

RUBEM VALENTIM: RIGOR E RELIGIÃO

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA – PUC – COGEAE – SP

RUBEM VALENTIM: RIGOR E RELIGIÃO

Orientanda: Cristina Marcondes Pereira

Orientador: Cláudio César Montoto

Dissertação de Especialização

São Paulo / 2012

BANCA EXAMINADORA

Agradecimentos:

Ao Professor Oscar Cesarotto pelo apoio

Ao Professor Cláudio César Montoto pela orientação e iluminação

À Vanessa Munhoz por me brindar com sua sabedoria e amizade.

Índice:

Capítulo 1: Introdução	01
Capítulo 2: Rubem Valentim, à luz da obra	07
Capítulo 3: Arte, Ritual do Mito	14
Capítulo 4: Geometria do Sagrado	21
Capítulo 5: A Riscadura Brasileira	36
Capítulo 6: Bibliografia	41

Resumo:

No presente trabalho será abordada a obra de Rubem Valentim, artista plástico brasileiro dos anos 60 que tem como principal influência sua terra natal, a Bahia, e usa os elementos da cultura popular nacional como referência para a sua criação. A obra do artista foi escolhida como objeto de estudo principalmente pela sua importância na concepção de uma linguagem brasileira dentro do cenário artístico na época. Nesse trabalho a obra do artista será analisada sob o ponto de vista da Semiótica, em diálogo com alguns conceitos da Psicanálise, com o intuito de desvendar as motivações criativas do artista e sua herança para o cenário das Artes Plásticas no Brasil. A obra de Rubem Valentim resiste presente no contexto da arte brasileira, em continuidade, como sinônimo de uma geometria autêntica, contundente. Obstinado pela pesquisa visual, Valentim foi incansável em suas investidas, buscando em sua criação o contato com as raízes brasileiras sem, contudo, negar as influências externas, elevando o traço brasileiro para o cenário da arte internacional, atingindo a maior razão da existência de sua produção: o compromisso efetivo com o seu referencial cultural circunstanciado pela vivência, pelo conhecimento, pela materialidade e pelo desejo de completar-se que resiste em toda obra de arte.

Abstract

The present study will approach the work of Rubem Valentim, Brazilian artist of the 60's whose main influence is its homeland, Bahia, and uses elements of popular culture as a national benchmark for his creation. The artist's work was chosen as the object of this study mainly because of its importance in the design of a language within the Brazilian art scene at the time. In this study the artist's work will be analyzed from the point of view of semiotics, in dialogue with some concepts of psychoanalysis, in order to unravel the creative motivations of the artist and his legacy for the scenario of Fine Arts in Brazil. The work of Rubem Valentim resisted this in the context of Brazilian art, in continuity, as a synonym for an authentic geometry, blunt. Obstinate by visual search, Valentim was relentless in its attacks, looking at his creation contact with the Brazilian roots without however denying external influences, bringing the Brazilian to trace the international art scene, the highest reason for the existence of its production: the effective commitment to their cultural reference by the experience, knowledge, materiality, and by the desire to complete that resists in every work of art.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo estudar, analisar e refletir sobre a obra de Rubem Valentim, artista plástico brasileiro dos anos 60 que tem como principal influência sua terra natal, a Bahia, e usa os elementos da cultura popular nacional como referência para a sua criação. A obra do artista foi escolhida como objeto de estudo principalmente pela sua importância na concepção de uma linguagem brasileira dentro do cenário artístico na época.

Em breve resumo sobre a trajetória do artista e o conteúdo de sua obra, Rubem Valentim inicia seu trabalho de pintor na década de 1940 que, desde o início de sua produção, mostrou-se grande apreciador das tradições populares do Nordeste. A partir da década de 1950, o artista tem como referência o universo religioso, principalmente aquele relacionado ao candomblé, com suas ferramentas de culto, estruturas dos altares e símbolos dos deuses, signos e emblemas que são originalmente geométricos. Em sua obra, eles são reorganizados por uma geometria ainda mais rigorosa, formada por linhas horizontais e verticais, triângulos, círculos e quadrados. Dessa forma, o artista compõe um repertório pessoal que, aliado ao uso criativo da cor, abre-se a várias possibilidades formais, uma vez que, além da pintura, no final da década de 1960 passa a realizar murais, relevos e esculturas monumentais em madeira, mantendo-se sempre constante em sua poética.



Figura 1: Rubem Valentim: Serigrafia – sem título – 1968

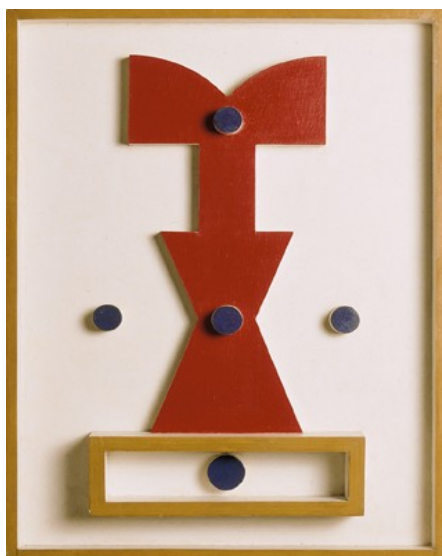


Figura 2: Rubem Valentim: Objeto – Sem título – 1969



Figura 3: Rubem Valentim: Emblema – 1975

Pela multiplicidade de formatos explorados por Valentim em sua trajetória, muitos poderiam ser os recortes propostos à sua obra, uma vez que apresenta pinturas, gravuras, esculturas e serigrafias. Também poderiam ser exploradas as cores vibrantes que, compostas com rigor geométrico transmitem elementos da cultura brasileira, porém, o mais marcante na obra do artista e aquilo que o diferencia dentro do cenário artístico nacional é a sua maneira de trabalhar com a simbologia do candomblé, apropriando-se de emblemas e elementos característicos da cultura afro-brasileira, como linha condutora de toda a sua criação.

Dessa forma, o recorte escolhido para o desenvolvimento do trabalho não poderia ser outro senão o uso dos signos do candomblé, religião afro-brasileira, na obra de Rubem Valentim. Influenciado por sua herança cultural na Bahia, o artista toma essa simbologia como matéria-prima para o desenvolvimento de sua obra, criando um novo significado e uma nova linguagem através de cores e formas.

Contudo, para entender como essa análise será feita, é preciso identificar a origem dessa religião no país e como ela se desenvolveu nas diferentes regiões brasileiras. A presença dessas religiões africanas no dito Novo Mundo é uma consequência imprevista do tráfico de escravos. Escravos estes que foram trazidos para

a América e para as Antilhas provenientes de diferentes regiões e escalonados de maneira descontínua ao longo da costa ocidental e da costa oriental da África. No estado da Bahia, constata-se grande contingente de negros bantus, daomeanos (gegês) e iorubás (nagôs), cujos rituais de adoração serviram de modelo para as práticas do candomblé.

Apesar do desenvolvimento do candomblé no Brasil ter se dado de uma maneira bastante similar aos cultos na África, é inegável a influência da Igreja católica sobre a realização de seus ritos. Isso porque, no momento de sua chegada no país, era imposta a esses escravos a sua conversão à igreja católica, como descreve Pierre Verger em uma das passagens de seus livros “os escravos negros eram obrigatoriamente batizados, com o propósito de “salvar sua alma” e deviam curvar-se às doutrinas religiosas de seus mestres, os senhores de engenho” (Verger, 1981: pg 25). Porém, mesmo submetidos ao batismo e a seguir os costumes do catolicismo, adorando os seus santos, os senhores de engenho permitiam que os escravos negros realizassem seus cultos e, o que fez com que estes africanos, apresentando uma extraordinária resistência, pudessem continuar a realização de cultos aos orixás através dos santos católicos, renomeando-os, re-significando-os, sem assim perder a sua fé. Essa prática se deu em todo o país, dessa forma, fazendo com que a religião africana influenciasse e se estabelecesse nos diferentes estados, de acordo com a região de origem dos negros que a habitavam.

Por esse motivo, o candomblé, apesar de uma religião única, pode apresentar diferentes interpretações de seus mitos, ritos, podendo até apresentar diferentes nomes de orixás, de acordo com a região do país em que o culto acontece, portanto, como bases para o presente estudo serão considerados os costumes e cultos nagôs ou iorubás, etnia que prevaleceu na Bahia, e que serviu como base para a obra de Valentim.

Para o aprofundamento do estudo da religião e dos mitos iorubás serão pesquisados autores como Pierre Verger, fotógrafo francês que se radicou no Brasil e, após uma longa pesquisa, se converteu à religião e descreveu como ela se deu no país, como foi a sua concepção e a de seus rituais. Outro importante autor abordado no estudo é Reginaldo Prandi, antropólogo especializado em cultura negra que desenvolveu uma pesquisa extensa baseada na cultura oral dos terreiros baianos, especialmente, no sentido de descrever e organizar os mitos da religião, além de depoimentos de Bento

Oliveira, babalorixá (sacerdote dos cultos do candomblé) e mestre em cultura iorubá pela Universidade de São Paulo.

A presença dos mitos na religião africana e a relação que o artista estabeleceu dentro da sua obra propõem uma reflexão sobre a posição da arte como representação ou expressão desses mitos. Em virtude dessa reflexão é proposta aqui uma investigação sobre a origem dos mitos, dos rituais, a sua influência no desenvolvimento da civilização e do homem, e como a arte se relaciona com o tema. Para este estudo foram selecionados autores como Mircea Eliade, analisando as origens do mito em *Mito e Realidade*, Freud e sua discussão sobre totemismo em *Totem Tabu*, além da visão da influência do mito como formação do ser humano proposta por Joseph Campbell na entrevista *O Poder do Mito*. A relação do homem com os signos e os mitos também é abordada através de Carl Jung em *O Homem e Seus Símbolos*, e, por fim, quase em evocação, a *Teogonia* de Hesíodo é consultada e serve como modelo para identificar o papel que Rubem Valentim assume no momento em que re-articula os símbolos do candomblé em suas pinturas, gravuras e instalações.

No entanto, é preciso entender mais precisamente o recorte proposto, uma vez que, além de apresentar um aspecto de representação da cultura brasileira, a escolha dos signos do candomblé feita pelo artista, como base para a produção de suas obras tem também grande valor semiótico, pois, a medida que utiliza essa simbologia e a introduz em um novo ambiente, o artista dá a ela novos sentidos e significados, criando assim uma iconografia única e própria.

Para desenvolver os estudos com base na semiótica, serão abordados autores como Charles Sanders Peirce e a sua Teoria Geral dos Signos, além de estudos de Lucia Santaella, Winfried Noth, traçando paralelos entre as definições de ícone, índice e símbolo e como eles se apresentam na obra de Rubem Valentim. Também será discutida a criação de sistemas comunicativos e os diferentes estudos de significados ou semânticas presentes na obra do artista, seguindo as teorias de Ugo Volli em seu livro *Manual da Semiótica*.

Refletindo sobre os significados que a produção de Valentim pode sugerir, também é proposta uma comparação através da análise da obra tanto sob a ótica plástica, baseada nos estudos de Cláudia Fazzolari em sua dissertação de mestrado

para o curso de Artes Plásticas da UNESP, quanto sob a interpretação dos aspectos religiosos presentes na obra, de acordo com os depoimentos de Bento Oliveira, sacerdote de candomblé, permitindo traçar um paralelo que, à partir de interpretantes diferentes é possível compreender a complexidade de uma obra no âmbito de seus significados.

Ainda sobre linguagem o estudo faz uma articulação entre a obra de Rubem Valentim e a teoria dos três registros de Lacan: o real, o simbólico e o imaginário, ligando diretamente esse conceito ao estudo imagético geral, num primeiro momento, e depois aprofundando-se na análise da produção do artista, classificando e identificando essa teoria dentro da obra.

Portanto, o presente trabalho se configura em um estudo sobre a busca da identidade brasileira dentro das artes plásticas, uma busca que vai além das referências plásticas, sem contanto negá-las, apropriando-se de elementos da cultura, da religião e dos costumes de um povo, organizando-os e criando novos significados para expressar não só uma linguagem, mas um sentimento que identifica um povo não só visualmente mas também emocionalmente, resgatando um sentimento de nação.

BIBLIOGRAFIA

VERGER, Pierre, Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo, São Paulo: Ed Corrupio, 1981.

2. RUBEM VALENTIM – À LUZ DA OBRA

... Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de toda tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos. Meu pensamento sempre foi resultado de uma consciência de terra, de povo. Eu venho pregando há muitos anos contra o colonialismo, contra a aceitação passiva, sem nenhuma análise crítica, das fórmulas que nos vêm do exterior – em revistas, bienais etc. E a favor de um caminho voltado para as profundezas do ser brasileiro, suas raízes, seu sentir. A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital”... (Valentim, Rubem – catálogo da exposição “Artista da Luz – Fonteles, 2001: pg 39).

Em Totem e Tabu, Freud, se volta para essa questão, retrocedendo no tempo com o intuito de remontar o nascimento da civilização onde a religião tem um papel fundamental. Fazendo um paralelo com o depoimento de Rubem Valentim sobre os objetivos de sua obra, é possível identificar algumas relações e inferir que o artista partilha da busca de Freud, pelas origens do seu povo.

A religião totêmica surgiu do sentimento filial de culpa, num esforço para mitigar esse sentimento e apaziguar o pai por uma obediência a ele que fora adiada. Todas as religiões posteriores são vistas como tentativas de solucionar o mesmo problema. Variam de acordo com o estágio de civilização em que surgiram e com os métodos que adotam; mas todas têm o mesmo fim em vista e constituem reações ao mesmo grande acontecimento com que a civilização começou e que, desde que ocorreu, não mais concedeu à humanidade um momento de descanso. (Freud, 2009: pg 148)

Tomando como partida essa falta de descanso sugerida por Freud, identifica-se uma busca pelo descobrimento de suas origens e uma forma de imposição de suas heranças afro-brasileiras dentro da obra de Rubem Valentim, fazendo assim com que o seu totem, o símbolo representante que a obra se torna, seja identificado e respeitado e, dessa forma, permaneça dentro da história.

A coexistência da percepção e da memória, ou, em termos mais gerais, a existência de processos mentais inconscientes ao lado dos conscientes. Pode-se dizer em última análise, o espírito das pessoas ou das coisas reduz-se à sua capacidade de serem lembradas e imaginadas após a percepção delas haver acessado. (Freud, 2009: pg 63)

O desejo de distinção e afirmação de suas origens também pode ser explicado

dentro do texto de Freud, uma vez que as estruturas totêmicas tinham o papel não só de cultivar, mas também de identificar os diferentes grupos. "... encara os totens como insígnias heráldicas por meio das quais os indivíduos, famílias e clãs procuravam distinguir-se uns dos outros." (Freud, 2009: pg 72)

Ao mesmo tempo, no momento em que Rubem Valentim fala da arte como um produto biológico vital, pode-se entender que fazer de sua obra também está relacionada com uma busca individual, da expressão espiritual do estado natural do homem, como forma de realizar desejos instintivos

As pessoas falam com justiça da 'magia da arte' e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser. Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte. Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos. E entre eles podemos suspeitar da presença de muitos intuítos mágicos. (Freud, 2009: pg 64)

Mas para entender com mais aprofundamento a obra desse artista, deve-se antes conhecer um pouco sobre a sua trajetória.

Rubem Valentim é artista plástico que tem sua produção concentrada entre os anos 50 e 70. Dono de traço, cores e linguagem peculiares que deram origem a imagens únicas, reveladoras das heranças culturais, fruto de um país marcado pela pluralidade que se desvela na arte afro-brasileira, o artista é considerado um dos grandes representantes da arte negra nos anos 60, contribuindo para que esta ganhasse força e reconhecimento dentro da cena artística brasileira na época.

E para a análise proposta neste trabalho é preciso conhecer a herança social, econômica e religiosa do artista, entendendo assim seus ideais, conflitos e motivações para a criação artística, para finalmente compreender quais influências sua obra sofreu frente a sua trajetória de vida.

Rubem Valentim é artista autodidata. Começou a pintar em meados da década de 1940 e logo após vinculou-se ao movimento de renovação das artes e das letras na Bahia, entre 1946 e 1947, iniciando a sua produção que ganhou maturidade na década de 50, quando se muda para o Rio de Janeiro e começa a participar intensamente da vida artística local, participando de importantes mostras.

Depois de uma temporada de três anos na Europa, o artista retorna ao Brasil no final da década de 60, fixando-se em Brasília, sítio onde desenvolveu grande parte de sua produção, e que lhe revelou novas experiências e pesquisas de elaboração artística, além de servir como referência para sua idealização de uma “arte-urbanística”, em que a obra se integra ao espaço e à arquitetura.

Em 1976 Valentim divulga seu “Manifesto Ainda que Tardio”, documento em que elabora todo um discurso, não explicativo sobre sua obra sua, mas sim sobre suas propostas, sobre sua busca através da arte.

Neste manifesto o artista demonstra sua oposição às convenções pela busca de uma forma de arte autêntica. Ali reivindicava a sua independência aos movimentos nas artes plásticas, negando classificações formais e imposições externas sem, contudo, desprezá-las como influências criativas, desde que não sejam colonizadoras.

Este posicionamento eleva Valentim ao posto de defensor das artes negras na época, já que sua proposta era pela valorização das origens africanas como matéria-prima para criação ao contrário do movimento presente em outros países, como nos Estados Unidos, em que, de acordo com o curador Olívio Tavares de Araújo, no documentário “Rubem Valentim: A Geometria Sagrada”, 2006, os artistas buscavam representar as obras vindas da Europa, assimilando completamente as influências externas em detrimento de sua herança negra.

Ao mesmo tempo Valentim revela-se um rebelde contra a estética então dominadora do chamado feudalismo baiano – termo que o jornalista Antonio Bento usa para explicitar a produção artística nordestina nos anos 50 no Catálogo da Exposição “Rubem Valentim – Artista da Luz”, baseada na representação realista e estereotipada dos elementos e símbolos da cultura afro-brasileira – recusando-se a um regionalismo de fachada, de idéias feitas, de pitoresco e de enfeitamento folclórico.

Assim parte para uma produção artística livre de amarras e com grande influência da cultura afro-brasileira que permeou toda a sua infância, fazendo parte de um imaginário que posteriormente seria transfigurado na sua obra. Vivências das visitas aos rituais do candomblé Axê Opo Afonjá de Dona Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe Senhora, onde foi impactado pelos ritmos e vestimentas e, acima de tudo, por aquilo que

simbolizavam e firmavam os orixás na Terra, mescladas com as sacras e dramáticas procissões e as profanas profusões de festas de sua bela, nova-velha cidade e , os ferros e instrumentos¹ dos orixás, foram material fundamental para a construção da linguagem emblemática e mística da arte de Valentim.

As influências de Valentim vêm de mestres do impressionismo² como Paul Cézanne com quem aprendeu a composição, a força do Expressionismo³ de Marc Chagall e Amedeo Modigliani e com o cubista⁴ Paul Klee descobriu a liberdade de expressão e o valor da imaginação criadora, mas quando questionado sobre seu despertar para as artes ele retorna às raízes com grande simplicidade, pois, em depoimentos concedidos à Bené Fontele durante os anos de 1989 - 1990, no ateliê do artista em Brasília, Rubem Valentim afirma que o seu primeiro e grande mestre foi o pintor de paredes chamado “Artur Come Só”, homem simples que costumava pintar a casa da família do artista anualmente.

O meu primeiro mestre foi um pintor de paredes chamado Artur. Ele tinha o apelido de “Come Só” e então Artur pintava lá em casa...Ele tinha uma imaginação muito fértil, era um grande colorista e eu o admirava, ficava admirado vendo-o pintar. Foi ele que me ensinou a primeira têmpera que eu fiz: era cola de marceneiro diluída em banho-maria; tinha água de cola e pigmento xadrez, então ele trazia os pacotes de azul, das terras dos amarelos do cromo (depoimento de Rubem Valentim – Catálogo da Exposição Rubem Valentim, Artista da Luz, Fonteles, 2001: pg 156)

Nota 1: Segundo Reginaldo Prandi no livro “Mitologia dos Orixás”, os chamados “ferros” são os instrumentos usados pelos religiosos para representar os orixás no momento do culto. Um exemplo é o “oxê”, o machado duplo de Xangô.



Nota 2: O Impressionismo é um movimento artístico surgido na França no século XIX que criou uma nova visão conceitual da natureza utilizando pinceladas soltas dando ênfase na luz e no movimento.

Nota 3: O Expressionismo é um movimento cultural de vanguarda, que surgiu no início do século 20, na Alemanha, com a definição de que uma obra de arte é o reflexo direto do mundo interior do artista.

Nota 4: O Cubismo, uma das primeiras correntes das vanguardas históricas do século XX, manifesta-se em meados de 1910. Os artistas deste movimento afirmavam que na natureza é possível reduzir todas as coisas a formas geométricas perfeitas.

O significativo nessa reflexão é que, em nome do que havia de mais profundo no contexto popular, nas cores de sua terra e no sincretismo religioso afro-brasileiro, foi também considerado primeiro artista abstrato da Bahia, sendo assim elevado à condição de universal e contemporâneo.

Essa classificação foi ainda mais realçada quando, em 1957, ia ao apogeu o movimento concretista, reforçando, em Valentim, a necessidade construtiva, que já existia desde o início. Mesmo sem se filiar ao movimento, o artista pode assimilar seu impacto benéfico, passando a estruturar ainda com maior rigor suas obras.

Ainda que precursor de uma vertente internacional dentro do país são os aspectos do folclore, as festas e tudo que o universo popular contém que possa se transformar em plasticidade que Valentim vai basear sua “Riscadura Brasileira”, tentando através dela estabelecer uma espécie de *design*, que leva a brasilidade aos traços geométricos e à simetria oriundas das influências externas, negando o título de concretista que lhe foi dado e com isso ficando no fogo cruzado das discussões entre concretistas paulistas e neoconcretista cariocas, sendo acusado de alienado, por fazer arte abstrata pelos adeptos de uma arte engajada, mesmo sendo conteudista.

A produção do artista também se transforma no decorrer de sua trajetória, No início, produz obras bidimensionais, com elementos abstratos e geométricos, porém suas imagens pedem mais espaço. A pesquisa do artista passa a explorar o tridimensional e a simbologia mística afro-brasileira, marca de sua produção artística. O artista, mesmo experimentando novas plataformas para a criação de suas obras, não apresenta rupturas em sua produção, mantendo-se fiel à sua estética em todas as representações, na exploração de formas que se repetem criativamente por toda sua trajetória, concretizados magnificamente na sua instalação “Templo de Oxalá”, composta por 14 relevos e 20 objetos-emblemas, como representação máxima do orixá.



Figura 4: Templo de Oxalá, Foto de Andrew Kemp/ MAM BA

Rubem Valentim tem em sua trajetória uma formação que agrega dois aspectos distintos, uma escola artística formal, adquirida principalmente em sua experiência no Rio de Janeiro e na Europa no início da carreira, com um conteúdo criativo pautado em sua herança afro-brasileira, de execução instintiva e sacra. Assim pode-se classificá-lo como artista de pólos opostos, fundamentado pelo equilíbrio da intuição mestiça, junto a uma percepção perspicaz das conquistas da história da arte.

Mas para ter de perto a propriedade original dessa história, foi universal, em sua lealdade às lembranças mais antigas, e original, ao recriar o sonho de tantos povos. Buscou recordações que só são arte quando nossa humanidade ousa imaginar, fluir e, através disso, libertar-se. Esta reflexão desenvolvida por Alberto Beuttenmuller fica explícita no catálogo da exposição Rubem Valentim: O artista da Luz, na passagem que cita:

Resulta essa obra, 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 seria pouco para consegui-los todos. (Fonteles, 2001: pg 187)

Uma visão mais aprofundada da relação da obra de Rubem Valentim com a simbologia religiosa afro-brasileira do candomblé, a re-significação destes signos para a criação de uma linguagem única será abordada no capítulo 4.

BIBLIOGRAFIA:

FONTELES, Bené e BARJA, Wagner. Catálogo da exposição – Rubem Valentim, ARTISTA DA LUZ, Pinacoteca SP, 2001.

FREUD, Sigmund (2012), Totem Tabu, ESB – Edição Standard Brasileira. Volume V Rio de Janeiro: Editora imago, 2009

3. ARTE, O RITUAL DO MITO.

“O mito é a conexão entre aquilo que pode ser conhecido e o que nunca poderá ser descoberto, pois é um mistério que transcende toda à pesquisa humana. A fonte da vida qual é? Ninguém sabe.” (Campbell, Joseff – entrevista – O poder do Mito).

A origem da vida e os mistérios que a rodeiam, citando entre eles o da criação, o nascimento e a morte como fundamentais, apresentam-se como questões intrínsecas ao indivíduo, com as quais se depara e precisa conviver sem o conforto de respostas concretas.

Existe uma série de fenômenos da existência humana que fogem ao conhecimento do homem, mas aos quais deve integrar-se, portanto, de alguma forma precisam ser representados.

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões porque todas as religiões impregam uma linguagem simbólica e se exprimem através das imagens. (Jung, 1996: Pg 21)

Essa simbologia citada por Carl Jung nada mais é que o mito, uma representação que reúne em si alguns conceitos, narrativas e símbolos que estabelecem uma explicação para esses acontecimentos que fogem à compreensão humana. Para Mircea Eliade o mito designa uma história verdadeira, de caráter sagrado e de exemplar significado. O mito tem status semântico, representando um resgate para o homem.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade que passou a existir... é sempre, portanto, uma narrativa de criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os entes sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a sobrenaturalidade) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e, algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no mundo. É essa irrupção do sagrado que realimenta e fundamenta o mundo e o converte no que é hoje. (Eliade, 1994: pg. 11.)

Seguindo o raciocínio de Mircea Elíade pode-se afirmar que as mitologias sacralizam certas mensagens, tornando-as pequenos objetos de significação indestrutível. Dão a essas mensagens uma imobilidade que se configura como solução e legitimam estes aspectos obscuros da existência humana.

O mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo. Mito é, por conseguinte, a palavra “revelada”, o dito. E, desse modo, se o mito pode se exprimir ao nível da linguagem, ele é, antes de tudo, uma “palavra” que circunscreve e fixa um acontecimento.

E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode, conseqüentemente, ser um objeto, um conceito ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma. Assim, não se há de definir o mito pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere.

Assim, para se atingir o mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma equivalência, uma “con-jugação”, uma “re-união”, porque, se o signo é sempre menor do que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato. Em síntese, os mitos são a linguagem imagística dos princípios.

Como apresentado nas citações acima, tanto nas civilizações primitivas como na modernidade, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, exalta e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito é um ingrediente vital da civilização humana;

Dessa maneira, não há sociedade que se sustente sem formular sua própria mitologia. O mito se configura como o sistema criador de significações indiscutíveis que mascara o desamparo humano no reino da linguagem. A linguagem é a morada do homem, porém, uma morada insegura. Sem o mito, ela não seria suportável. “Pensar em termos mitológicos deixa as pessoas mais ajustadas às coisas inevitáveis de sua vida. Os mitos servem para nos levar até um nível espiritual de consciência.” (Campbell, Joseff – entrevista – O poder do Mito).

Na configuração das civilizações, o mito aparece como guia para orientar os homens não só na realização de suas atividades, mas na sua conduta. “A principal

função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas...” (Eliade, 1994: pg. 13.)

De acordo com Stanley Krippner e David Feinstein no livro *Mitologia Pessoal*, um mito é uma história ou crença organizadora que inclui alguns princípios básicos, orientadores, desempenhando mais especificamente quatro funções:

... ajudar os membros de uma comunidade a compreender e explicar a natureza de um modo compreensível; oferecer um modo de condução nas diversas etapas da existência; estabelecer papéis sociais facilitadores nas relações pessoais congeniais e satisfatórios padrões de trabalho. Finalmente, permitir a participação do ser humano na maravilha e na perplexidade do cosmos. (Krippner Feinstein, 1988: pg.146)

Em uma visão mais pessoal essas funções orientadoras do mito exercem sobre o homem uma influência que vai além dos princípios sociais, integrando-se também aos seus aspectos mentais e emocionais.

tudo o que podemos constatar agora é o enorme impacto que os arquétipos produzem no indivíduo, determinando suas emoções e perspectivas éticas e mentais, influenciando seu relacionamento com as outras pessoas e afetando, assim, todo o seu destino. Vemos também que os símbolos arquetípicos se combinam no indivíduo seguindo uma estrutura de totalidade e que é possível que uma compreensão adequada destes símbolos tenha efeito terapêutico. (Jung, 1996: Pg 304)

O efeito terapêutico citado por Jung pode ser entendido como o processo de assimilação da verdade do mito pelo homem. E a maneira para se obter esse conhecimento e vivenciar a experiência do mito se dá através dos rituais.

O rito possui o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito. Através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida. O rito toma o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabelece do profano ao sagrado. Em resumo: o rito é a práxis do mito, o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora, sendo assim rito e mito duas faces de uma mesma realidade, essencialmente humana.

Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram “nas

origens”, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas.

Além do mais, o rito, reiterando o mito, aponta o caminho e oferece um modelo exemplar, colocando o homem na contemporaneidade do sagrado. É o que nos diz, Mircea Eliade:

Um objeto ou um ato não se tornam reais, a não ser na medida em que repetem um arquétipo. Assim a realidade se adquire exclusivamente pela repetição ou participação; tudo que não possui um modelo exemplar é vazio de sentido, isto é, carece de realidade (...) A rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem primitivo a distinguir e reter o real. (Eliade, 1994: pg. 124.)

Por outro lado, o rito tem um papel transgressor, aproximando o homem de seus deuses, transpondo sua condição humana e integrando-se ao sagrado. “O rito força o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos deuses e dos heróis míticos, a fim de poder realizar os atos deles. Direta ou indiretamente, o mito eleva o homem” (Eliade, 1994: pg. 128.)

Essa transgressão é reforçada também em termos temporais e espaciais, no sentido que o rito transpõe o tempo real e leva o ser humano para uma experiência fora do tempo cronológico e do espaço físico em que se encontra. “Ao viver os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo sagrado, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (Eliade, 1994: pg. 21.)

Conclui-se assim que, através do rito, o homem experimenta uma vivência que conecta seus aspectos humanos aos fenômenos sagrados, segundo Geertz: “A função do ritual é promover a síntese entre uma “ordem imaginada” e a experiência vivida.”(Geertz, 1989: pg 97)

Entendendo a arte como texto primordial da cultura, cujas regras seguem uma lógica própria, pode-se sugerir a criação artística como um ato ritual, maneira pela qual o homem se aproxima do universo onírico, como mostra a reflexão de Freud em Totem Tabu, sobre a condição da arte na civilização humana:

E apenas em um único campo de nossa civilização foi mantida a onipotência do pensamento (nomenclatura usada por Freud para explicar o conceito de supervalorização dos processos mentais, presente na crença dos povos primitivos que acreditavam que poderiam alterar o

mundo exterior pelo simples pensamento – cerimônias ritualísticas, ver pg 58) e esse campo é o da arte. Somente na arte acontece ainda que um homem consumido por desejos efetue algo que se assemelhe à realização desses desejos e o que faça com que um sentido lúdico produza efeitos emocionais – graças à ilusão artística – como se fosse algo real. (Freud, 2009: pg 61)

Tomando como princípio a afirmação de Freud, entende-se que a arte tenta de alguma maneira expressar e dar forma a estas ilusões provindas do mito e do rito, matérias-primas da cultura, para expressar sentimentos trazendo-as para o âmbito do real.

Dessa forma, o artista toma o papel de uma espécie de sacerdote que tem o poder de acessar esse mundo onírico em que o mito está inserido e representá-lo através de sua obra, transformando-se também em parte dele. “O retorno individual à origem é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende” (Eliade, 1994: pg. 74.)

Rubem Valentim tem essa crença como princípio e força motriz de sua criação, conectada com o ideário onírico e a execução ritualística para ter como produto a realização de uma arte mítica e humana.

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 isso se configura temos a obra de arte. (Depoimento de Rubem Valentim, no Catálogo da Exposição Rubem Valentim, Artista da Luz. , Fonteles, 2001: Pg 193)

A produção artística de Rubem Valentim pode ser considerada, neste sentido, inspirada no mito e exercida no rito, transmitindo uma universalidade recomposta em dados de um subliminar pensamento nacional que na mescla de etnias compôs um universo capaz de registrar o macrocosmos nesta particular personalidade uniforme.

Em sua dissertação de mestrado, Claudia Fazzolari afirma este conceito:

A recondução do pensamento do homem às suas origens está demonstrada e significativamente presente no produto plástico de particularidades, transformou em fundamento o duplo e o eixo central a lateralidade e a simetria conjugadas neste núcleo, como reforços inconscientes de uma transposição especulativa do todo. Rubem Valentim procura a Idéia como consubstanciação de um processo maior. (Fazzolari, 1995: pg 174)

A obra do artista traz especificamente a pulsação dos signos da cultura afro-

brasileira, simbolizado em cada divindade. Recria esses signos, e apresenta seus mitos, como na representação do machado de Xangô, nas estrelas de Iemanjá e ferramentas de Ogum, signos esses classificados e explicados no capítulo 4. É possível também perceber sinais universais como a seta, presente em quase todas as culturas, como signo de direcionamento, sentido e força.

A criação de Rubem Valentim dá corpo visível ao imaterial, manifesta o espírito religioso na forma da arte, construindo a paixão pelo sagrado com formas e cores. Na definição de Bené Fonteles para o catálogo da Exposição Rubem Valentim, Artista da Luz: “É uma poesia que desafia o tempo, o espaço e liberta o homem, acolhendo o místico e o mítico através do mistério iniciático da criação, pela sugestão tátil de quase tocar o extrasensorial.” (Fonteles, 2001: pg 21.)

Assim, Valentim encontra sua expressão na busca pelo mítico. “O homem, ao examinar a natureza e o universo, em lugar de procurar e achar qualidades objetivas, encontra-se a si mesmo.” (Jung, 1996: pg 307.)

BIBLIOGRAFIA:

FEINSTEIN, David KRIPPNER, Stanley, Mitologia Pessoal - A Psicologia Evolutiva do Self , São Paulo: Ed cultrix, 1988

GEERTZ, Clifford, A interpretação das culturas, São Paulo, LTC, 1989

FREUD, Sigmund (2012), Totem Tabu, ESB – Edição Standard Brasileira. Volume V Rio de Janeiro: Editora imago, 2009

JUNG, Carl Gustav, O homem e seus símbolos, São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1996

ELIADE, Mircea, Mito e realidade, Ed. 4°. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994

FONTELES, Bené e BARJA, Wagner, Catálogo da exposição – Rubem Valentim, ARTISTA DA LUZ – (org) - Pinacoteca SP, 2001.

CAMPBELL, Joseff – entrevista “O Poder do Mito”,

FAZZOLARI, Claudia, Rubem Valentim: a riscadura brasileira, São Paulo, dissertação de mestrado UNESP, Instituto de Artes, 1995

4. GEOMETRIA DO SAGRADO

Rubem Valentim tomou os símbolos do candomblé e a cultura afro-brasileira como alfabeto para escrever as histórias de suas obras.

Fascina-me sobretudo os objetos e instrumento do culto nagô-gegê. Encontro consciente com o oxê de Xangô: o machado duplo, do mesmo eixo central, recriado por mim posteriormente e transformado em forma fundamental de minha pintura, O xaxará de Omulu, o ibir de Nanã, o abebê de Oxum, os símbolos de ferro de Ogum, o pachoró de Oxalá, (...) A organização compositiva, quase geométrica, dos pegis. Um amor imenso a todas as coisas orgânicas. As contas e colares coloridos dos orixás... (depoimento de Rubem Valentim – Catálogo da Exposição Rubem Valentim, Artista da Luz, 2001, Fonteles, 2001: pg 195)

Partindo do depoimento do artista, é sob essa vertente, do uso dos símbolos do candomblé como matéria-prima, que a obra de Rubem Valentim será analisada neste capítulo. De acordo com Olívio Tavares de Araújo em seu documentário diz que: “Valentim encontrou seu vocabulário na cultura afro-brasileira, para criar uma linguagem própria.” A partir dessa reflexão pode-se entender que Valentim usou a cultura afro-brasileira como ferramenta no sentido de alcançar os objetivos propostos por ele mesmo em seu “Manifesto ainda que tardio”. (Araújo, 2001: documentário)

Esse paralelo é traçado uma vez que, de acordo com as afirmativas do manifesto, o maior objetivo da criação de Rubem Valentim é construir uma obra de linguagem brasileira genuína, ao mesmo tempo em que contemporânea e universal.

Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea e universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil - para suas raízes - mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem pluri-sensorial: O sentir brasileiro. (Valentim, Manifesto ainda que tardio, 1973, Fonteles, 2001: pg 28)

Sendo assim é preciso entender de que forma o artista faz uso desses elementos em sua obra, para confeccionar essa linguagem singular tradutora da cultura brasileira.

Seu grafismo é uma estilização dos signos do candomblé, do universo ritual dominado pelos emblemas dos orixás nagôs. Nos seus espaços limpos e simétricos, não

é difícil discernir, avatares geométricos do arco e flecha de Oxossi, o deus caçador, da faca de Ogum, da dupla machadinha de Xangô, da espada de sua mulher Iansã, do abebê de sua mãe Iemanjá ou do cetro jupiteriano de Oxalá.

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 ofereceram-lhe a motivação para criar uma obra intuitivamente construtivista e aparentemente abstrata, mas na verdade de um fundo místico/mítico/religioso, portanto sensorial e sensitiva. (Mario Pedrosa, curador da XXIII Bienal /internacional de São Paulo em 1996, em depoimento para o documentário de Olívio Bastos de Araújo, Fonteles, 2001: pg 187)

Para o crítico de arte Paulo Herkenhoff, a teogonia - doutrina mística que se relaciona com o nascimento dos deuses e a formação do mundo - de Valentim se realiza em forma de uma escritura e não na representação antropomórfica dos orixás, mas na compreensão da estrutura simbólica. “A obra de Valentim é uma procissão dos símbolos para as formas. O símbolo funciona como um operador dentro de um sistema enquanto que a forma surge a partir de si mesma, instituindo o próprio fundo.” Entrevista de Paulo Herkenhoff para o Portal Afro – [www.portalafro.com.br](http://www.portalaфро.com.br)

Assim como Hesíodo, aedo¹ (aedo significa cantor; os aedos eram os poetas que, antes da invenção do alfabeto, praticavam o culto da deusa Memória e das musas e recebiam dessas divindades o dom de compor canções ao som da lira.), que viveu na Beócia no século 8 a.C. que em uma de suas canções, a Teogonia, conta sobre a criação do mundo e o nascimento dos homens, Valentim pode se tornar um cantor dos mitos e lendas da cultura afro-brasileira através de suas formas e cores.

Pelas Musas e pelo golpeante Apoio

há cantores e citaristas sobre a terra,

e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas

amam, doce de sua boca flui a voz

Se com angústia no ânimo recém-ferido

alguém aflito mirra o coração e se o cantor

servo das Musas hinea a glória dos antigos

e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
logo esquece os pesares e de nenhuma aflição,
se lembra, já os desviaram os dos das Deusas,
(Hesíodo, 1995: pg 95)

Valentim é quem expõe a herança do candomblé enquanto possibilidade para o momento de transformação das artes plásticas, para além de um tratamento literário. Por sua origem dentro da religião, a produção do artista pode ser vista como potência desse universo cultural específico, e não apenas genericamente como mais um traço da cultura brasileira.

Ao apresentar como foco de pesquisa a arte Valentim, a imersão de sua poética na cultura afro-brasileira, reflexo e presença do culto dos orixás, e sua correlação entre imagem e mito, faz necessário o estudo semiótico, do signo à esfera social.

Reconhecido como artista semiótico, Rubem Valentim elevou símbolos populares à arte através de sua transformação, como cita Clarival do Prado Valladares no catálogo da exposição Rubem Valentim Artista da Luz, “Artista que compôs uma arte semiótica com a construção do objeto plástico mediante os valores estéticos contidos no sinal. Nele está o exemplo do quanto um genuíno pode elevar-se mediante estudo, pesquisa, informação e criatividade.” (Fonteles, 2001:pg 187)

Desta forma, analisar os símbolos presentes, suas estilizações e alterações representativas, seus mitos e o processo histórico-cultural tornam-se, em verdade, o desvendar do significado de suas obras.

Como embasamento para revelá-lo faz necessária a imersão em teorias semióticas, na leitura da imagem quanto narrativa. Por meio da semiótica, os elementos participativos da imagem, tornam-se meio ao encontro da narratividade.

Esta narratividade, ou seja, a capacidade que uma imagem tem de contar uma história, uma narrativa, dependerá da análise primeira dos signos, dos elementos em particular, como processo de identidade acerca de sua relação entre composição e o orixá, para depois descobrir qual a potencialidade da narrativa que gravura apresenta.

Nestas representações, os machados, elemento característico de suas obras, de forma direta ou estilizada, passa a dar espaço simbólico a outra existência, que por sua vez poder ser compreendida como referência a Oxalufan ou Iemanjá, Ibeji, Ogum, Oxossi, Omolu, Iroco, Oxum, entre outras divindades.

Para realizar esta análise é preciso desenvolver um estudo que correlacionem a Semiótica e o universo do candomblé, propondo-se uma leitura dos mitos dos orixás e dos ritos do candomblé, presentes na obra de Valentim, tomando a Teoria Geral do Signo de Peirce, como ciência que nos permite apontar, como se expressam os signos presentes nesta semiose.

Peirce nos legou a Semiótica, ciência das “condições gerais” dos signos, uma abordagem lógico-filosófica da linguagem que tem o signo como unidade mínima de representação. Como referência para se pensar os níveis de percepção do mundo, a Semiótica propõe as categorias – *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*– de onde decorrem os tipos de signos – *ícones*, *Índices* e *símbolos*. Em termos peirceanos: “A semiótica ocupa-se da semiose, que é uma ação ou influência que é ou co-envolve uma cooperação de três sujeitos, como por exemplo, um signo, seu objeto e seu interpretante, não podendo tal influência tri-relativa, em caso algum, resolver-se numa influência entre pares” (Peirce, 1971: pg 54)

Ícone é o signo que indica uma qualidade ou propriedade de um objeto ser possuidor de determinados traços de seu objeto, os quadros, desenhos, estruturas, figuras lógicas.

Ao *índice* pertencem as relações de contigüidade, causal, real, direta, de encadeamento entre o *representamen* e o objeto.










O *símbolo* nasce da relação arbitrária entre o signo e o objeto. É independente de semelhança e das relações causais, pauta-se pelas convenções criadas: palavras, regras, leis, significados em geral.

“... o significado de um elemento está em função de suas relações com outros elementos. O significado de um elemento é uma função e não uma qualidade.” (Juana Elbein dos Santos - Os Nagô e a morte, 1986: pg 27)

Partindo da reflexão de Juana Elbein dos Santos, propõe-se uma leitura das obras de Valentim seguindo o preceito das histórias e conceitos que a mitologia do candomblé converge em seus signos, mas, para isso, é preciso entender um pouco mais sobre os seus elementos e significados:

Para o desenvolvimento dessa tabela tomou-se como base a classificação dos signos de C.S. Peirce, classificando o universo dos orixás entre ícones, índices e símbolos, da mesma forma, de acordo com as descrições dos orixás de Pierre Verger no livro Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo, Ed Corrupio, 1981.

Tabela 1: Classificação dos orixás e seus símbolos

ÍCONE	ÍNDICE	SÍMBOLO
O orixá em si, sua imagem ou figura lógica	Símbolo direto do orixá, sua representação	Relação entre o signo e o objeto estabelecida por uma convenção
Exu	 <p>Tridente vermelho e preto</p>	Orixá Mensageiro , que faz a conexão entre o mundo dos deuses e dos homens. Sempre é o primeiro a ser saudado
Xangô	 <p>Machado duplo vermelho e branco</p>	Orixá do Trovão , e do fogo. Orixá guerreiro, conhecido pelo senso de justiça representado por seu machado duplo.
Ogum	 <p>Ferramentas de Ferro azul e vermelho</p>	Orixá do ferro , das ferramentas e das forjas. Conhecido como vingativo e de temperamento forte.
Oxum	 <p>Espelho amarelo e branco</p>	Orixá da Beleza e da Feminilidade. Rainha das águas doces, gosta de riqueza e status.
Iansã	 <p>Espada Vermelho e laranja</p>	Orixá dos Ventos, das Tempestades e das paixões. É uma orixá guerreira conhecida pela valentia.
Iemanjá	 <p>Estrela Azul e branca</p>	Orixá da Maternidade , rainha das águas salgadas é conhecida por cuidar dos outros orixás.
Obaluaê	 <p>Xaxará-chocalho Marrom e preto</p>	Orixá das Doenças . Tem o corpo todo coberto de palha para esconder suas feridas da varíola e conhece os segredos da cura por plantas.
Oxossi	 <p>Arco e flecha Verde e azul</p>	Orixá Caçador que vive nas matas e florestas. É conhecido por sua habilidade, agilidade e espírito livre
Oxalá	 <p>Cetro - Pachorô Branco</p>	Orixá da Sabedoria e da experiência. É conhecido como um dos mais antigos orixás e criador dos homens.

A tabela acima foi concebida com o intuito de guiar o leitor visto que, os signos presentes nela podem ser considerados simbólicos, ou códigos, segundo a classificação de Ugo Volli, pois foram instituídos arbitrariamente dentro da sociedade nagô, pela mitologia dos orixás e. “Na terminologia da tradição peirciana que adotamos uma terminação sígnica é chamada de simbólica quando, em sua ausência não teria nenhuma ligação entre significado e significante” – (Volli, 2007: Pg 44)

Partindo do conhecimento dos símbolos utilizados na obra, entendemos que Valentim se apropria da iconografia religiosa africana para construir um vocabulário visual próprio: “...poesia desvendada na geometria do sagrado.” (Araújo, 2001: documentário)

A expressão “geometria do sagrado” usada por Olívio Tavares de Araújo em seu documentário sobre a obra do artista tem em sua construção a junção de dois elementos, o rigor e a fé como elementos que conduzem toda a produção de Valentim, de maneira equilibrada, e essa condição abrem a possibilidade de dois tipos de leituras da obra: Uma pautada na visão das artes plásticas, levando em conta a erudição e as formas concretas usadas pelo artista, e outra com base nos elementos religiosos, como uma releitura de mitos e lendas.

Sob essa premissa é possível fazer um comparativo destas duas visões, com o intuito de encontrar a complexidade do trabalho do artista. Para tanto se propõe um exercício de análise de uma mesma obra sob dois pontos de vista diferentes. Para o primeiro momento, da análise plástica da obra, tomar-se-á o estudo realizado por Cláudia Fazzolari em sua dissertação de mestrado, sob a ótica das artes plásticas e dos elementos gráficos da obra. No segundo momento apresenta-se a leitura baseada na simbologia do candomblé com interpretação de Bento de Oliveira, babalorixá, e mestre em Mitologia Africana pela Universidade de São Paulo.

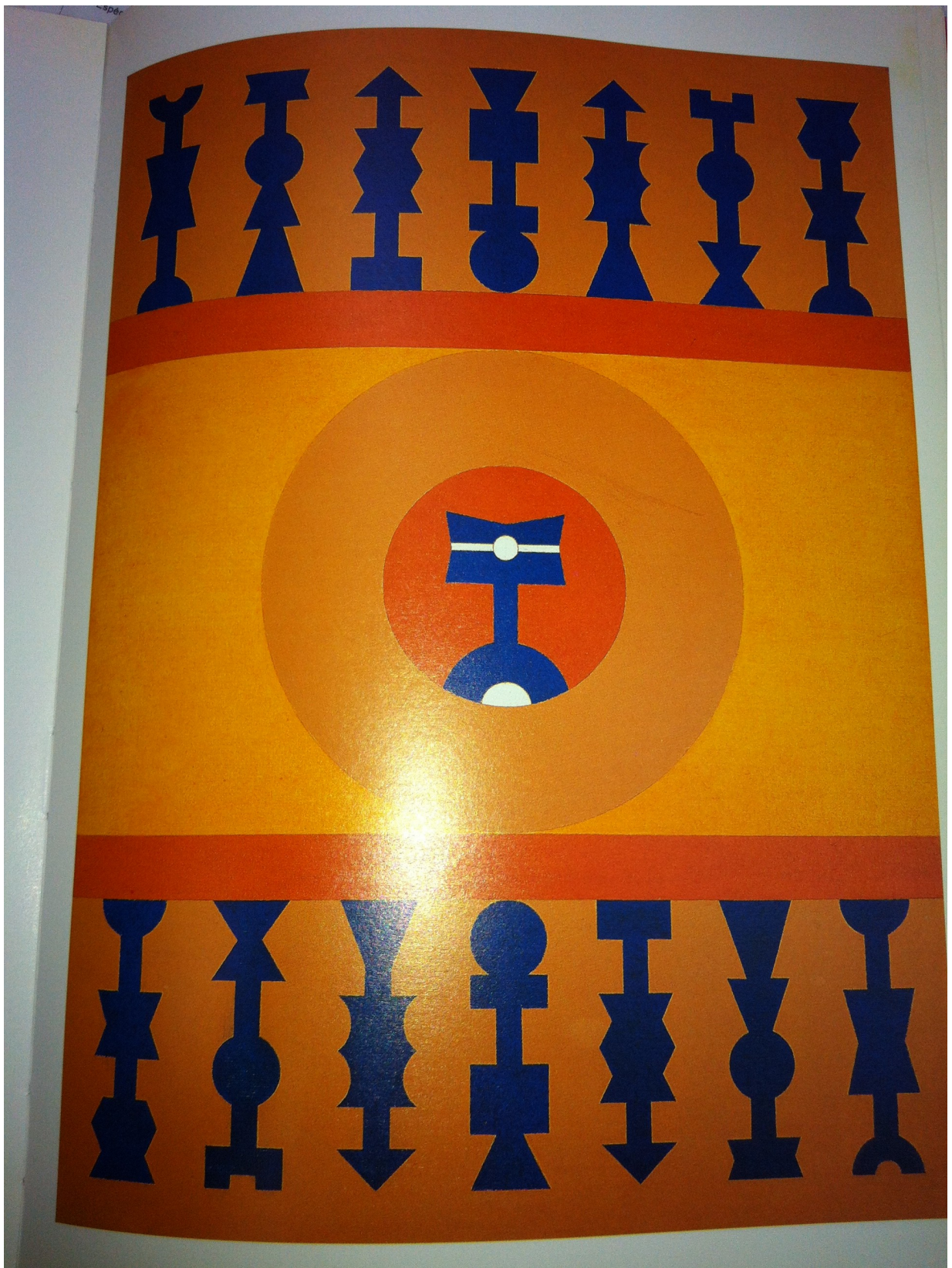


Figura 5: COMPOSIÇÃO BAHIA 1 – FIGURA 8

Sob a análise de Claudia Fazzolari em sua dissertação de mestrado Rubem Valentim: a riscadura brasileira, 1995: pgs 101, 103 e 104.

... obra de destaque da década de 60, Composição Bahia 1 (Figura 8), um óleo de 1956 apresentada no certame da sala especial da I Bienal Nacional das Artes Plásticas de Salvador, expõe um arranjo em três partes claramente definidas. A linearidade não é evidente contudo percebe-se que cada campo da obra é limitado por uma zona cromatizada. Em sua parte inferior estão organizados lado a lado sete elementos ou construções geométricas que dinamizam o campo visual sugestionado através da sequência rítmica existente entre seus recortes. Cada um destes recortes remete o olhar do apreciador a um acompanhamento repleto de reentrâncias. São fazes côncavas, convexas, angulares, sinuosas.

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

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

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

A utilização das variantes cromáticas é equilibrada. Um azul intenso preenche as formações inferiores e superiores ao motivo central, sendo este inclusive elaborado em harmônica branco e azul. As faixas limítrofes são alaranjadas assim como o círculo que acompanha o tema central. Os fundos se repetem em tons de rosa e amarelo vivo.

A variedade de signos empregada com requinte e cuidado demonstra a unidade estilística tão discutida pelos críticos de arte. Perseguir sua unidade, forjar sua versão particular do complexo instante em que se propõe, virtualmente, uma criação – que seja algo daquela totalização que busca incessantemente o realizar-se – é a sua obsessão. (Fazzolari, 1995: pgs 101, 103 e 104)

A análise realizada pela autora descreve os aspectos gráficos da obra, levando em conta o equilíbrio entre formas e cores para chegar a um resultado harmônico e particular.

A mesma obra, segundo a visão de Bento Oliveira, tem diferentes representações, contando uma história mítica que relata o universo dos orixás.

Sob a análise de Bento de Oliveira em depoimentos no dia 26/05/2012

Na visão do babalorixá, a obra Composição Bahia 1 conta uma das lendas da mitologia do candomblé, do surgimento de Ogum Mejê e Iansã, fruto de uma luta entre Ogum e sua ex-mulher Oiá que fugira com o irmão do orixá, Xangô.

Antes de tornar-se esposa de Xangô, Oiá vivia com Ogum.

Ela vivia com o ferreiro e ajudava-o em seu ofício, principalmente manejando o fole para ativar o fogo na forja.

Certa vez Ogum presenteou Oiá com uma varinha de ferro, que deveria ser usada num momento de guerra.

A varinha tinha o poder de dividir em sete partes os homens e em nove partes as mulheres.

Ogum dividiu esse poder com a mulher.

Na mesma aldeia morava Xangô.

Xangô sempre ia à oficina de Ogum apreciar seu trabalho e em várias oportunidades arriscava olhar para a sua bela mulher.

Xangô impressionava Oiá por sua majestade e elegância.

Um dia os dois fugiram para longe de Ogum, que saiu enciumado e furioso em busca dos fugitivos.

Quando Ogum os encontrou, houve uma luta de gigantes.

Depois de lutar com Xangô, Ogum aproximou-se de Oiá e a tocou com a sua varinha.

E nesse mesmo tempo Oiá tocou Ogum também.

Foi quando o encanto aconteceu: Ogum dividiu-se em sete partes, recebendo o nome de Ogum Mejê, e Oiá foi dividida em nove partes, sendo conhecida por Iansã, "Iyamensan", a mãe transformou-se em nove.

(Prandi, 2011: pg 305.)

A leitura realizada por Bento oliveira é possível quando nos atentamos às cores, formas e emblemas, levando em consideração os 3 principais elementos aparentes na obra:

FORMAS AZUIS NA PARTE INFERIOR E SUPERIOR DA OBRA: As formas que surgem nas extremidades do quadro são sete símbolos que se assemelham às ferramentas, como as usadas por Ogum, e são da cor azul, representação do orixá.

ELEMENTO EM DESTAQUE NA PARTE CENTRAL DA TELA: Na parte central da tela pode-se reconhecer o oxê, machado duplo que representa Xangô

COR PREDOMINANTE AO FUNDO DA TELA: A cor laranja avermelhada que está em todo o fundo da obra é a representação de Oiá que, após essa luta, tornar-se-ia Iansã.

Essa leitura permite uma visão da obra como reflexo das lendas do candomblé, transpostas para a tela e assim eternizadas, como mais uma forma de registro da história destes povos.

A mesma obra, sob óticas distintas, transmite mensagens diferentes, de acordo com o interlocutor que a traduz. Analisando esse acontecimento sob os preceitos dos três registros lacanianos: O imaginário, o real e o simbólico, é possível buscar uma compreensão sobre como e porque esse fenômeno se dá.

Segundo Lacan “o imaginário é o desenvolvimento do eu, que acontece por meio de um reconhecimento desse eu pela imagem que foi projetada no espelho.” (O estágio do Espelho, Lacan, Jacques - Comunicação feita ao XVII Congresso Internacional de Psicanálise – Zurique, 1949) Numa situação de desamparo a imagem vem tentar recobrir esta sensação de incompletude e fragmentação do ser humano. Esta sensação de unidade imaginária vem inaugurar a subjetividade.

Na procura de si mesma, a consciência crê se encontrar no espelho das criaturas e se perde no que não é ela! A metáfora da condição humana pode ser pensada como a miragem que criamos diante de um real insuportável! O próprio Eu se projeta nas imagens em que se espelha. (Fernandes, 2008: pg 02)

Isso quer dizer que, elevando o papel de quem analisa a obra, na relação do registro do imaginário, cada interlocutor busca se reconhecer no quadro de Valentim, espelhando nele sua imagem, o eu criado por cada um, projetado no “espelho” que é a obra.

Já o conceito de Simbólico está ligado à estrutura da linguagem, dos símbolos utilizados para estruturar um discurso e que constitui o ser humano:

O Conceito do simbólico é um registro que envolve a complexa atividade humana desde os símbolos das sociedades primitivas até os estudos da antropologia. Suas coordenadas estão dentro de qualquer tipo de estrutura de linguagem. No sujeito ele envolve aspectos conscientes e inconscientes. (..) O simbólico é tudo aquilo que encerra um sentido, um significado. O humano se constitui na e pela linguagem: é a linguagem que se corporifica. (Fernandes, 2008: pg 02)

No fenômeno em questão o registro do simbólico se dá na própria obra, no conjunto de elementos, símbolos, cores, traços e formas que compõe o quadro, reunidos de forma ao mesmo tempo organizada e instintiva pelo artista, com o intuito de transmitir uma mensagem.

E finalmente o conceito de Real está ligado à interpretação que será dada pelo interlocutor, o que há na entrelinha da produção, que não pode ser representada pelo simbólico.

O Real é aquilo que escapa à linguagem. É aquilo que a linguagem não consegue dizer, no entanto, o Real determinada à forma como esta linguagem se organiza (ou desorganiza, neste caso, a loucura, a arte etc). O Real é aquilo que insiste em não se inscrever. No imaginário há inscrição, no simbólico também! No Real não há inscrição, há o vazio... (Fernandes, 2008: pg 02)

O Real aqui está instituído no cerne do exercício proposto, da diferença de narrativa assimilada por cada um dos interlocutores, interpretando e transmitindo em seus depoimentos uma mensagem que está além do simbólico, além da linguagem.

A análise desse fenômeno permite uma sugestão tomando como base a relação do registro do imaginário com o registro do real, pois, a partir da imagem projetada e reconhecida pelo imaginário, cria-se um real de acordo, como residual dessa miragem que foi espelhada.

Contudo, para se obter uma dimensão da complexidade da obra de Rubem Valentim, somada às visões plásticas e religiosas, também se deve levar em conta o valor sócio-político empregado à sua obra, visto que, com o uso desses elementos, inseriu a cultura negra no cenário artístico brasileiro. Para compreender claramente esse aspecto é preciso conhecer o momento histórico em que o artista estava inserido, uma época em que muito se discutia a questão negra e a democracia racial que era

sistematicamente defendida, discutida e almejada.

No final dos anos 70, a idéia fundamental da nova nação brasileira é a de que não existem raças humanas, com diferentes qualidades civilizatórias inatas, mas existem, sim, diferentes culturas. O Brasil passaria a se pensar a si mesmo como uma civilização híbrida, miscigenada, não apenas européia, mas produto do cruzamento entre brancos, negros e índios. O “caldeirão étnico” brasileiro seria capaz de absorver e abraçar as tradições e manifestações culturais de diferentes povos que para aqui imigraram em diferentes épocas.

Prandi define esta mistura de valores como forma de adaptação do negro à sociedade colonial e católica dominante. Foi o meio de ajudá-lo a viver e dar-lhes forças para suportar e vencer as dificuldades da existência, enfrentando os problemas práticos. Assim sendo, pode-se afirmar que, através do sincretismo, acontece uma verdadeira síntese cultural e religiosa, permitindo aos afro-descendentes a preservação de sua identidade.

Segundo Frederico Moraes em depoimento para o Catálogo da exposição Rubem Valentim Artista da Luz, a obra de Valentim vai além do valor estético, contribuindo para a construção de uma identidade nacional, tendo a cultura negra como base: “Reincorporação de um ideário nacional que responde pela sua formação cultural e pelo peso de sedimentação da memória visual brasileira.” (Fonteles, 2001: pg 63)

Retomando a visão da obra de Rubem Valentim sob a luz da Semiótica e, levando em conta a sua representatividade para a formação da identidade nacional, especificamente da comunidade negra, pode-se entender que a obra do artista permite a formação da cadeia de interpretantes classificada por Peirce como semiose ilimitada, uma vez que, a mesma obra que já representou equilíbrio estético para um intérprete artístico e mitos do candomblé para outro intérprete religioso, pode também ter um novo significado para um intérprete social ou político, e assim sucessivamente: “... Peirce chama de semiose ilimitada, pela qual cada signo sugere alguma coisa ao signo sucessivo que o interpreta e assim por diante.” (Vollí, 2007: pg 37)

Rubem Valentim pode assim ser entendido como um arquiteto de formas plásticas, ou seja, aquele que em suas obras abriga o imaginário nacional repensado

geometricamente, conceituando seu espaço como tentativa de interpretação sócio-política-cultural de necessidades ocultas não particulares, existenciais.

Traduzindo os símbolos afro-brasileiros em forma erudita, fruto de uma herança que mistura fé e rigor, inserindo em sua obra a discussão de uma época, realizando a transformação do cenário histórico, Rubem Valentim se faz artista da luz, completo e complexo, mas com clareza na mensagem que sua arte quer transmitir. Segundo o crítico de arte Giulio Carlo Argan:

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 no Brasil. A evocação destes signos simbólico-mágicos não tem, entretanto, nada de folclórico, o que se vê dos sucessivos estados através dos quais passam antes de se constituírem como imagens pictóricas. É necessário expor, antes, que eles 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 do mito. (..)
(Fonteles, 2001: pg 35)

BIBLIOGRAFIA:

PRANDI, Reginaldo *Segredos guardados. Orixás na alma brasileira*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005,

PRANDI, Reginaldo *Mitologia dos Orixás*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VERGER, Pierre, *Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, São Paulo: Ed Corrupio, 1981.

FERNANDES, Alexandre do Oliveira, *Categorias peirceanas e o mundo sígnico dos deuses iorubás: por uma semiose dos orixás*, São Paulo, Revista Espaço Acadêmico n 100, Setembro 2009

FEINSTEIN, David KRIPPNER, Stanley, *Mitologia Pessoal - A Psicologia Evolutiva do Self*, São Paulo: Ed Cultrix, 1988

VOLLI, Ugo, Manual de Semiótica, São Paulo, Loyola, 2007.

VALENTIM, Rubem – “Manifesto ainda que tardio”, 1976 – in A Mão Afro – Brasileira: significado da Contribuição Artística e Histórica. – Araújo, Emanuel, (org) – 1988 – São Paulo.

FONTELES, Bené e BARJA, Wagner. Catálogo da exposição – Rubem Valentim, ARTISTA DA LUZ, Pinacoteca SP, 2001.

UTUARI, Solange, Rubem Valentim: geometria sagrada / Instituto Arte na Escola São Paulo : Instituto Arte na Escola, São Paulo, 2006.

PEIRCE, Charles S.- Semiótica e Filosofia. Trad. de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

SANTAELLA, Lúcia, NÖTH Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001

ARAUJO, Olívio Tavares, Rubem Valentim: Geometria do Sagrado, documentário, Rede SESC de Televisão, São Paulo, 2001

HERKENHOFF, Paulo Entrevista para o Portal Afro – www.portalafro.com.br

SANTOS, Juana Elbein, Os Nagô e a morte, Vozes, Petrópolis, 1986

FAZZOLARI, Claudia, Rubem Valentim: a riscadura brasileira, São Paulo, dissertação de mestrado UNESP, Instituto de Artes, 1995

HESIODO, Teogonia, A Origem dos Deuses, estudo e tradução Jaa Torrano, Iluminuras, São Paulo, 1995.

FERNANDES, Alexandre do Oliveira, Categorias peirceanas e o mundo sígnico dos deuses iorubás: por uma semiose dos orixás, São Paulo, Revista Espaço Acadêmico n 100, Setembro 2009

5. A RISCADURA BRASILEIRA

Minha linguagem plástico-visual-signo-gráfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada, com o sangue negro nas veias – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. (Valentim, Manifesto Ainda que Tardio, Fonteles, 2001: pg 28.)

É através de seu “Manifesto ainda que tardio” que Rubem Valentim exprime a busca do seu fazer criativo, dando à trajetória de sua obra um rumo claro, uma linguagem própria e, mais do que tudo, um propósito. Pela ordenação geométrica o artista busca através do misticismo, a alma brasileira, o que nos constitui como povo.

A obra de Valentim ultrapassa os limites de seu próprio discurso, pois é nela que podemos identificar suas tentativas de conexão e suas motivações. Desse modo, apesar de em seu discurso conceber uma homogeneidade nas misturas, na sua obra o conflito retirado do discurso reaparece, na medida em que através da sua estruturação geométrica define fronteiras e é nesta delimitação de onde termina uma coisa e começa outra, do que é e do que não é, que o conflito se restabelece. Os seus signos, por vezes estão contidos um no outro, mas com nítidas fronteiras.

O artista abstrai sinais que no seu próprio contexto já são multi-condicionados, transformando-os em nova possibilidade. Esta cultura popular que por excelência se faz fronteira, entre outras coisas, porque é viva esta em constante movimento, re-significando seus ritos, mitos e símbolos na contemporaneidade, fruto de misturas e de vivências paradoxais como profano e sagrado, que vai ser fonte de inspiração para Valentim, e é a mistura principalmente religiosa que se concentra seu interesse, mas como sujeito de seu tempo ele concebe estas misturas como sendo homogêneas, pois a partir dela se origina uma nação mestiça. Esta síntese, verdadeira fusão de culturas, é o que para ele realmente identifica um “sentir brasileiro”, era isso que Valentim pleiteava para o país a necessidade de se constituir uma “Arte Brasileira”.

Com isso, 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. Os emblemas da tradição nagô-iorubá presentes nas

gravuras e esculturas de Rubem Valentim trazem para o meio chamado de “erudito” a estética do universo popular.

Contudo, apesar do forte apelo popular presente em sua obra, Valentim não é um artista ingênuo. Com consciência técnica, pesquisa os efeitos cromáticos, a composição geométrica, estuda materiais e, dessa forma, articula os elementos mágicos da cultura afro-brasileira em suas criações.

(...) 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. (Texto de Bené Fonteles para a apresentação da exposição serigrafias Emblemáticas no I circuito de Arte Contemporânea de São José do Rio Preto, Campinas, Ribeirão Preto e Bauru, em 1990, Fonteles, 2001: pg 155.)

No encontro da simetria das formas com o onírico dos significados dos emblemas, Valentim cria discurso e narrativa próprias, um sistema comunicativo. Sob os preceitos da Semiótica, entende-se que para analisar um sistema comunicativo é preciso levar em consideração os recursos culturais e de linguagem presentes, como matéria de sua formação. “Os eixos do processo e do sistema definem e organizam os recursos culturais e comunicativos disponíveis para uma certa função em determinada sociedade. São portanto sujeitos a uma forte impressão ideológica.” (Volli, 2001: pg 59)

Segundo Ugo Volli a organização real de qualquer sistema comunicativo é composta por uma substância de expressão, que pode ser entendida como a matéria que forma a obra “.. na linguagem, por exemplo, a voz articulada, na pintura, os pigmentos e as formas organizadas na tela” (Volli, 2007: pg. 60) e uma substância de conteúdo, que se refere aos temas abordados “... que compreende o nosso modo de perceber e de pensar o mundo ou uma parte dele”. (Volli, 2007: pg 60). Nesse contexto, pode-se reafirmar que Rubem Valentim cria um sistema comunicativo próprio em sua obra, no momento em que aborda um tema específico, uma substância de conteúdo, que aqui se apresenta pela cultura, misticismo e religiosidade afro-brasileira combinada a uma substância de expressão, a geometria e a organização dos símbolos de maneira concreta dentro de sua obra, com o propósito de traduzir a Arte Brasileira, já mencionada anteriormente.

A mesma leitura teve Clarival do Prado Valladares, já em 1975, quando apontava Rubem Valentim como pioneiro no que mais tarde se convencionou chamar de arte semiótica, na medida em que significava sua obra na própria construção do objeto plástico mediante os valores estéticos contido nos sinais dos quais se apropriava, ou como ele mesmo explicava:

Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiram e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas – tenho a impressão de que criei e construí uma estrutura totêmica, um ritmo, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, uma SEMIÓTICA/ SEMIOLOGIA NÃO VERBAL, VISÍVEL...(Valentim, Rubem – catálogo da exposição “Artista da Luz”, Fonteles, 2001: pg 29).

Contudo, a obra de Valentim se configura como arte semiótica em um sentido ainda mais amplo, pois além da estrutura da construção, há nela um estudo semântico que propõe novas significações para os elementos de que se compõe. De acordo com as definições de Volli, pode-se notar na obra de Rubem Valentim dois tipos diferentes de semântica, a semântica filosófica e a semântica cognitiva.

Toma-se como semântica filosófica na obra do artista o conteúdo da cultura afro-brasileira expresso, fazendo referência signífas e simbólicas aos elementos do candomblé, na tentativa de estabelecer uma verdade brasileira.

Há uma semântica de derivação prevalentemente filosófica, que tenta estudar algumas condições em virtude das quais um signo é capaz de dizer alguma coisa de verdadeiro em relação ao mundo, ao estado das coisas a que se refere. Trata-se de uma semântica dos valores da verdade que assume como sua a idéia de que o significado do signo consiste exatamente em uma operação de referência, de envio a um referente. É uma semântica de derivação filosófica porque, em seu complexo, se propõe a definir quais são as condições lógicas que permitem ao enunciado dizer alguma coisa de verdade para o mundo. (Volli, 2007: pg 65)

Essa semântica cognitiva criada por Valentim procura acessar impressões, através de formas, cores e mitos, que se encontram na cultura brasileira e podem distingui-la e fazer-se, a partir daí, o “sentir brasileiro”.

Há, além disso, uma semântica que desenvolve preocupações psicológicas (hoje sob o nome de semântica cognitiva) e tenta estabelecer uma estreita ligação entre o significado dos signos e a compreensão que temos deles. Trata-se, com efeito, principalmente de uma teoria da compreensão e dos processos mentais que são ativados toda vez que uma mente humana se encontra diante de uma expressão linguística. Nesse âmbito torna-se relevante estudar quais são as

condições que permitem aos sistemas linguísticos ser compreendidos pelos conceitos que exprimem, isto é, de que modo se estabelece uma ligação mais ou menos estreita entre o conteúdo dos signos e o sistema conceitual que organiza, para a mente humana, a experiência. (Volli, 2007: pg 65)

Rubem Valentim se configura, portanto arquiteto uma forma plástica brasileira, utilizando-se do popular e do erudito. Seu propósito é promover a reincorporação de um ideário nacional que responde pela sua formação cultural e pelo peso de sedimentação da memória visual brasileira.

Intuindo meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos – passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um design (RISCADURA BRASILEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha pelo menos – em termos de ordem sensível. (Depoimento de Rubem Valentim para o Catálogo da Exposição Rubem Valentim, Artista da Luz, Fonteles, 2001: pg 29)

Mas a criação de Valentim supera a forma, guiada por uma força mística que serve de substância, de conteúdo para a criação, traduzindo um sentimento. Nesse sentido pode-se fazer uma relação com o sentimento oceânico discutido por Freud em O Mal Estar na Civilização, “... um sentimento que ele gostaria de designar como uma sensação de eternidade, um sentimento de algo ilimitado, sem fronteiras – oceânico”. (Freud, 2006, pg 73). A sua criação seria uma forma de retratar esse sentimento que muito está ligado, no caso específico do artista, a um resgate e uma conexão com as etapas anteriores, a “fase primitiva” da formação cultural brasileira, que o envolve e alimenta de maneira instintiva, traduzida então em obra de arte.

Mario Pedrosa em seu texto de introdução para o catálogo da exposição Artistas Abstratos Geométricos em 1967 no Rio de Janeiro sugere uma leitura que se aproxima da interpretação sugerida:

Há algo de antropofágico na sua arte no sentido oswaldiano – ser produto de deglutições culturais. Ao transmutar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstrato plásticos, Valentim os desenraíza de seu terreiro e, carregando-os de mais a mais de uma semântica própria, os leva ao campo da representação por assim emblemática, ou numa heráldica. Nessa representação os signos ganham em universalidade significativa o que perdem em carga original mágico-mítica. O artista organiza seus signos no espaço, talhados como emblemas, brasões,

broquéis, estandartes, barandões de uma insólita procissão, procissão talvez de um misticismo religioso sem igreja, sem dogmas, a não ser a eterna crença das raças e povos oprimidos no advento do milênio, na fraternidade das raças, na ascensão do homem. (Fonteles, 2001: Pg 31)

Em síntese diz-se da obra de Rubem Valentim um encontro entre o sagrado e o rigor, a simetria e a profusão. Neste encontro há mais que matéria viva, há passado, há um corpo espiritual. Há um tempo simbólico onde a idéia reside. É feito o discurso a cada exemplar, sendo que somente este novo produto pode traduzir sua estabilidade em existência sensível. O sintetismo dos signos apresentados, próprio da pintura estrutural de Valentim, é sua verdade revelada, o encontro com o “sentir brasileiro”

BIBLIOGRAFIA

FREUD, Sigmund, O Futuro de Uma Ilusão, O Mal Estar na Civilização e outros trabalhos, Imago, Rio de Janeiro, 2006.

FONTELES, Bené e BARJA, Wagner. Catálogo da exposição – Rubem Valentim, ARTISTA DA LUZ, Pinacoteca SP, 2001.

VALENTIM, Rubem – “Manifesto ainda que tardio”, 1976 – in A Mão Afro – Brasileira: significado da Contribuição Artística e Histórica. – Araújo, Emanuel, (org) – 1988 – São Paulo.

VOLLI, Ugo, Manual de Semiótica, São Paulo, Loyola, 2007.

6. BIBLIOGRAFIA:

ARAUJO, Olívio Tavares, Rubem Valentim: Geometria do Sagrado, documentário, Rede SESC de Televisão, São Paulo, 2001

CAMPBELL, Joseff – entrevista “O Poder do Mito”.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. Ed. 4°. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994

FEINSTEIN, David KRIPPNER, Stanley, Mitologia Pessoal - A Psicologia Evolutiva do Self , São Paulo: Ed cultrix, 1988

FERNANDES, Alexandre de Oliveira, Um estudo sobre Lacan: O Imaginário, o simbólico e o Real na Imagem, Revista Espaço Acadêmico, São Paulo, Abril de 2008.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira, Categorias peirceanas e o mundo sígnico dos deuses iorubás: por uma semiose dos orixás, São Paulo, Revista Espaço Acadêmico n 100, Setembro 2009

FONTELES, Bené e BARJA, Wagner. Catálogo da exposição – Rubem Valentim, ARTISTA DA LUZ, Pinacoteca SP, 2001.

FREUD, Sigmund (2012), Totem Tabu, ESB – Edição Standard Brasileira. Volume V Rio de Janeiro: Editora imago, 2009

FREUD, Sigmund, O Futuro de Uma Ilusão, O Mal Estar na Civilização e outros trabalhos, Imago, Rio de Janeiro, 2006.

GEERTZ, Clifford, A interpretação das culturas, São Paulo, LTC, 1989

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A questão racial na política brasileira. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 13(2): 121-142, novembro de 2001.

HESIODO, Teogonia, A Origem dos Deuses, estudo e tradução Jaa Torrano, Iluminuras, São Paulo, 1995.

JUNG, Carl Gustav, O homem e seus símbolos, São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1996

PEIRCE, Charles S.- Semiótica e Filosofia. Trad. de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. SãoPaulo: Cultrix, 1972.

PRANDI,Reginaldo *Segredos guardados. Orixás na alma brasileira*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005,

PRANDI,Reginaldo Mitologia dos Orixás, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia, NÖTH Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras,2001

UTUARI, Solange, Rubem Valentim: geometria sagrada / Instituto Arte na Escola São Paulo : Instituto Arte na Escola, São Paulo, 2006.

VALENTIM, Rubem – “Manifesto ainda que tardio”, 1976 – in A Mão Afro – Brasileira: significado da Contribuição Artística e Histórica. – Araújo, Emanuel, (org) – 1988 – São Paulo.

VERGER, Pierre, Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo, São Paulo: Ed Corrupio, 1981.

VOLLI, Ugo, Manual de Semiótica, São Paulo, Loyola, 2007.

