que ocorre
no fluxo do tempo
e vem desfilando
sabe e conhece
e adivinha
este supremo
deus que pensa
conhece o fio
de tudo que passa

ERÊ
amante, amigo
de toda criança
frágil, carente
necessitada
também das mulheres
que sofrem o parto
Erê tão humano
amigo da gente

BAIANI
a mãe formosa
secreta esposa
do firme Xangô
mulher do incesto
com guerreiro
robusto Xangô

OBÁ
bela, ciumenta
cobrindo a parte
que falta a orelha
sofrendo profundo
a falta do denso
amor de Xangô
antigo esposo
e já infiel
amando somente
a meiga Oxum

EUÁ
out of the river
warrior dance
moves the sword
gentle or soft
oh so feminine
out of the river
double and rich
IFÁ
past, future
everything that happens
in the flow of time
parading
knowing and understanding
and predicting
the supreme
god that thinks
and knows the thread
of everything that pass away
ERÊ

lover, friend
of every child
fragile, needy
in need
and also of the women
that suffer at birth
oh so human Erê
friend of the people

BAIANI
formidable mother
secret wife
of strong Xangô
woman of the incest
with the warrior
robust Xangô

OBÁ
beautiful, jealous
covering
the missing ear
profound suffering
for the lack of the dense
love of Xangô
former spouse
and already unfaithful
loving only
sweet Oxum

LOGUN EDÉ
homem e mulher
nas matas e selvas
rios e mares
caça e come
carne e peixe
o protetor
dos navegantes
dança caçando
ou meigo e bailando

LOGUN EDÉ
man and woman
in the bush and the jungle
rivers and seas
hunts and eats
meat and fish
the protector
of sailors
dances and hunts
sweet and whirling

Exposição *A Estética do Candomblé*, MAC-USP, São Paulo, 1990
–
Acervo Instituto Rubem Valentim

[Fotógrafo:
Rubens Fernandes]

Exhibition *A Estética do Candomblé*, MAC-USP, São Paulo, 1990
–
Collection Instituto Rubem Valentim

[Photographer:
Rubens Fernandes]



Rubem Valentim e
o seu *Templo de Oxalá*
Theon Spanudis
Crítico de arte

Rubem Valentim and
his *Temple of Oxalá*
Theon Spanudis
Art critic

Rubem Valentim realizou este ano duas importantes e grandes exposições. A primeira uns meses atrás no MAM do Rio de Janeiro (*Arte Agora II – Visão da Terra*), a segunda, agora, nesta última XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977). Em ambas, ele apresentou somente relevos e esculturas de madeira pintada. Na primeira, no MAM do Rio de Janeiro, mais feliz por causa do maior espaço que ele dispunha, começou o colorido branco a prevalecer, embora combinado também com outras cores básicas, como precursor da segunda exposição na atual XIV Bienal de São Paulo.

Rubem Valentim has had two major large exhibitions this year. The first took place a few months ago at MAM Rio de Janeiro (*Art Now II – Vision of the Earth*), and the second one is on now, at the latest 14th São Paulo Biennial (1977). In both, he exhibited reliefs and painted wooden sculptures. In the first one, at MAM Rio de Janeiro – a happier affair due to the larger space available – the white color was beginning to prevail, even though it was also combined with other basic colors, and it became the precursor to the second exhibition at the current 14th São Paulo Biennial.

Muitas das suas esculturas daquela exposição, com as partes laterais abrindo-se no espaço, e partindo de um eixo central e vertical, pareciam asas de pássaros imaginários, abertos para voos metafísicos, e o colorido branco que prevalecia, com sua sugestão de diafanidade e incorporeidade, lembrava o fino e transparente casulo do Náutilo, deste eterno navegante dos mares infindos. Enfim, a espiritualidade do branco, tão sublinhada na exposição do MAM do Rio de Janeiro (símbolos dos voos metafísicos), eclodiu com força absoluta e exclusivista na exposição da XIV Bienal. Tudo é branco, e somente branco. O grande relevo da parede e todas as vinte esculturas do chão são uma homenagem a Oxalá, o deus gerador dos orixás, cuja cor (símbolo da sua pureza espiritual) é o branco. Trata-se de um templo dedicado à veneração de Oxalá. O azul que é o fundo do relevo é a cor de Yemanjá. O chão verde ocupado pelas esculturas brancas é a cor de Oxóssi.

Many sculptures in the first exhibition, with their sides opening up to the space, and attached to a central and vertical axis, looked like wings of imaginary birds, opening up for metaphysical flights, and the prevalent white color, evoking the diaphanous and the incorporeal, resembled the thin and translucent shell of the Nautilus, eternally sailing the boundless seas. The spirituality of the white color, so outlined in the MAM Rio de Janeiro exhibition (symbols of metaphysical flights), reappeared with absolute and exclusive power in the 14th Biennial. Everything is white, and only white. The large wall relief and all the twenty floor sculptures pay homage to Oxalá, the god creator of all orishas, whose color (symbol of his spiritual purity) is white. The work is a temple dedicated to the veneration of Oxalá. The blue on the relief's background is the color of Yemanjá. The green floor occupied by the white sculptures is Oxóssi's color.

Rubem Valentim incorporou em sua arte todos os símbolos religiosos e espirituais do continente africano e dos ameríndios. É um fenômeno único no panorama da arte brasileira. É a primeira eclosão da espiritualidade dos afro-brasileiros (e com eles de todo o continente africano) e dos ameríndios (desde o tempo do profuso geometrismo religioso e simbólico dos pré-colombianos), realizado no mais alto nível das conquistas plásticas da arte contemporânea internacional e mundial. Não se trata de pura transposição e exploração desta simbologia, mas de uma verdadeira criação, em inúmeras variações, destes elementos básicos, nascidos do seu inconsciente coletivo de mestiçagem racial, e impostos na mente dele e na arte dele, com uma força obsessiva, um imperativo absolutista.

Rubem Valentim's art incorporates religious and spiritual symbols from the African continent and the Amerindians. It is a unique phenomenon in the panorama of Brazilian art. It is the first burst of Afro-Brazilian (and with it of the whole African continent) and Amerindian spirituality (since the era of the prolific religious and symbolic geometry of the Pre-Colombians), taking place at the highest level of achievement in the international visual art scene. It is not a matter of simple transposition or exploration of this symbology, but true creation, in several variations, of these basic elements, stemming from his collective interracial unconscious, which are imposed on his mind and art with obsessive strength, as an absolute imperative.

Pergunta-se tanto, qual é a verdadeira arte brasileira. Tarsila do Amaral, entre 1923 e 1930 foi a primeira a criar um mundo plástico novo, de excepcional nível estético, partindo da realidade brasileira. O segundo foi Volpi, de 1950 em diante. O terceiro cronologicamente é Rubem Valentim, o primeiro a brotar em inúmeras obras e criações inéditas todo este mundo mágico e espiritual das entidades étnicas, marginalizadas no continente americano. Esta é a verdadeira arte brasileira. O resto é folclorismo, ou versões brasileiras das modas internacionais. Com Tarsila, Milton Dacosta, Volpi e Arnaldo Ferrari, Valentim é um dos mais originais e autênticos construtivistas brasileiros, e em geral, sul-americanos, se nós incluirmos também o tão fabuloso e conseqüente uruguaio, Joaquín Torres-García. Junto com Arnaldo Ferrari, mas cronologicamente precedendo a ele, Rubem Valentim é o criador do construtivismo brasileiro absolutamente abstrato, porque Tarsila, Milton Dacosta e Volpi como também Joaquín Torres García, utilizavam principalmente elementos figurativos. Nós examinamos todo este complexo assunto de um construtivismo sul-americano, e principalmente brasileiro, tão diferente do construtivismo europeu, em nosso livrinho: *Construtivistas brasileiros*.

Much is said about what real Brazilian art is. Tarsila do Amaral, between 1923 and 1930, was the first one to create a new plastic world, of an exceptional aesthetic quality, drawing on Brazilian reality. The second one was Volpi, from 1950 onwards. The third, chronologically speaking, is Rubem Valentim, the first one to translate into several new works and creations the entire magical and spiritual world of these ethnic entities that have been marginalized in the American continent. This is the real Brazilian art; the rest is folklore, or Brazilian versions of international trends. Alongside Tarsila, Milton Dacosta, Volpi and Arnaldo Ferrari, Valentim is one of the most original and authentic constructivist artists in Brazil, and if were to include the fabulous Uruguayan artist Joaquín Torres-García, we could add that he is one the best in Latin America. Next to Arnaldo Ferrari, but before him, Rubem Valentim is the creator of a fully abstract Brazilian constructivism, given that Tarsila, Milton Dacosta and Volpi, as well as Joaquín Torres-García, used mainly figurative elements. We have examined this complex subject of constructivism in South America, and mostly Brazil, which greatly differs from European constructivism, in our brief book: *Construtivistas brasileiros* [Brazilian Constructivists].

O caminho do construtivismo brasileiro absolutamente abstrato, que Valentim iniciou paralelamente com Arnaldo Ferrari, já traz novos e saborosos frutos inéditos na criatividade tão rica de um Valdecir Maciel e de uma Jandyra Walters. Rubem Valentim é o precursor de todos eles. Valentim abriu como primeiro este caminho que trará sem dúvida continuadores singulares no futuro. Rubem Valentim, um gênio do construtivismo religioso brasileiro. Que Oxalá, cujo templo ele realizou nessa Bienal, o gerador dos orixás, o proteja em sua profusa e inesgotável criatividade.

São Paulo, outubro 1977

The route taken by fully abstract constructivism in Brazil, which Valentim initiated in parallel with Arnaldo Ferrari, is already bearing new and tasty fruits in the wealthy creativity of the likes of Valdecir Maciel and Jandyra Walters. Rubem Valentim is the precursor to them all. Valentim was the first to open up this path, which will undoubtedly bring unique followers in the future. Rubem Valentim, a genius of Brazilian religious constructivism. I hope Oxalá, the creator of all orishas, whose temple he put together in this biennial, protects his prolific and inexhaustible creativity.

São Paulo, October 1977

POST-SCRIPTUM

Quando nós escrevemos a nossa introdução ao *Templo de Oxalá* de Rubem Valentim e sua importância nas artes plásticas brasileiras como um dos primeiros a criar uma arte autêntica e originalmente brasileira, não conhecíamos ainda o resultado do júri internacional. Dos dezessete prêmios dados não coube nenhum ao Rubem Valentim.

Antes do julgamento, durante semanas, a maioria dos críticos dos jornais faziam pressão sistemática para a premiação de Franz Krajcberg, que parecia até a obra paga por uma “máfia” poderosamente organizada. É lamentável que a arte autenticamente brasileira, seja sistematicamente (desde o tempo de Tarsila do Amaral) ignorada pelos próprios brasileiros, e que críticos brasileiros, cujo dever seria de lutar antes de tudo pela arte autêntica e originalmente brasileira, deixem se enrolar no turbilhão da politicagem desenfreada com seus catastróficos resultados. A lição que um *sir* Herbert Read, junto com seus colegas franceses e italianos, deu à crítica brasileira em 1953 – com premiação de Alfredo Volpi – não foi ainda aprendida por alguns dos críticos brasileiros. Um fato extremamente lamentável. Mas o *Templo de Oxalá* ficará, e as maquinações das “máfias organizadas” e a cegueira da crítica nacional desaparecerão no futuro, como um pesadelo infrutífero e desastroso, e mais do que tudo, como de sempre, de inacreditável falta de percepção sensível.

São Paulo, outubro 1977

POST-SCRIPTUM

When we wrote our introduction to Rubem Valentim's *Templo de Oxalá* [Temple of Oxalá] about his key role in Brazilian visual arts, as one of the first artists to create an authentic and original Brazilian art, the international jury decision was still unknown. From the seventeen awards granted overall, none were given to Rubem Valentim.

Before the decision, for weeks, the majority of newspaper critics were systematically supporting the award of Franz Krajcberg. In fact, it felt like the work had been paid by a powerfully organized “mafia”. It is lamentable that authentically Brazilian art is systematically (since the time of Tarsila do Amaral) ignored by Brazilians themselves, and that Brazilian critics, whose duty should be to fight above all for an authentic and original Brazilian art, let themselves be caught in the whirlwind of rampant politicking that leads to catastrophic results. The lesson that Sir Herbert Read, alongside his French and Italian colleagues, imparted on Brazilian critics in 1953 – by giving the prize to Alfredo Volpi – still hasn't been learned by some of them. An extremely lamentable fact. Nonetheless, *Templo de Oxalá* shall prevail, and the machinations of 'organized mafias' and the blindness of Brazilian critics shall vanish in the future, like a fruitless and disastrous nightmare, and above all, and as always, it is evidence of an unbelievable lack of insight.

São Paulo, October 1977

Rubem Valentim com
Templo de Oxalá, 1977
–
Acervo Instituto
Rubem Valentim

Rubem Valentim with
Temple of Oxalá, 1977
–
Collection Instituto
Rubem Valentim



Rubem Valentim:
A linguagem semiótica
tatuada na memória
Alberto Beuttenmuller
Crítico de arte

Rubem Valentim:
The Semiotic Language
Tattooed on Memory
Alberto Beuttenmuller
Art critic

As transformações por que passa a obra de Rubem Valentim, dos poucos baianos, que há 27 anos faz arte brasileira, sem concessões ao folclorismo do Mercado Modelo, pode ser definida como a própria transformação da linguagem de seus signos, muitos conscientes de sua raça, muitos inconscientes, criados ao sabor dos tantãs africanos. Se Alfredo Volpi é todo cor, Rubem Valentim é todo forma, uma forma que nasce do seu ritual interior, tatuada atavicamente em sua memória de afro-brasileiro. O grafismo de Valentim produz o ritmo necessário para sua composição orquestral, sua sinfonia erudita de sons nacionais, como uma “Brasiliiana” visual sacral. A estilização de seus signos-fetichê do candomblé abriu seu espaço, que, se a princípio era bidimensional foi-se a terceira dimensão, como querendo respirar a sacralidade de um rito, a um só tempo poético, sacro e agnóstico. Os deuses da mitologia afro-baiana – Oxóssi, Ogum, Xangô, Iansã, Iemanjá, Oxalá – ofereceram-lhe a motivação para criar uma obra intuitivamente construtivista e aparentemente abstrata, mas na verdade de fundo místico / mítico / religioso, portanto sensorial e sensitiva. A memória cultural de sua raça, por isso mesmo, está tatuada na heráldica de seus deuses plásticos, como foram marcados, no passado, a ferro em brasa, seus irmãos negros nas senzalas. Resulta essa obra,

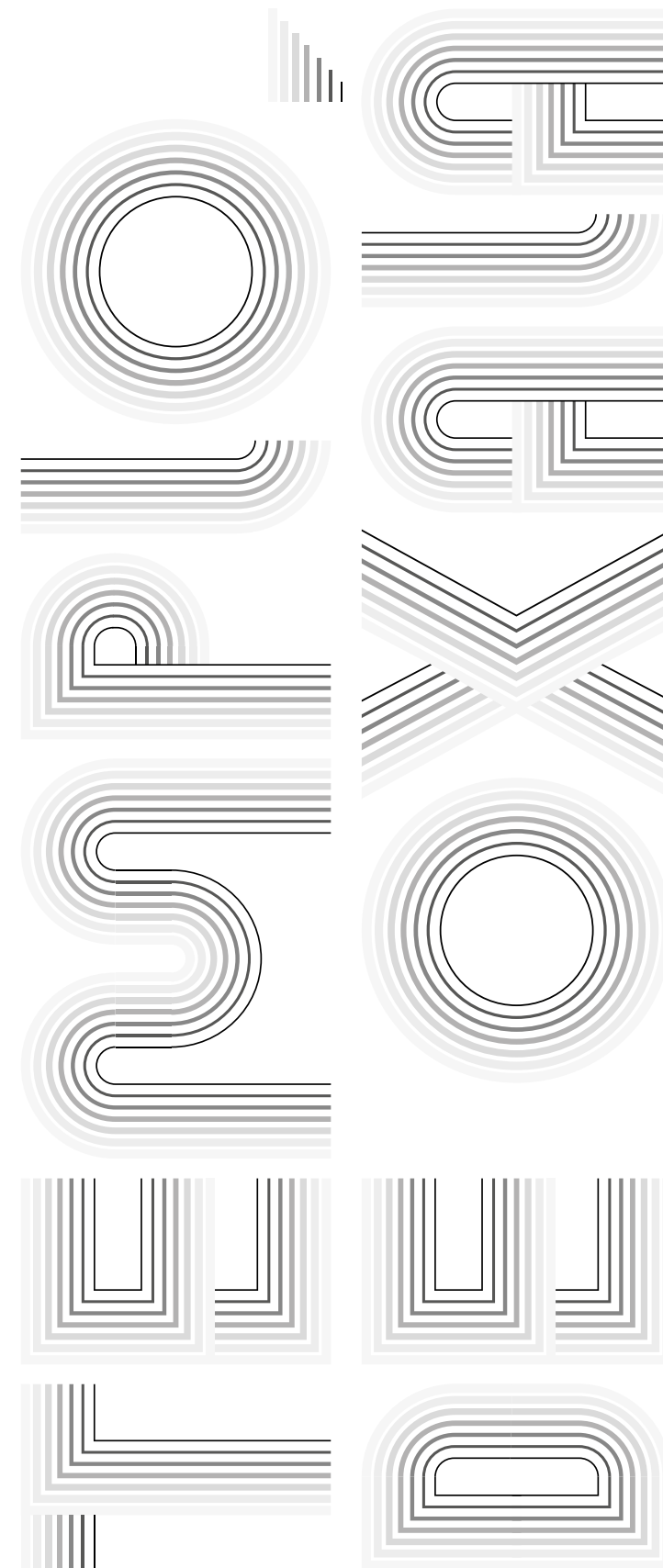
The transformations seen in the work of Rubem Valentim – one of the few artists from Bahia who has been making Brazilian art for 27 years without making concessions to the folklore of Mercado Modelo – can be defined as the transformation of his own symbolic language, consciously or unconsciously rooted in race, created to the sounds of African tan-tans. If Alfredo Volpi is all about color, Rubem Valentim is all about form, a form that stems from his inner ritual, atavistically tattooed on his Afro-Brazilian memory. Valentim’s graphism creates the necessary rhythm for his orchestral composition, his erudite symphony of national sounds, like a visual sacral “*Brasiliiana*”. The stylization of his *candomblé* fetish symbols have forged his space. If, at first, it was two-dimensional, later it moved to the three-dimensional as if trying to breathe the sacrality of a rite, at the same time poetic, sacred and agnostic. The gods of Afro-Bahian mythology – Oxóssi, Ogum, Xangô, Iansã, Iemanjá, Oxalá – provide him with the motivation needed to create an intuitively constructivist, apparently abstract work, but with a mystic/mythic/religious undertone, and therefore sensorial and sensitive. The cultural memory of his race is tattooed on the heraldry of his plastic gods, in the same way that the skin of his Black brothers was once marked by hot iron. This work, which is so little

tão pouco entendida por aqueles que não querem ver, a um só tempo universal, étnica e regional. Uma obra escrita e inscrita, uma literatura secreta, misteriosa, criando signos, de tal multiplicidade, que uma vida será muito pouco para conseguí-los todos. Unindo o dialeto cultural, resultante do atavismo de sua memória ancestral, com a linguagem dos conceitos pós-modernistas, Rubem Valentim criou sua própria cartilha, seus próprios ideogramas afro-brasileiros, chegando aos “objetos emblemáticos”, síntese de sua obra, seu maior, e a meu ver uma tese nascida de todas as suas antíteses.

7 de outubro de 1977

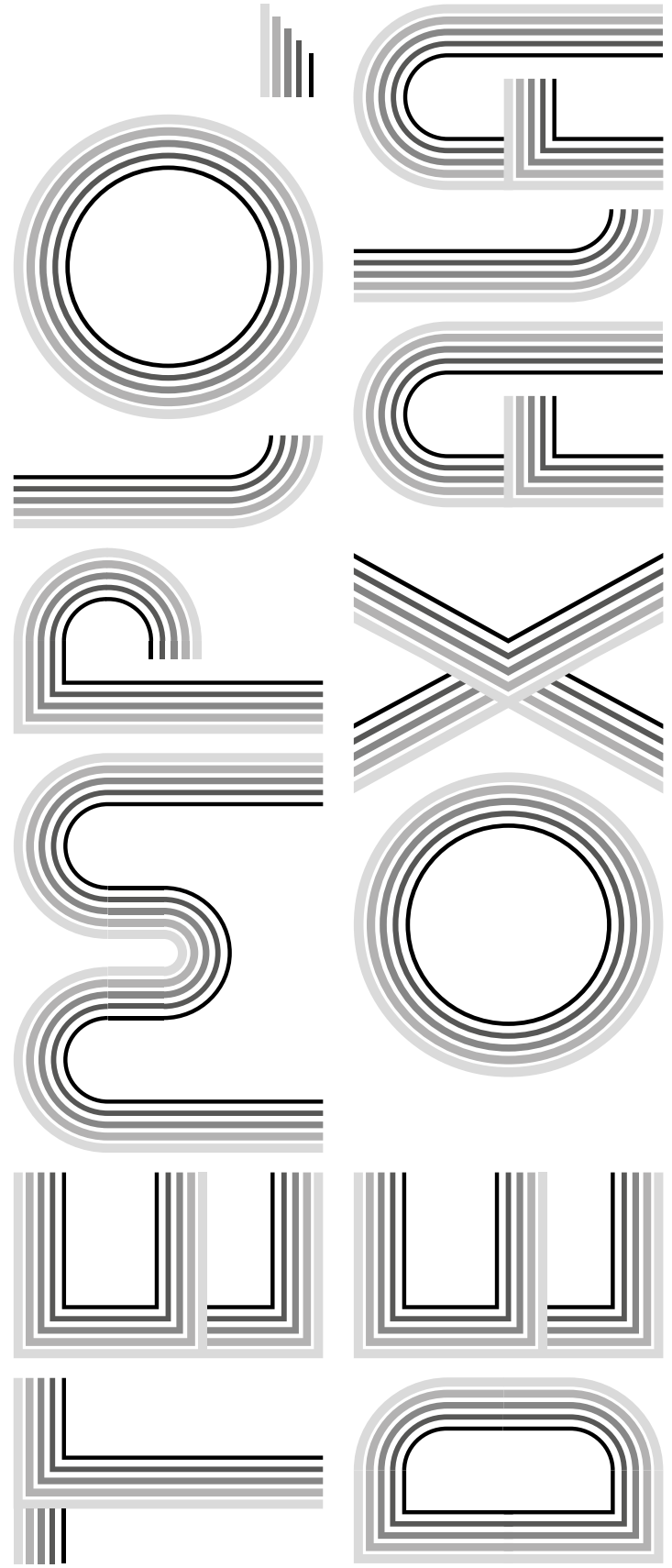
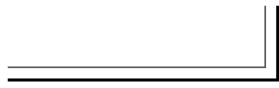
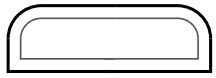
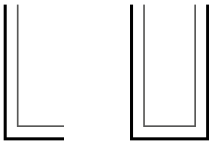
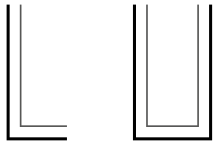
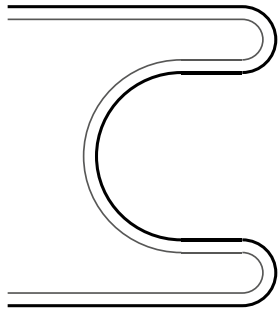
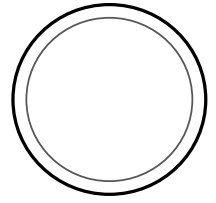
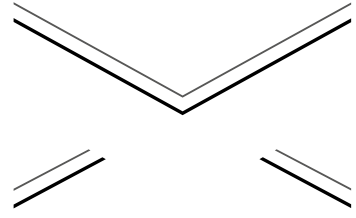
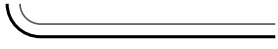
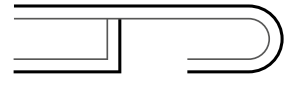
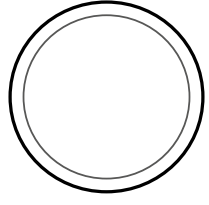
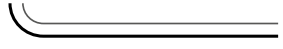
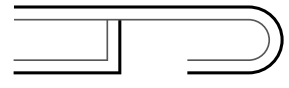
understood by those who refuse to see, is simultaneously universal, ethnic and regional. A work that is both written and inscribed, a secret, mysterious literature, creating multiple symbols, too many for one single life. Bringing together the cultural dialect arising from the atavism of his ancestral memory and the language of post-modernist concepts, Rubem Valentim has created his own manual, his own Afro-Brazilian ideograms, culminating in the 'emblematic objects' that are the synthesis of his work, his greatest work, and, in my view, a thesis born out of all his antitheses.

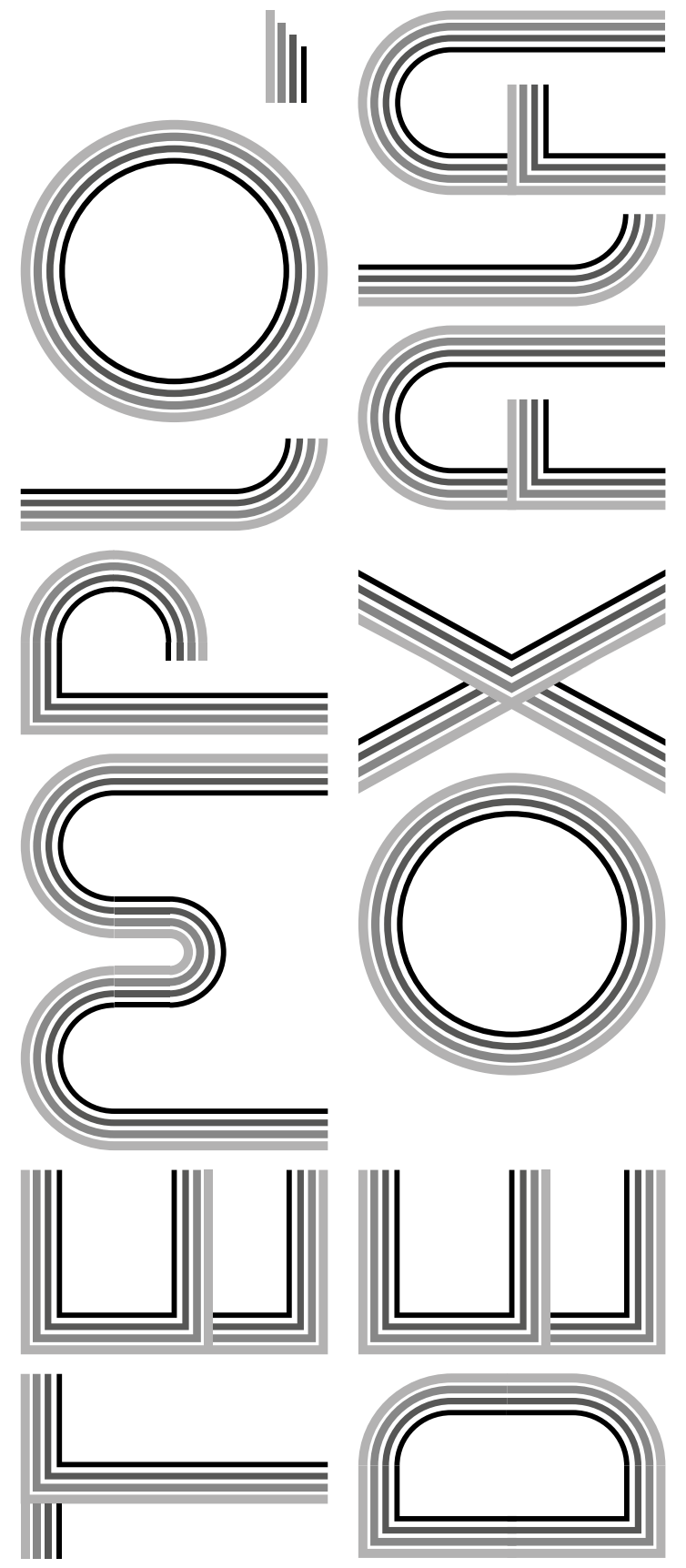
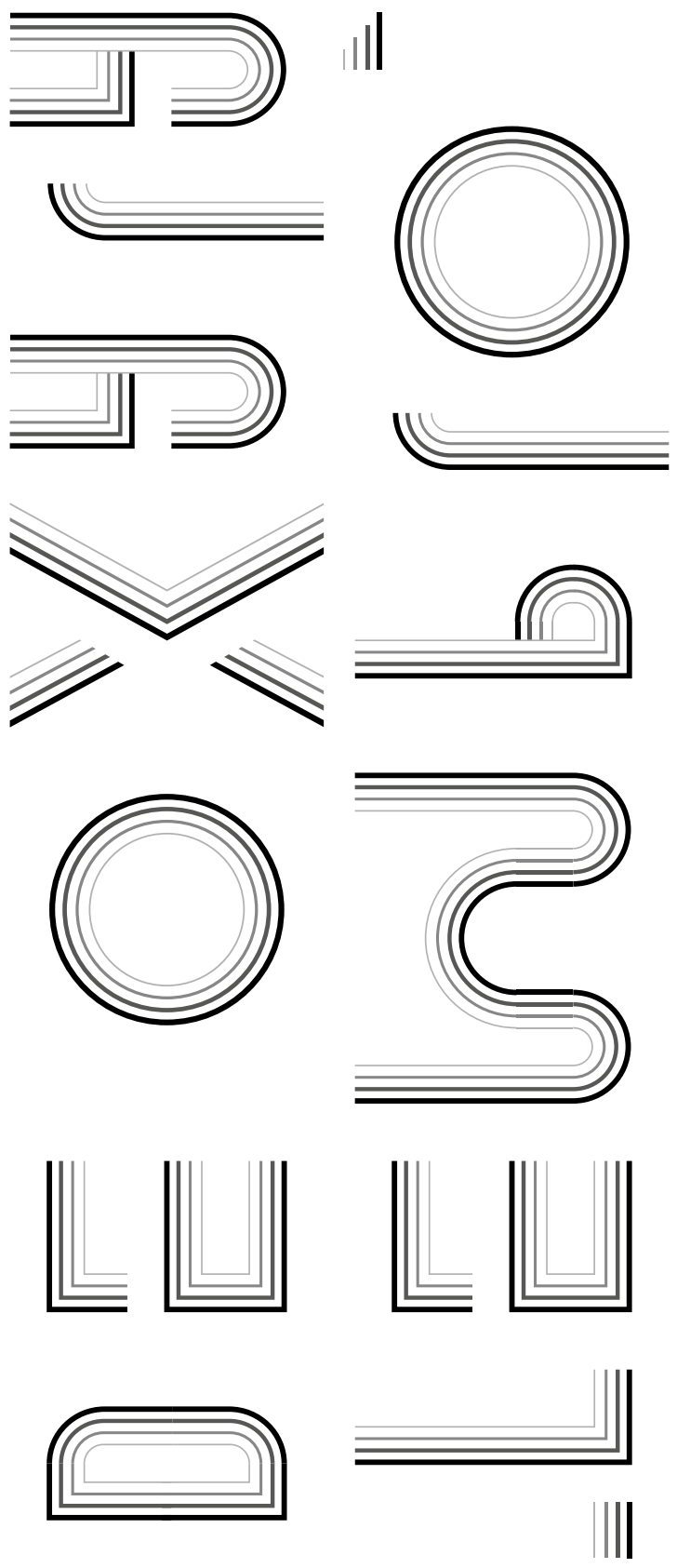
October 7th 1977



na Galeria Almeida e Dale,
São Paulo, 2022

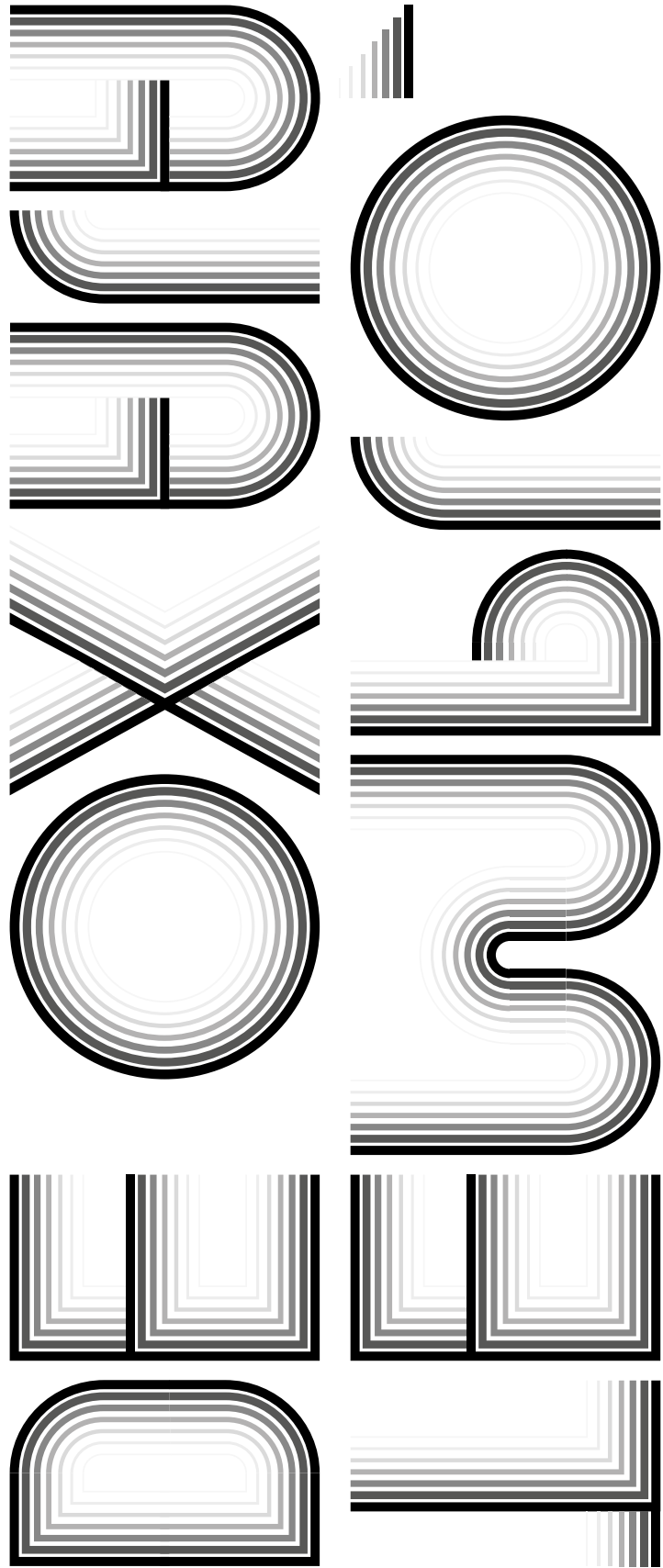
held at Galeria Almeida e Dale,
São Paulo, 2022





RIPO
RIP
XOXO
XOXO
LIL
LIL
DID
DID

LOLO
LOLO
PPIP
PPIP
WEE
WEE
TIT
TIT



Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
235 x 78 x 78 cm

Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
235 x 78 x 78 cm



Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
225 x 70 x 77 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
225 x 70 x 77 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
233 x 78 x 65 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
233 x 78 x 65 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
247 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
247 x 70 x 70 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
278 x 78 x 78 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
278 x 78 x 78 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
250 x 100 x 75 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
250 x 100 x 75 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
232 x 65 x 79 cm



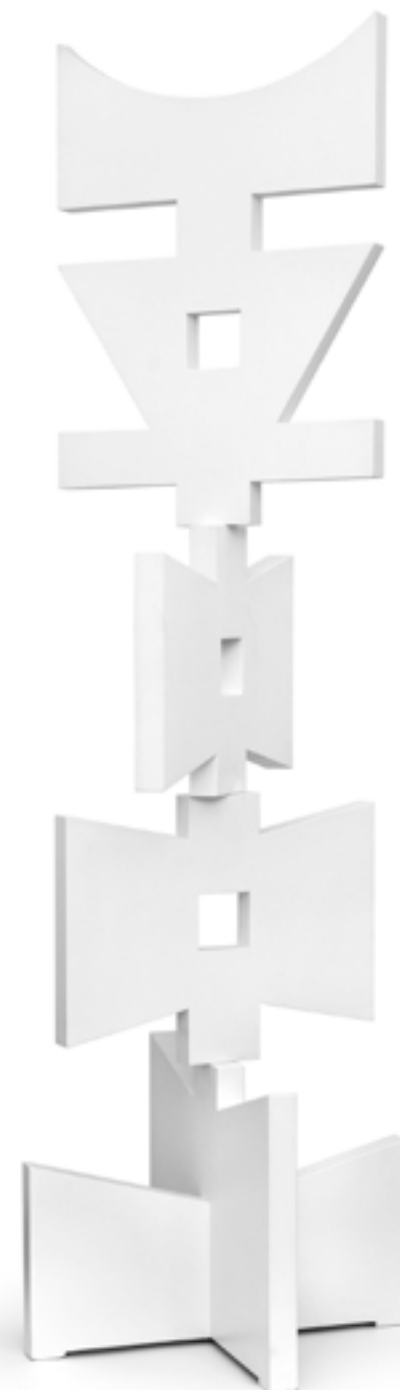
Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
232 x 65 x 79 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
234 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
234 x 70 x 70 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
232 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
232 x 70 x 70 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
220 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
220 x 70 x 70 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
225 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
225 x 70 x 70 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
244 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
244 x 70 x 70 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
240 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
240 x 70 x 70 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
233 x 78 x 65 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
233 x 78 x 65 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
197 x 76 x 76 cm



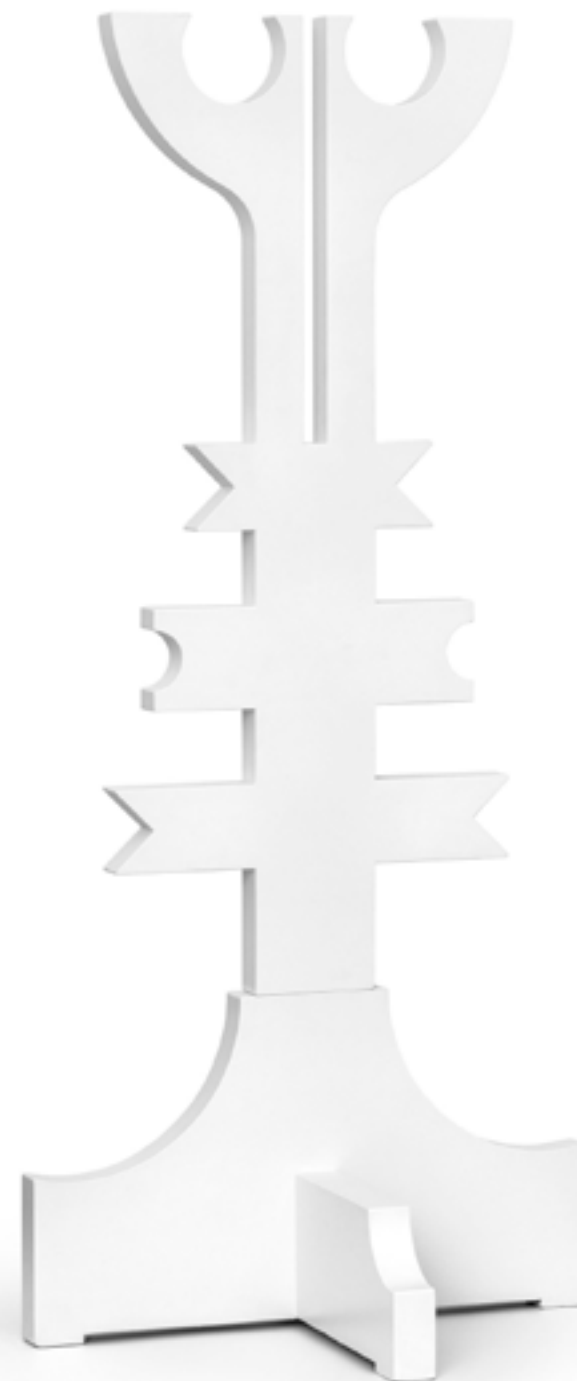
Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
197 x 76 x 76 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
212 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
212 x 70 x 70 cm

Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
154 x 70 x 70 cm



Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
154 x 70 x 70 cm

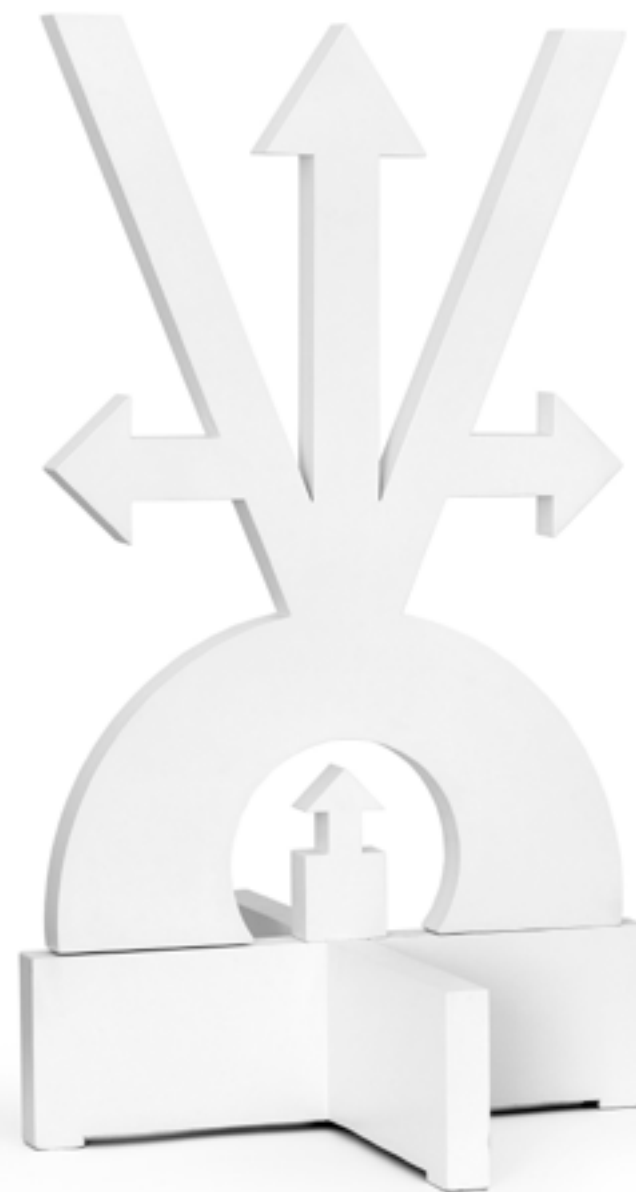
Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
127 x 76 x 76 cm

Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
127 x 76 x 76 cm



Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
127 x 76 x 76 cm

Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
127 x 76 x 76 cm



Templo de Oxalá, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
127 x 76 x 76 cm

Templo de Oxalá, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
127 x 76 x 76 cm

















[esq.]
Emblema simbólico, 1985
Escultura
Madeira e tinta acrílica
100 x 100 x 5 cm

[left]
Emblema simbólico, 1985
Sculpture
Acrylic on wood
100 x 100 x 5 cm

[dir.]
Relevo
emblema nº4, 1977
Escultura
Madeira e tinta acrílica
100 x 150 x 5 cm

[right]
Relevo emblema nº 4, 1977
Sculpture
Acrylic on wood
100 x 150 x 5 cm



[ao fundo]
 Relevo emblema n° 78,
 1978
 Escultura
 Madeira e tinta
 acrílica
 120 x 70 x 5 cm [cada]

[at the background]
 Relevo emblema n° 78,
 1978
 Sculpture
 Acrylic on wood
 120 x 70 x 5 cm [each]



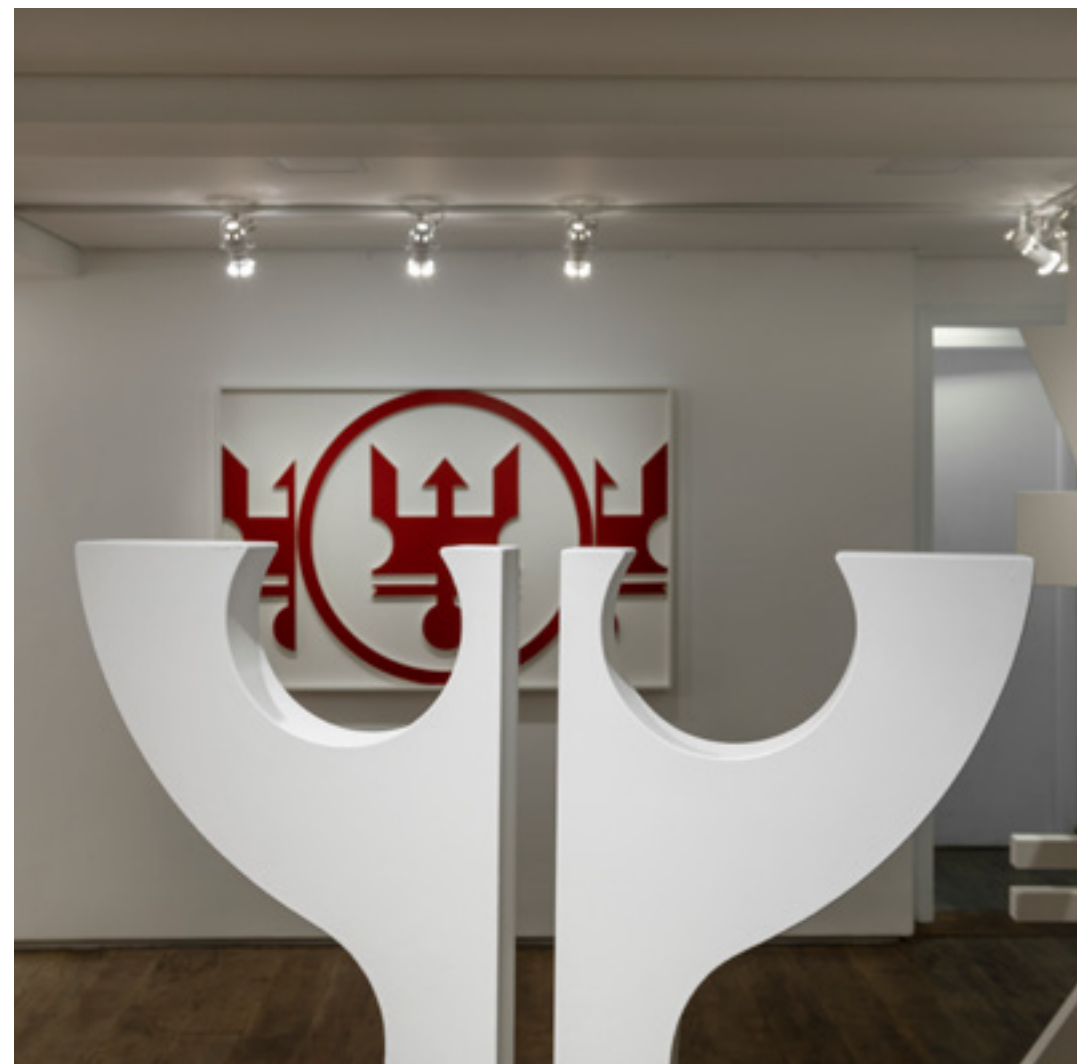
[dir.]
 Relevo emblema n° 1,
 1977
 Escultura
 Madeira e tinta
 acrílica
 150 x 100 x 5 cm

[right]
 Relevo emblema n° 1,
 1977
 Sculpture
 Acrylic on wood
 150 x 100 x 5 cm



[esq.]
 Relevo emblema n° 11,
 1977
 Escultura
 Madeira e tinta
 acrílica
 150 x 100 x 5 cm

[left.]
 Relevo emblema n° 11,
 1977
 Sculpture
 Acrylic on wood
 150 x 100 x 5 cm



Sala expositiva dedicada à cronologia de vida e obra de Rubem Valentim, Galeria Almeida e Dale, São Paulo, 2022

Exhibition room dedicated to the chronology of the life and work of Rubem Valentim, Galeria Almeida e Dale, São Paulo, 2022



[esq.]
Composição Bahia
nº 1, 1966
Óleo sobre tela
102 x 75 cm

[dir.]
Pintura 7, 1965
Têmpera sobre tela
70 x 50 cm

[left]
Composição Bahia
nº1, 1966
Oil on canvas
102 x 75 cm

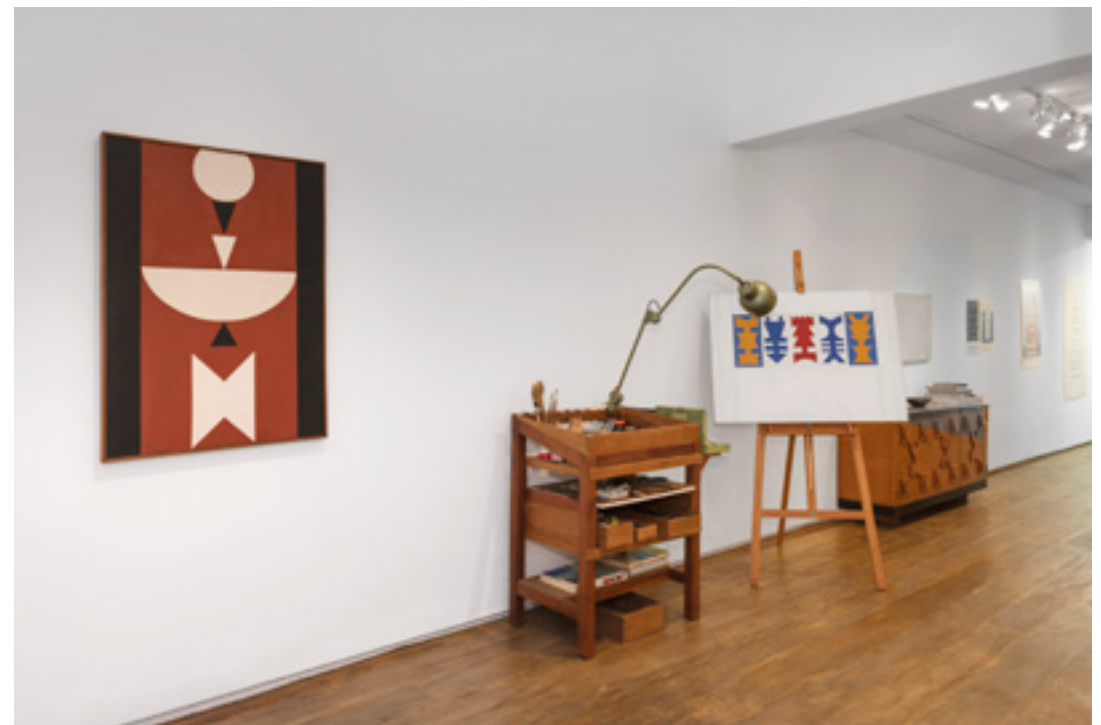
[right]
Pintura 7, 1965
Temper on canvas
70 x 50 cm





[pp. 196-199]
Reprodução do ateliê
do artista no espaço
expositivo

[pp. 196-199]
Reproduction of the
artist's studio at the
exhibition room



Museu de Arte Moderna da Bahia

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA
BAHIA STATE GOVERNMENT
Rui Costa

VICE-GOVERNADOR DO
ESTADO DA BAHIA
BAHIA STATE VICE-GOVERNOR
João Leão

SECRETARIA DE CULTURA DO
ESTADO DA BAHIA
BAHIA STATE DEPARTMENT
OF CULTURE
Arany Santana

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO
ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA
BAHIA INSTITUTE OF ARTISTIC AND
CULTURAL HERITAGE
João Carlos Cruz de Oliveira

MAM Bahia

DIREÇÃO GERAL GENERAL DIRECTOR
Pola Ribeiro

CURADORIA CURATORSHIP
Daniel Rangel

COORDENAÇÃO GERAL
GENERAL COORDINATION
Marília Gil

EDUCATIVO EDUCATIONAL
Isabel Gouvêa (coordenação /
coordinator)
Lucia Manisco

MUSEOLOGIA MUSEOLOGY
Sandra Regina Jesus
(coordenação / coordinator)
Rogério Ferreira
Maria Lúcia Lyrio (restauro /
restoration)

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATION ADVICE
Geraldo Moniz de Aragão

ACESSIBILIDADE ACCESSIBILITY
Sandra Rosa

PRODUÇÃO PRODUCTION
Luiz Henrique Oliveira
Flora Benoliel
Paulo Roberto Tosta

MONTAGEM ASSEMBLY
Agnaldo Santos
Jairo Morais

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Eloah Pina

DESIGN GRÁFICO GRAPHIC DESIGN
Gabinete Gráfico
Felipe Sabatini / Nina Farkas

VERSÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH VERSION
Adriana Francisco
Mariana Mendes

FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY
Sergio Guerini

EQUIPE AD AD TEAM
Alan Renee Catharino
Alexandre Nascimento Pedro
Ana Maria Torres da Silva
Antonio Gustavo Dias Castro
Anna Luisa Veliago Costa
Carla Monteaperto Cal
Danilo Alves Campos da Silva
Eduardo da Silva Lima

Eli Carlos Rodrigues da Silva
Georgete Maalouli Nakka
Guilherme Carvalho Gonzales
Ilan Karpio
Karoline Freire
Luzianete Ribeiro Silva dos Santos
Marina Bigardi
Mariana Rollo

Mislene Gois Pereira Campos
Tatiana Kallas
Veronica Teixeira de Souza
Verônica Tomaz da Silva
Victor Lucas dos Santos
Vitor Werkhaizer

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGMENT
Alfio Lagnado
Arquivo Frederico Morais
Barbara Spanudis
Celso Albano (in memorian) e
Zenaide Lago Costa
David Fernandes Guimarães
Bastos

Fernando Queiroz
Heitor Reis
Julio Abucham
Marcio Gobbi
Paulo Darzé
Roberto Bicca

REALIZAÇÃO REALIZATION
Almeida & Dale Galeria de Arte

EM PARCERIA COM
IN PARTNERSHIP WITH
Instituto Rubem Valentim
Museu de Arte de Brasília (MAB)
Museu de Arte Moderna
da Bahia (MAM BA)
Museu Nacional da
República (MuN)

SÓCIOS-PROPRIETÁRIOS
OWNER-PARTNERS
Antonio Almeida
Carlos Dale Junior

DIRETORA DIRECTOR
Erica Schmatz

CURADOR CURATOR
Daniel Rangel

CRONOLOGIA E PESQUISA
CHRONOLOGY AND RESEARCH
Claudia Fazzolari

ASSISTÊNCIA DE PESQUISA
RESEARCH ASSISTANCE
Isadora Gomes

PRODUÇÃO EXECUTIVA
EXECUTIVE PRODUCTION
Tatiana Farias

CONSERVAÇÃO E MUSEOLOGIA
CONSERVATION AND MUSEOLOGY
Carollinne Akemy Miyashita
Carolina Mayuni Tatani
Malu Villas Boas
Sophia Maria Quirino Sawaya
Donadelli

ADMINISTRATIVO ADMINISTRATION
Antonietta Pontes
Carlos Luís Costa
Dércio Santana Moreira
Jackson Queiroz
Sandra Cristina Moura
Valdete Moreira

MEDIAÇÃO MEDIATION
Adson Brito
Betânia Vargas
Cynthia Ferreira
Eduardo Libório
Felipe Almeida
Juciê Batista Reis
Luanda Ribeiro
Moises S. Moura
Núbia Rêgo
Rafaela da Cruz
Reinaldo dos Santos
Valter Lopes
Virginia Carol Grisi

MANUTENÇÃO MAINTENANCE
Claudio Pinheiro de Almeida
Jailson Souza Conceição
Jaques Sousa
Joaquim Silva
José Alecrim
Luciana Agrícola
Maria de Fátima Almeida
Roque dos Santos
Tiago Alves
Uilton Santos
Vera Lúcia Ferreira

MÍDIA LAB
André Bahiense
Thiago Moreira

ESTAGIÁRIOS TRAINEES
Breno da Silva Santos
Carolina Papa dos Santos
Edemberg Lima Neres
Filipe Conceição Moreira
Gracilene Dias do Rosário
Irla Damasceno Ramos de Souza
Larissa Alves de Melo Sampaio
Ludimila Aghata dos Santos
Barbosa
Samuel Oliveira Nepomuceno
da Silva
Thales Henrique Albieri
do Nascimento

Museu de Arte de Brasília

GOVERNADOR DO DISTRITO FEDERAL
DISTRITO FEDERAL GOVERNOR
Ibaneis Rocha

VICE-GOVERNADOR
DISTRITO FEDERAL VICE-
GOVERNOR
Paco Britto

SECRETARIA DE ESTADO DE
CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA
DO DISTRITO FEDERAL
DISTRITO FEDERAL SECRETARY FOR
CULTURE AND CREATIVE ECONOMY
Bartolomeu Rodrigues

GERÊNCIA DO MUSEU DE ARTE DE
BRASÍLIA E DA CONCHA ACÚSTICA
MANAGEMENT OF MUSEU DE
ARTE DE BRASÍLIA AND OF
CONCHA ACÚSTICA
Marcelo Gonczarowska Jorge

ADMINISTRAÇÃO ADMINISTRATION
Andreia Barreiro de Araújo
Fabiano Pereira Silva
Gabriel Alves de Miranda
Carvalho
Marcela Mota Moreira Lopes
Marcelino José da Cruz Filho

Museu Nacional da República

DIRETORA DIRECTOR
Sara Seilert

MARCA E COMUNICAÇÃO
BRAND AND COMMUNICATION
Marcos Mendes Manente

ADMINISTRAÇÃO ADMINISTRATION
Fernando Andrade
Henrique Santos Dumont
Joaquim Augusto de Azevedo
Livia Solino

ACERVO COLLECTIONS
Mariana Morena Pinheiro Reis
Daniele Pestana
Venicio Egidio da Silva

EDUCATIVO EDUCATIONAL
Leisa Sasso
Programa Territórios Culturais

PESQUISA RESEARCH
Maíra Rangel

AUDIOVISUAL
Taís Castro

ATENDIMENTO AO PÚBLICO
CUSTOMER SERVICE
Margarida de Castro Paula
Maria da Conceição Machado
Marileusa Barbosa Pires
Marlene Teixeira de Castro
Josué Oliveira

ESTAGIÁRIOS TRAINEES
Beatriz Gomes Nascimento
Lisandra Lelis

APOIO SUPPORT
Manufatura.org



978-65-992394-7-2

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP,
Brasil)

Ilê funfun : uma homenagem
ao centenário de Rubem
Valentim / curadoria Daniel
Rangel. -- São Paulo : Almeida
e Dale Galeria, 2022.

Vários colaboradores.
ISBN 978-65-992394-7-2

1. Arte afro-brasileira
 2. Artes plásticas -Brasil
 3. Iorubá (Povo africano) - Religião
 4. Valentim, Rubem, 1922-1991
- I. Rangel, Daniel.

22-107987 cdd-709.2

Índices para catálogo
sistemático:

1. Artes plásticas: Apreciação
crítica 709.2
Eliete Marques da Silva -
Bibliotecária - CRB-8/9380

impresso em papel
Masterblank Linho 270g/m²,
Alta Alvura 120g/m² e
biblion print 60g/m² em abril
de 2022 pela gráfica Ipsis.

