



THE BRAZILIAN TRACE
A RISCADURA BRASILEIRA

RUBEM VALENTIM

RUBEM VALENTIM

THE BRAZILIAN TRACE
A RISCADURA BRASILEIRA

ALMEIDA & DALE GALERIA DE ARTE
MOUSSE PUBLISHING



4	THE BRAZILIAN TRACE OF RUBEM VALENTIM CRISTIANO RAIMONDI AND DANIEL RANGEL IL GRAFFIO BRASILIANO DI RUBEM VALENTIM	124
14	A MANIFESTO ALBEIT LATE RUBEM VALENTIM, 1976 MANIFESTO ANCHE SE TARDIVO	130
20	RUBEM VALENTIM GIULIO CARLO ARGAN RUBEM VALENTIM	136
22	RUBEM VALENTIM: A CRITICAL CHRONOLOGY CLAUDIA FAZZOLARI RUBEM VALENTIM: UNA CRONOLOGIA CRITICA	138
42	AFTERWORD HELIO RAMOS, BRAZILIAN AMBASSADOR TO ITALY POSTFAZIONE	156
44	WORKS	

THE BRAZILIAN TRACE
OF RUBEM VALENTIM

CRISTIANO RAIMONDI
AND DANIEL RANGEL

In 1965, Rubem Valentim presented his first solo exhibition outside of Brazil at Palazzo Pamphilj, Rome, headquarters of the Brazilian Embassy in Italy. At that time, the thirty-three-year-old artist had been developing works whose originality attracted great attention from the public and specialized critics, both for their symbolic and daring use of color and for their formal references to iconography from Afro-Brazilian religions. The symbolism was influenced by the religious syncretism between Catholicism and Candomblé that, in his words, constituted “a typical phenomenon of Bahia.”¹ This is where his “formal baroque”² and geometric style originated, which since the beginning of his career had moved between figuration and abstraction. This is a feature that harkens back to the work of the Italian Brazilian artist Alfredo Volpi, whose paintings representing houses, flags, and popular festivities often become games of colors and shapes. Volpi was the great master of the generation of Constructivist artists who emerged in the 1950s in Brazil, especially in São Paulo. Valentim was not close to Volpi during this period, but he was influenced by the movement of the time in his own way, with his work sometimes bordering on mimesis.

Valentim’s career began during a period of modernist utopia in Brazil. As in other parts of the world, the end of Second World War triggered a cycle of hope, freedom, and development in different sectors of society. Artistic production was transformed by many events. In 1947, the Museum of Art of São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), the first modern museum in the country, was created, and the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM Rio) and the Museum of Modern Art in São Paulo (MAM São Paulo) were established the following year. In 1951, the 1st São Paulo Biennial was organized, which has since become a fundamental reference for the visual arts internationally. In 1956, the 1st National Exhibition of Concrete Art brought together artists of constructive and abstract strands who lived between São Paulo and Rio de Janeiro. This moment of great transformation also resonated in other artistic languages—in Brazilian concrete poetry, invented in the early 1950s by the brothers Augusto and Haroldo de Campos and Décio Pignatari; in bossa nova, with the first recordings of João Gilberto released in 1958; in cinema, through the film *Rio, 40 Degrees* (1955), written and directed by Nelson Pereira dos Santos and considered the precursor of *Cinema Novo*;³

1 Valentim reported that the signs of his visual grammar derived from a “conscious encounter with Xangô’s *oxê*: the double axe, itself the central axis, later re-created by me and transformed into a fundamental form of my painting. The *xaxará* of Omolu, the *ibiri* of Nânâ, the *abebê* of Oxum, the iron symbols of Osanhe and Ogum, the *pachorô* of Oxalá.” *GAM Magazine. Gallery of Modern Art / Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro*, no. 5, April 1967.

2 Jayme Mauricio, “Valentim: ilustrações euclidianas dos ‘charmes’ baianos . . .,” *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), December 12, 1962. Unless otherwise noted, all original texts are here translated in English by Daniel Rangel and Daniel Donato Ribeiro.

3 *Cinema Novo*, between the late 1950s and the early 1970s, set in motion renewed cinematographic experimentation in Brazil. Inspired by the French New Wave and Italian Neorealism, the filmmakers associated with the movement approached cinema as an opportunity for reflection on and criticism of Brazilian social life, marked as it was by inequalities, as they went to the streets to produce low-budget films anchored in the country’s political and cultural realities.



Rubem Valentim in his studio, Rome, 1965. Collection of the Research Center of MASP – Art Museum of São Paulo Assis Chateaubriand

and in architecture, with the inauguration of Brasília, a city designed and planned by Oscar Niemeyer and Lúcio Costa. Brasília is considered the greatest exponent of that period; it is a city that has since profoundly altered the country's regional and sociopolitical organization. It heralded a movement that echoed in several regions and cities, including Salvador, Valentim's birthplace.

The artist was born in 1922, in a city with the largest Black population outside of Africa. Despite the difficulties inherent in the life of a young Afro-descendant of that time (as is still true today) Valentim obtained two degrees, one in dentistry and the other in journalism. He practiced both at the same time, while also experimenting with paints and brushes. Self-taught, his first exposure to painting as a child was through the work of Artur Come Só, a popular artist and artisan who produced works of art but made his living painting houses in the neighborhood where he and Valentim both lived. At the end of the 1940s, motivated by the creative developments in Brazil and in his community, Valentim decided to pursue an artistic career and started to hang out with a group of young modern artists in the city, included Mario Cravo Júnior, Jenner Augusto, and Ligia Sampaio, among others. In 1950, they organized the collective show *Novos Artistas Bahianos (New Bahian Artists)*, which was sponsored by the magazine *Cadernos Baianos*. It was the first exhibition for most of those who participated, including Valentim.

Throughout the decade, Valentim was very active in the artistic and cultural life of the city. In addition to exhibiting his paintings in major museums and art events, he wrote for the local newspaper about the artistic production of the period. Salvador was experiencing a moment of great excitement in the art world, in line with what was happening in the Rio/São Paulo axis and elsewhere. The Bahian identity, however, generated a particular modern style, with a strong influence of popular art produced in the Recôncavo (the hinterland or interior of the state) and African culture, prevalent in the capital and along the coast. This cultural amalgamation encouraged the formation of an original art production that put this rich local context in dialogue with global modern art. During this period, the Federal University of Bahia (UFBA) inaugurated degree courses in different artistic disciplines and imported professors connected to the European avant-gardes to coordinate the programs. Among them were the German composer Hans-Joachim Koellreutter, the Russian dancer Yanka Rudzka, and the Italian Brazilian architect Lina Bo Bardi, who would later become the first director of the Museum of Modern Art in Salvador (MAM Bahia), created in 1959. Bo Bardi was one of the key players responsible for introducing popular as well as Afro-Brazilian work into a museum space dedicated to modern art.

In the midst of this effervescence and in search of greater challenges and opportunities, Valentim moved to Rio de Janeiro, where a thriving art system had already been established, and he soon gained prominence. He had a solo exhibitions in 1961 at Petite Galerie in Rio and MAM São Paulo. The introductory text at the latter was penned by the critic and poet Ferreira Gullar: "Unmistakable is the painting of Rubem Valentim, not so much by the forms

it uses, but by the meaning it manages to print with them."⁴ The following year the artist, who had already been awarded in other salons and events, received the gold medal at the 11th Salão Paulista de Arte Moderna in São Paulo; was nominated to represent Brazil at the 31st Venice Biennale; participated in the traveling show *Brazilian Artists at the 31st Venice Biennale*, which appeared in Rome at the Palazzo Pamphilj; and won first prize at the 11th National Salon of Modern Art in Rio de Janeiro, which granted the winner a trip to Europe along with a scholarship and a studio.

Valentim and his wife, Lúcia Alencastro Valentim, arrived on May 28, 1963, in Lisbon, where they spent a few weeks, and then traveled on to London, where they lived until 1965. Lúcia had won a scholarship to carry out research at the Bath Academy of Art, while Valentim took the opportunity to expand his knowledge of art history through visits to the various museums and art galleries in London, especially the British Museum. The African art collections there deeply marked the artist, who saw a direct connection to his origins in Bahia and his own production.

Throughout 1965, Valentim and his wife resided in Rome. Valentim produced intensively, creating approximately forty-five paintings in one year in addition to numerous sketchbooks with studies, drawings, and projects of sculptures and environmental works. That same year, Valentim's works were part of the group show *Alternative Attuali/2: Rassegna internazionale di pittura scultura grafica* in L'Aquila, curated by Enrico Crispolti. The catalogue for Valentim's solo show at Palazzo Pamphilj featured texts by Crispolti and by the Brazilian Surrealist poet Murilo Mendes. Due to the relevance of the show, one of his paintings was acquired by the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma through Palma Bucarelli, its director at the time. Crispolti noted:

Valentim does not copy iconographic schemes, but, in fact, what he accepts from that popular culture is the magical-fascinating functionality of the image, as opposed to a merely ideal and conceptual value of it. And the meaning of his work seems to be that of re-proposing in contemporary terms the intensity of the emotional contact of such a ritual measure of the image. That is why its geometry is not ideal and conceptual, but empirical, almost sign and objectual.⁵

The Italian critic already perceived during this period the path toward real space that would later consume Valentim's work. His production fought constantly between figuration and abstraction—typical of Brazilian Concrete artists—but still sought the development of an original language, whose main support was the visual structure of the symbology of African diasporic culture in Brazil. Valentim frequently resorted to the geometries and shapes of

4 Ferreira Gullar, *Rubem Valentim: 30 Pinturas*, Museum of Modern Art in São Paulo, 1961.

5 Enrico Crispolti, "De exposições alemã e holandesa a notícias da Europa," *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), 1965. The text was immediately translated and published in the newspaper by Mário Barata.

sacred objects and symbols from various religions, with an emphasis on those of African origins, to create compositions loaded with hidden meanings and great visual impact. To present his work in Rome today, where faith is fundamental, has even greater contextual relevance. This is an established dialogue whose potency was already perceived during the period of his exhibition at Palazzo Pamphilj, as the art critic Giulio Carlo Argan, who visited the 1965 show, highlighted:

The thematic choice at the root of Rubem Valentim's painting comes from the artist's own statements: his signs are deduced from the magic symbology transmitted by the popular traditions of the blacks of Bahia. The evocation of these symbolic-magical signs is not, however, folkloric. This can be observed from the successive states through which they pass before they become pictorial images [. . .] The artist decomposes and geometrizes them, takes them from their original iconographic seed, then reorganizes them according to strict symmetries, reduces them to the essentiality of a primary geometry made of verticals, horizontals, triangles, circles, squares, rectangles; finally, he makes them macroscopically manifest in sharp, deep colored areas, among which he seeks precise metric and proportional relations, difficult equivalences between signs and background.⁶

This is an accurate reading by the renowned critic of European Modernism, who recognized the particularity of Valentim's creation and his unique artistic language. The artist was able to deconstruct the risks of thematic literalness through unusual combinations of traditions, shapes, and colors that privileged the sensitive structure without disconnecting from the origin of the subjects. The formal rigor and inventiveness of his plastic compositions attracted great attention from the art world, which recognized his original identity built through the appropriation of signs that belonged to his formative, cultural, and religious universe and were evident in the meticulous constructive process of each work. Valentim called this invented authorial visual language, at the same time both local and global, the "Brazilian trace."

In 2022, the year in which Brazil celebrates the centennial of the 1922 Week of Modern Art, an event that marked the beginning of Modernism in the country, Valentim's work remains fundamental. The artist, who died in 1991, is an essential reference for Black artists, and his work has been deservedly highlighted in recent years in Brazil and worldwide, drawing the attention of important international institutions and collectors and increasingly finding itself the subject of studies and research. Besides being one of the first to deal with African traditions, he knew how to dialogue with the history of art and with his peers, building one of the most respected and robust trajectories in Brazilian art history.

The exhibition and catalogue *Rubem Valentim: The Brazilian Trace. A Riscadura Brasileira* celebrate the centennial of the artist in a city, country, and continent that was crucial for this trajectory; after all, he was one of the

first Afro-Brazilians to achieve an international profile in the arts. Most of the paintings from his so-called Rome phase are presented here in this publication, and some have also been selected for the exhibition. Also present here are works from other periods and in other media, including drawings, paintings, and sculptures from public and private collections; a biographical text about Valentim, which became a timeline for the show; and photographs, documents, and manuscripts pertaining to his personal and artistic trajectories. Valentim was an artist of light in terms of form and content, whose legacy has opened up new paths and continues to serve as a beacon, illuminating future generations.

6 Giulio Carlo Argan, text published in the folder of the 1st National Biennial of Plastic Arts, Salvador, 1966.

REDUNDANT, TIMELY, AND NECESSARY TESTIMONIALS.
ARTIST'S THOUGHTS EXPRESSED THROUGHOUT HIS WORK LIFE,
IN INTERVIEWS, TESTIMONIES, TEXTS, AND SPEECHES.

RUBEM VALENTIM, 1976¹

libertas quae sera tamem [freedom, albeit late]

My artistic-visual-signographic language is linked to the deep mythical values of an Afro-Brazilian (mestizo-animist-fetishist) culture.

With the weight of Bahia on me—the experienced culture; with black blood in my veins—the atavism; with eyes open to what is created in the world—contemporaneity; creating my symbol-signs, I try to transform into visual language the enchanted, magical, probably mystical world that continuously flows within me. The substrate comes from the land, myself being so connected to the cultural complex of Bahia, the city that is a product of a great collective synthesis that is translated into the fusion of ethnic and cultural elements of European, African, and Amerindian origins. Based on these personal and regional data, I look for a poetic, contemporary, universal language to express myself in an artistic way. A path toward the profound cultural reality of Brazil—to its roots—but without ignoring or disregarding everything that is created in the world, because this would certainly be impossible with the means of communication we already have. It is the way, the difficult path to the creation of an authentic Brazilian artistic language. Artistic-verbal-visual-sonic language. Multisensory language. The Brazilian feeling.

A universal language, but of Brazilian character and (nonverbal) sign elements of differentiation of the various complex and creative foreign artistic tendencies. Favorable to intensive cultural exchange between all peoples and nations of the world; aware that influences are inevitable, necessary, and beneficial when they are alive, creative; I am, however, against systematic cultural colonialism, and unconditional servitude or subservience to the models and patterns coming from abroad.

Art is a poetic product whose existence defies time and therefore liberates humanity. This affects me completely because I am tremendously restless and substantially emotional. Perhaps, precisely for this reason, I avidly search for a sensible, contained, and structured order in the visual artistic language that I use. Geometry is a medium. I seek clarity, the light of light. Art is both a poetic weapon to fight against violence and an exercise of freedom against repressive forces. The true creator is a being who lives dialectically between repression and freedom.

Time is my great concern—one of my worries is to see the end of my time arrive without being able to accomplish everything I imagined. One is born in conflict with the world; either we face it and swallow it, or we perish. I believe that artists or sensitives obviously result from this and from the specific way they react, they create this thing that we conventionally call art—or, as they want currently, anti-art, the result is the same—and they defy time, for this is their biggest concern since they see it flow, leave, approaching death. Feeling in the flesh a sad loneliness, from my making, I made my redemption. Free artist, liberator, I do my artistic-visual exercises, fighting with all my strength to be more human, more tolerant, in this time of extraordinary violence.

¹ Reprint from Bené Fonteles and Wagner Barja, eds., *Rubem Valentim: artista da luz* (São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001), 27–31.

All that has been said above is my thinking for about twenty-five years. Today I see with satisfaction that mature artists, creators, and restless youth turn around, seek, take a deeper awareness of the foundational culture, of the cultural roots of the Brazilian nation. This mythical and mystical world—poetic, sometimes naive, pure, and profound—is embedded in the origins of the Brazilian being. To transpose by creating, on the level of language, and making the leap to the universal, to the contemporaneity of all these poetics, without resorting to sterile intellectualisms, is the key to the problem.

The Afro-Amerindian-Northeastern-Brazilian iconology is alive. It is an immense source—as big as Brazil—and we must drink it in with lucidity and great love. Because dangers exist, for instance fads; inconsequential, inauthentic attitudes; the dilettantes with more or less talent, more or less honesty, little or great skill, considering that the most skillful but empty are the most harmful because they generate misunderstandings; violent caricatures of folklore and the genuine one; the infamous provincial “stylizations”; and the easy picturesque that leads to a tropicalized sub-kitsch and effectiveness of underdevelopment.

Nowadays my art searches for space: the street, the road, the square—the urbanistic architectural ensembles. I am still in favor of the synthesis of the arts: a path for the humanization of communities. Integration of art-ecology-urban-architecture. How can I accomplish this? I leave the question open, whose answer may rest only in prototypes.

Intuiting my path between the popular and the scholar, the source and the refinement—and after having created some compositions, already quite disciplined, with *ex-votos*, I began to see in the symbolic instruments, in the tools of *Candomblé*, in *abebês*, in *paxorôs*, in *oshes*, a type of “speech,” a Brazilian visual poetics capable of adequately configuring and synthesizing the whole nucleus of my interest as an artist. What I wanted and continue to want is to establish a “design” (which I call Brazilian Linework), a structure capable of revealing our reality—mine, at least—in terms of a sensitive order. This became clear around 1955–56 when I painted the first works of the series that until today, with all its new segments, continues unfolding.

Not belonging to nor affiliated with any of the movements or the many artistic currents that arose abroad and that still arrive here more or less diluted—I have the impression that I created and constructed a totemic structure, a rhythm, a symmetry, an emblem, a heraldry, a hieratic, a nonverbal, visible semiotics/semiology. All this is based on the living forms of the nonverbal “speech” of our people, on a Brazilian visual poetics, from the Afro-Amerindian-Northeastern iconology. While many of our artists and creators turned to international, cosmopolitan “isms,” I defended (not always understood or heard) a cultural awareness of the Brazilian nation, the Brazilian people. I defended and talked about the Northeastern culture, Indigenous culture, Black culture (and mulatto, mestizo, and caboclo), I defended the Baroque as a product of our mulatto creativity, I defended a Brazilian feeling manifested in the frowns of the São Francisco river, in the *ex-votos*, in popular

pottery, in liturgical signs of Afro-Brazilian rituals, in the *cordel* [popular literature from the Northeast] woodcuts, in the humble and creative popular toys. I thought and still think that Brazil has to make a mestizo art like that of Aleijadinho, like that of the *santeiros* [saint carvers] and blacksmiths of Bahia. I recognize that I am obsessed with a genuinely Brazilian culture, despite the notorious global village. I was not born in Europe (obviously), I did not have a European education. I’m not distinguished, I was not born to be a diplomat. I am not well-born; on the contrary, I am a rough, aggressive man, I am a desperate man who seeks the Divinity, the Being of Beings. Therefore, Brazil was what I had to hold fast to.

My art has an intrinsic monumental sense. It comes from the rite, from the party. It seeks the roots and it could find them in space, as a kind of resocialization of art, belonging to the people. It is the same monumentality as the totems, a point of reference for the entire tribe. My reliefs and objects fundamentally ask for space. I would like to integrate them into urban, architectural, and landscape spaces.

My thinking has always been the result of an awareness of land, of people. I have been preaching for many years against cultural colonialism, against passive acceptance, without any critical analysis, of the formulas that come to us from abroad in magazines, biennials, et cetera, and in favor of a path directed to the depths of the Brazilian being, its roots, its feelings. Art is not the hallmark of any people; it is a vital biological product.

I think the Brazilian nation continues. That is why I always refer to the Brazilian people. I am aware that political systems pass, economic problems are replaced by others, the dialectic of existence is a fact. Therefore, these things are ephemeral if we look at them in terms of the permanence of a people, of continuity of a nation, of historical continuity, in time and space. As Ruy Barbosa (1849–1923) said (the quotation is not literal), a people can be dominated economically, their territory may even be occupied by guns, but what it cannot do is surrender its soul, its poetics, its reason for being. If this happens, it will cease to exist historically as a nation, as a people. So, I think in Brazil, today, we have to defend our soul. This is what I do: transpose all this feeling, this poetic, into a contemporary language, avoiding falling into the caricature, the “tropicalisms,” the nefarious kitsch, like so many other Brazilian artists.

I would like to cite a passage by the critic Mário Pedrosa (1900–1981) written for the catalogue of my solo exhibition at the Bonino Gallery, held in July 1967 in Rio de Janeiro:

There is something anthropophagic in his art in the Oswaldian sense—the product of cultural swallowing. By transmuting fetishes from images and liturgical signs into abstract artistic signs, Valentim removes them from their *terreiros* [Candomblé temples] and by creating more than one meaning, he takes them to the field of representation, as it were, emblematic or in a heraldry, as Professor Giulio Carlo Argan said (1965, Italy). In this representation the

signs gain in significant universality what they lose in their original magical-mystical load. The artist projects even if also abandoning the fatality of the canvas, organizes his signs in space, carved as emblems, coats of arms, shields, banners of an unusual procession, perhaps of a religious mysticism without a church, without dogmas, but the eternal belief in the oppressed races and peoples in the advent of the millennium, in the brotherhood of races, in the rise of man.

In conclusion, Brazilian art can only be an authentic poetic product when it is the result of syncretisms, of acculturations (nonverbal semiotics/semiology) of signs from the cultures that form the basis of our nationality (white-Portuguese-black-Indian) additionally with the contribution of cultures recently brought by the different peoples of other nations and that, here in this space Brazil-continent, common to all, are mixed to create a system of cultural Brazilianness of singular character, of rite, myth, and rhythm that are unmistakable despite the infamous global tribe. The fundamental thing is to assume our identity as a people in terms of the nation.

RUBEM VALENTIM

GIULIO CARLO ARGAN¹

The thematic choice at the root of Rubem Valentim's painting comes from the artist's own statements: his signs are deduced from the magic symbology transmitted by the popular traditions of the blacks of Bahia. The evocation of these symbolic-magical signs is not, however, folkloric. This can be observed from the successive states through which they pass before they become pictorial images. It is necessary to point out, beforehand, 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 elucidated in clear myth form. The artist decomposes and geometrizes them, takes them from their original iconographic seed; then reorganizes them according to strict symmetries, reduces them to the essentiality of a primary geometry made of verticals, horizontals, triangles, circles, squares, rectangles; finally, he makes them macroscopically manifest in sharp, deep colored areas, among which he seeks precise metric and proportional relations, difficult equivalences between signs and background. He does not exclude modern and Western pictorial experiences, which are evident and determinant. The historical path of the signs implies these results and experiences because it must acquire a meaning and a current context. Thus, Valentim extracts from those signs a meaning that could not be defined in any way other than a spatial way; and what his painting ultimately wants to demonstrate is that in the present conceptions of space and time the symbols and signs of an ancient, ancestral experience retain a semantic charge not inferior to Pythagorean or Euclidean geometry. The artist's appeal to magic symbology is not an appeal to the forest; it is perhaps the unconscious remembrance of a great and luminous black civilization prior to the Western conquests. Thus, the configuration of his images is clearly heraldic and emblematic rather than symbolic-magic. In these signs there is the remembrance of great civilized place, of old cities, of destroyed empires. The dispersion of black populations, their harsh existences on the American continent, reinforced the historical and, now, non-magical significance of these cabalistic signs: as a sign of understanding among exiled peoples, of freedom among oppressed populations. And the popular art, which presents itself as more authentic and spontaneous in the peoples subject to foreign domination, acquires the redemptive value of that deeper and intractable freedom, which is the capacity to create.

1 Originally published in Rubem Valentim's exhibition folder at the 1st Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador, 1966.

RUBEM VALENTIM:
A CRITICAL CHRONOLOGY

CLAUDIA FAZZOLARI

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 where Rubem Valentim was living with his family in 1925, when he was three years of age.

Born in Maciel de Baixo, no. 17, on November 9, 1922, in the largest colonial architectural 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. The back and forth of seminarians, the beauty of the religious architecture and its coexistence with that society, characterized part of the so-called convent city, given the presence of the large number of monastic buildings constructed in Salvador around the last quarter of the seventeenth century, probably at the time of the foundation of the Convent of Santa Teresa.

In 1926, Valentim's family, by then in a more comfortable situation, moved to a middle-class neighborhood on Rua Futuro do Tororó. Valentim lived at this address for nine years, growing up and attending 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 education.

When Valentim started school, the meticulous boy devoted himself to sketching copies of “landscapes and animals taken from horrible and backward drawing methods for public schools, which the teacher . . . gave.”¹ At that time, he met Artur Come Só, a popular artist, serious craftsman, painter, and family acquaintance. The man 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 the shoe repair glue, put glue water in a bain-marie, in small portions the pigment was added . . . and the ink.”² As a child, he had a passion for creating his own Nativity scenes at Christmas. According to his sister, Nadyr Valentim de Souza, Rubem made the 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. His interests became more diverse, and he developed the habit of reading. He also showed an inclination toward 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 CPOR, a teaching unit of the Brazilian Army.

1 Rubem Valentim, “Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim,” *Revista Galeria de Arte Moderna* (Rio de Janeiro), 1967: 24–26.

2 Valentim, “Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim”: 24.

3 As stated to the author in Salvador, July 19, 1993.

A decade later, after completing a degree in dentistry at the University of Bahia, Valentim worked in an office at *Círculo Operário*, in the region known as *Baixa do Sapateiro*. Valentim had a very esteemed patient while working at that dentist's office: Sister Dulce, who at the time worked closely with the entity and was regularly treated by the young surgeon.

At the end of the 1940s, although Valentim continued to work as a dentist, his greatest interest was painting. He walked along Salvador's public promenade, people-watched, and shared with his sister Nadyr his ideas about the prospects of becoming an artist, possibly traveling and living with fellow painters. He kept in touch with José Valladares,⁴ at the time the director of the *Pinacoteca* and *Museu do Estado da Bahia*, and with poet and art critic Wilson Rocha, he frequented the studio of Mário Cravo Júnior and grew closer to Jenner Augusto, Lígia Sampaio, Raimundo Oliveira, and Agnaldo dos Santos.

The strolls through the neighborhoods of Salvador were a constant. As the artist Lígia Sampaio recalled, they all went out together and 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 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 in the postwar years he decided to dedicate himself to painting. 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 the Federal University of 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 Neto, 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 contact with other art-producing centers in Brazil. It was only in 1943 that a group show arrived in Salvador exhibiting works by Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Aldo Bonadei, Candido Portinari, and Emiliano Di Cavalcanti, among others. An important initiative would take place at the end of that decade: a collective with Modernist tendencies would install itself in the imagination of young people.

In 1948, a second group show arrived in Salvador, which this time 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 eighty-two works by Brazilian and foreign artists. The exhibition

4 The historian and art critic José Antônio do Prado de Valladares was director of the *Pinacoteca* and the *Museu do Estado da Bahia* from 1939 to 1959, and in those two decades he strengthened the institution as a reference for the visual arts. He promoted the cataloging of the collection, created the Fine Arts Salon of Bahia, and was in charge of seminal studies for Bahian museology. After his departure, the *Pinacoteca do Estado* underwent restructuring and its collection of modern and contemporary art was separated from the Museum of Art of Bahia and transferred to Solar do Unhão, the training base of the Museum of Modern Art of Bahia.

was negatively received among local art critics and even caused public outrage. Valentim recalled it in a statement to *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.⁵

The selection of artists included Pierre Bonnard, Maurice de Vlaminck, and Maurice Utrillo, among others. Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Bruno Giorgi, and Lasar Segall participated in the national section with whose 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 enabled the creation in 1949 of the Fine Arts Salon of Bahia, which would replace the traditionalist norms of the *Ala das Letras e das Artes* (ALA) Salon, introducing a modern art division. And the following year, in 1950, modern art in Bahia received a new incentive: with the support of *Cadernos Baianos*, a literary and cultural magazine, the exhibition *Novos Artistas Bahianos* (New Bahian Artists) was inaugurated at the State Historical and Geographical Institute (IGHB). The young Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Lígia Sampaio, and Rubem Valentim participated in the conference.

In the 1950s, Valentim had the support and criticism of Aldo Bonadei. In addition to that, determined to overcome natural obstacles at the outset of his career, he had a true supporter in Carlos Eduardo Rocha, owner of *Galeria Oxumaré*. Compulsively painting, Valentim used a friend's attic as his studio and expanded his color studies. He presented his first solo exhibition at *Galeria Oxumaré* in 1954. That same year, he also exhibited at the Rio Branco Palace, which was featured in the newspaper *O Momento* on April 25, strengthening his decision to seek new opportunities for his life project and constructive work.

MOVING TO RIO DE JANEIRO

Determined to face new challenges, Valentim left for the then-capital of Rio de Janeiro. On December 13, 1957, he boarded a freighter from *Companhia de Navegação Bahiana*, 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 the time, as well as a need for affirmation.

Upon arrival, the artist established himself temporarily in a boarding house in the Santa Tereza 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 courses given by Carlos Cavalcanti at the Municipal Institute of Fine Arts (IMBA). Valentim soon sought out the art

5 Valentim, "Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim": 26.

critic Mário Pedrosa in the city. Jacques Lassaigue, a member of the International Association of Art Critics, who had been with Valentim in Salvador, had recommended him, informing Pedrosa of the artist's work.

He participated in several art salons in the city, and then finally in 1961, at Petite Galerie, Valentim presented his first solo exhibition. It opened on April 3 at Praça General Osório, no. 53, in Ipanema, and featured an introductory text by Ferreira Gullar that expressed great enthusiasm for the artist's creations: "The work of Rubem Valentim is unmistakable, not so much for the forms he uses but for the meaning he manages to imprint on them."⁶

This new success inaugurated a phase in his career of works that were full of signs. At that time, even though he had already been awarded several times—the Jofre Amado Prize at the 8th National Modern Art Salon in 1959, the Acquisition Award from the Confederação Nacional de Indústria in 1960, and exemption from the jury at the 9th National Modern Art Salon in 1960—winning first place prize at the 11th National Modern Art Salon in Rio de Janeiro represented the impetus that was lacking in consolidating the Bahian artist's career. It gave him visibility in Europe, especially in Italy, and later on the African continent. The 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 the Prize for Foreign Travel, Valentim was awarded the Gold Medal at the Paulista Salon, and was also nominated as a participant in the Brazilian representation at the 31st Venice Biennale.

IN ROME

Enthusiastic about his recognition, on May 28, 1963, Valentim left for Europe with his companion, Lúcia Alencastro Valentim, with Lisbon as their first destination. The journey later included the African continent, after a stay in London related to a scholarship granted to Lúcia at Bath Academy of Art for her educational project developed in Brazil.⁷ Involved in a whirlwind of experiences, Valentim discovered in London a remarkable connection to his interests: the collection at the British Museum, revelations about which he shared with Antônio Bento, an art critic who greatly encouraged the artist in his work. In his column in *Diário Carioca*, Bento 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

6 Ferreira Gullar, "Rubem Valentim," *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), July 2, 1961: n.p.

7 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, London, where she developed her training project and carried out studies on free experimentation and the vital need for expression in workshops with children to expand aesthetic sensibility.

8 Antônio Bento, "Rubem Valentim em Londres," *Diário Carioca* (Rio de Janeiro), April 10, 1964: n.p.

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.⁸

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.

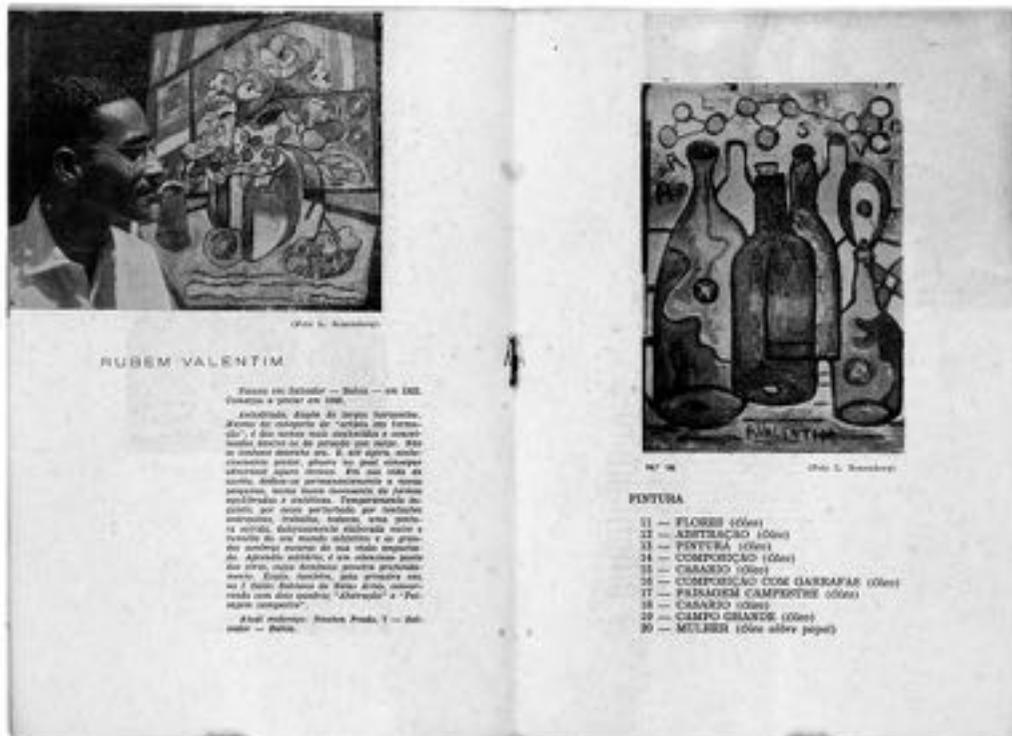
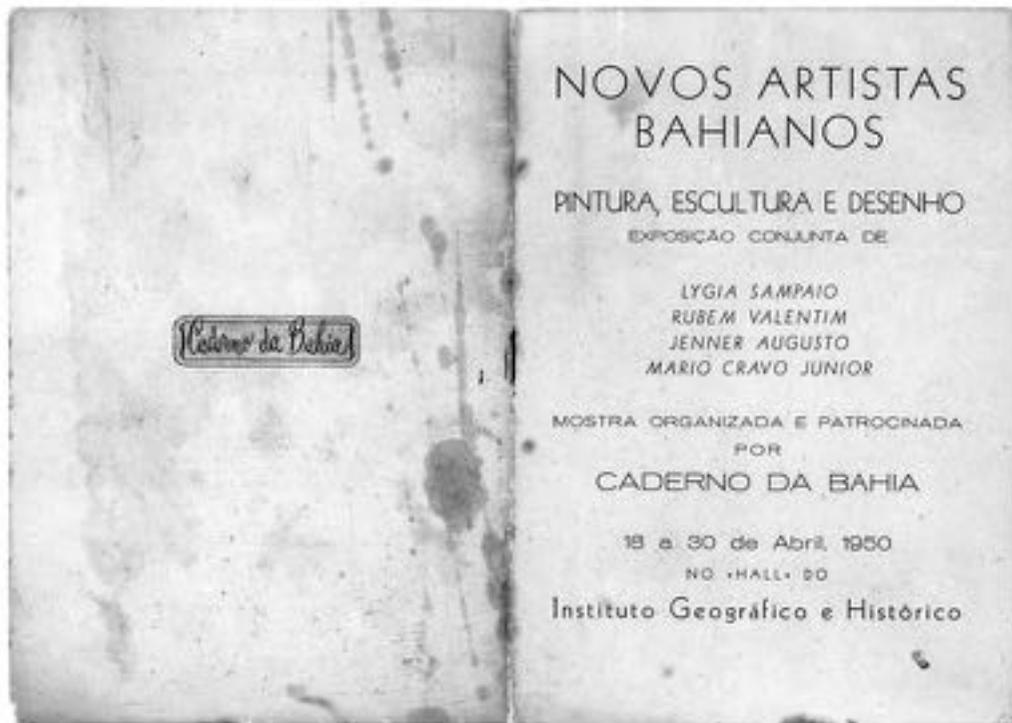
As a newcomer, he looked for ways to better situate himself at that moment, taking an interest in the local art criticism. After establishing residency in Rome, he finally presented recent paintings in a solo show at Casa do Brasil Art Gallery on May 18, 1965. That same year, he also participated in the show *Alternative Attuali/2: Rassegna internazionale di pittura scultura grafica* in L'Aquila. Before the opening, Valentim had personally contacted art critic Giulio Carlo Argan, inviting him to his exhibition at the Brazilian Embassy in Palazzo Doria Pamphili, next to the Piazza Navona.

When the exhibition opened, Rubem and Lúcia Valentim anticipated the visits of specialists and the press, eager to hear what critics had to say. One guest had an especially attentive eye on each painting: Giulio Carlo Argan, a historian, professor at the University of Rome, and president of the International Association of Art Critics. Argan was delighted and perplexed by the coherence of the works, and became an active follower of the painter's career:

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.⁹

With the support of Italian critics Enrico Crispolti and Palma Bucarelli—the latter the director of the National Gallery of Modern Art in Rome, who promoted the acquisition of a work for the institution's collection—and of Argan, Valentim saw the effect of his work abroad. In April 1966, at the

9 Giulio Carlo Argan, *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas* (Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1970), n.p.



Cover and inside of the catalogue *Novos Artistas Bahianos. Pintura, Escultura e Desenho*, 1950. Collection of Instituto Rubem Valentim



Poster of the First World Festival of Black Art, Dakar, Senegal, 1966



Rubem Valentim (at the bottom left), Heitor dos Prazeres, Pedro Moacir Maia and Clarival do Prado Valladares at the First World Festival of Black Art, Dakar, Senegal, 1966. Collection of Instituto Rubem Valentim

invitation of the Ministry of Foreign Affairs, the artist participated in the First World Festival of Black Art in Dakar, Senegal. There he presented a 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 Maroia Lâji.

BRASÍLIA AND ITS PRECISE METRIC RELATIONSHIPS

Upon returning to Brazil in September 1966, Valentim participated in the First Bienal da Bahia. He received the Special Prize from the jury, formed by Clarival do Prado Valladares, Mário Schenberg, and Riolan Coutinho, for his “contribution to Brazilian painting.” Shortly before, when he was still in Rome, he had been consulted about an invitation from the Federal University of Brasília (UnB) to teach at the Instituto Central de Artes, an activity aimed at instructing young people. Seeking new developments for his recent work focused on three-dimensionality and planning to set up a studio and a wood-working shop, Valentim accepted the proposal to live in Brasília. As he had already elaborated in sketches and studies for medium and large objects throughout his travels, three-dimensionality began to gain greater space in his visual research.

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), which had been conceived as a nucleus for the integration of the arts with architecture—an objective that was harshly interrupted when UnB 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 of 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 UnB.”¹⁰ Many professors left or were fired.

In this context, Valentim interrupted his efforts to mentor young artists and turned back to his production of three-dimensional projects. Although more distant from the ICA, he held a solo exhibition at Galeria do Hotel Nacional, with the institute’s support. Although he no longer worked at UnB, 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 the poet Gullar, it promoted different artistic activities in the country’s capital. Valentim maintained contacts in Rio and São Paulo. 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 9th Bienal de São Paulo. He also participated in the first edition of the Panorama de Arte Atual Brasileira at MAM São Paulo.

With a politically turbulent end to the decade, the review of a personal project and a new invitation marked the life and work of 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 First International Biennial of Constructivist Art in Nuremberg, Germany. At the 10th Bienal de São Paulo, he presented a special room with twelve emblematic objects.

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 solo exhibition *31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas* (31 Emblematic Objects and Emblem Reliefs) 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 Auller, Mário Pedrosa, Theon Spanudis, and Umbra Apollonio. Valentim also participated in the Second Bienal de Medellín, Colombia.

The success of his exhibitions in Brasília was accompanied by the unfolding of exhibition projects in other cities. Valentim showed at Galeria Documenta in São Paulo in 1971, and he participated in the 9th Resumo de Arte/Jornal do Brasil at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and in the exhibition *Arte Moderna nos Salões Oficiais* (Modern Art in the Official Salons) at the National Museum of Fine Arts (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 *First International Exhibition of Contemporary Painting* held at the Chilean Museum of Fine Arts in Santiago during working sessions of the Third United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD) in April and May 1972. Valentim also participated in the group exhibitions *Arte Brasil Hoje—50 anos Depois* at Galeria Collectio, São Paulo, and *Protótipos e Múltiplos* at Petite Galerie, Rio de Janeiro.

In the same year, Valentim was commissioned for a public art project, the first in his career, for the facade of the Novacap headquarters building in Brasília. It was a 120-meter-long marble mural featuring imagery of the country’s capital, expressed through his unique visual dialect. According to a text by Waldir 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.¹¹

Ayala lauded the work’s aesthetic integration with the architecture and the surrounding space.

In July of that same year, an audiovisual record of Valentim’s works, produced by Heitor H. Andrade, began to circulate in museums and architecture courses in Germany thanks to an initiative by the Cultural Institute

Brasil Germany (ICBA) in recognition of the artist's expressive participation in the First Nuremberg Biennial of Constructive Art.

At the end of 1973, the artist from Bahia was awarded the Prêmio Governo do Distrito Federal offered by the First 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.

The following year, when exhibiting at Galeria Porta do Sol, Brasília, Valentim featured his series of serigraphs from 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, which traveled to MAM Rio and MAM São Paulo. Also in 1974, the filmmaker Aécio Andrade made the short film *Rubem Valentim e sua obra semiológica* (Rubem Valentim and His Semiological Work).

At the end of 1975, Valentim began to dedicate himself again to *Panorama da Arte Atual Brasileira* (Panorama of Current Brazilian Art) at MAM São Paulo in addition to exhibiting at the Rio de Janeiro Art Exchange. Remaining convinced of his visual proposal, authentic and unique in the country's visual arts scene, he affirmed his commitment to three-dimensionality. That year, he received the Museum of Modern Art Award for *Objeto Emblemático II* (Emblematic Object II), a work acquired for 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 judges—Carlos Eduardo da Rocha, Carlos Von Schmidt, Hugo Auller, Olívio Tavares de Araújo, and Radha Abramo—the justifications for his selection represented for the artist another point of national affirmation and recognition:

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.¹²

Once again Valentim demonstrated through his work his visual conviction. The result of the award gave the year an atmosphere of great expression. In an April 1976 debate night promoted by the Pinacoteca do Estado de São Paulo on the occasion of the 10th Contemporary Art Salon of Campinas, Valentim, together with Nelson Leirner, Antonio Henrique Amaral, and Maria Leontina, spoke about their positions in the country's arts scene. While announcing the reading of a document, the artist exposed a text of his own in which he synthesized his thoughts in a manifesto. *A manifesto, albeit late* (The manifesto, although late), so titled for bringing reflections and “redundant, timely, and

12 Claudia Fazzolari, “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): n.p.

necessary statements,” reaffirmed his option for “deep mythical values of an Afro-Brazilian culture.” In his defense of the “Brazilian mark,” 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.¹³

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

Museologist Radha Abramo Valentim was invited to join the project *O Espaço da Sé como Suporte Plástico* (The Sé Space as a Visual Support),¹⁴ an initiative to use works of art in the remodeling of São Paulo's Praça-Estação-Sé subway station 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 artists to be invited. 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 was one 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, Sergio Camargo, Domenico Calabrone, and Marcelo Nitsche. The invitation was a landmark for his career and his characteristic “Brazilian mark.”

In the same year, Valentim participated in the Second Festival of Black Arts and Culture in Lagos, Nigeria. He had a prominent presence at the 14th Bienal de São Paulo with *Templo de Oxalá* (Temple of Oxalá), a project structured in fourteen reliefs and twenty emblem-objects. He was also part of the exhibition *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte 1950–62* (Brazilian Constructive Project in Art 1950–62), presented at MAM Rio and at the Pinacoteca do Estado de São Paulo.¹⁵

13 Rubem Valentim, *Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários* (Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, and Brasília: Edição do autor, 1976), n.p.

14 *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, September–October 1977.

15 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, a tribute to the centenary of Rubem Valentim. The exhibition at Almeida & Dale Galeria de Arte, in partnership with the Museu de Arte de Brasília and the Museu de Arte Moderna da Bahia, toured the country in 2022.

At the end of the year, Valentim formalized the foundation of a cultural center in Brasília. It was only in 1980 that the project, which had been on paper for almost a decade, managed to gather support and go into operation in the Oscar Niemeyer Building in the South Commercial Sector, 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 *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 whose language demonstrates a Brazilian look and feel.”¹⁶ Among the objectives 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.

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.

Hugo Auller wrote a critique of the show in which 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 pemba in the terreiros of animist-fetishist cults.”¹⁷ In a statement to *Revista Cultura*, Valentim 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.¹⁸

An 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 prototypes for the *Símbolos Afro-Brasileiros* (Afro-Brazilian Symbols) as a set of five copies in silver and bronze, in a small collection

16 Maurício Farias, “Rubem Valentim – centro está saindo,” *Correio Braziliense*, September 27, 1980: n.p.

17 Hugo Auller, “O construtivismo emblemático na arte de Rubem Valentim,” in *Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim* (Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1978), n.p.

18 Interview with poet and art critic Walmir Ayala, “Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação,” *Revista Cultura* (Brasília) 8, no. 29, April–June 1978: n.p.

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

To close the decade, his eight-and-a-half-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 a “symbol of mulatto culture,” and was installed in his presence. Thus, Valentim consolidated the expansion of a lucid, forceful, and dialogic visuality.

At the beginning of the 1980s, 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 and/or private support—but decided to settle in a studio apartment in São Paulo. He 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 more than four thousand books—when he realized that the conversations were not progressing. What he did manage to make work was thanks to the artist’s commitment and to the support of Celso Albano and José Carlos Mello. The national press was favorable to the proposal, even reinforcing the artist’s request to MEC. 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.¹⁹

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.”²⁰ The uncertain situation and the budget for the construction of the headquarters released by Minister Eduardo Portella was never applied to the project. Bureaucracy and a change of management in the ministry made it impossible to implement the center.

From then on, Valentim turned to other possibilities. Disappointed, he sought in his silence, in the silence of *Templo de Oxalá*—presented at the 14th 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 space, a small gallery of his most recent work, a storage space, and a large living room that looked out over the city. There, the artist received friends, the press, collectors, and young artists and university students who

19 Frederico Moraes, “Rubem Valentim e o construtivismo didático – Toda criação é mestiça,” *O Globo* (Rio de Janeiro), January 21, 1982: n.p.

20 “A arte semiótica de Rubem Valentim: signos traduzindo o inexplicável,” *Jornal de Brasília*, August 23, 1981: n.p.

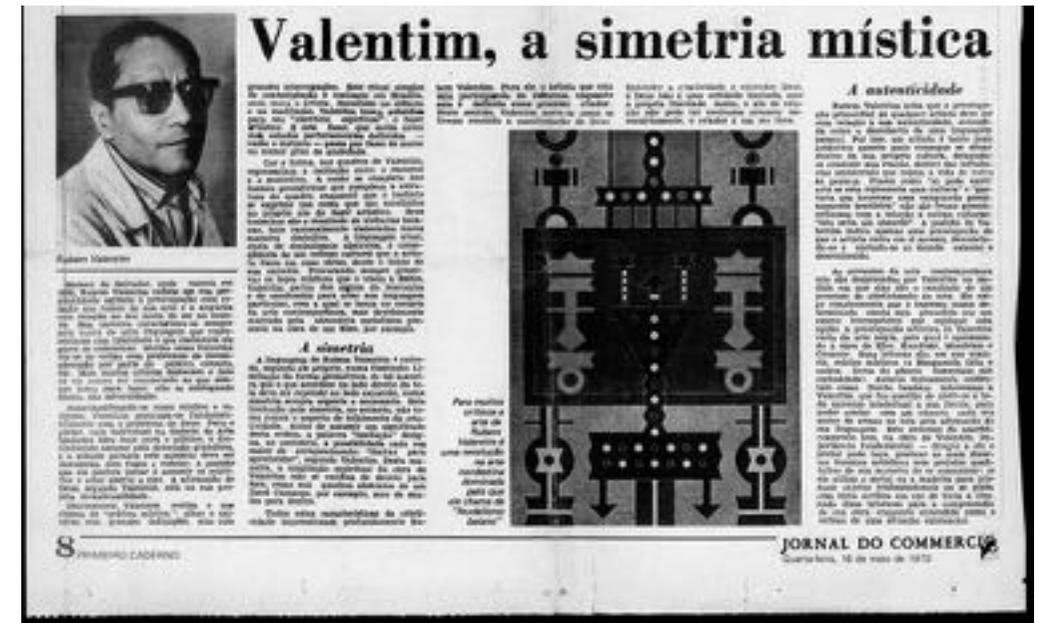
21 Rubem Valentim, “Concessão do título de ‘Doutor Honoris Causa’ ao artista plástico Rubem Valentim,” *A Fala do Congresso* (Salvador), September 20, 1983: n.p.



Sculpture *Marco sincrético da cultura afro-brasileira* at Praça da Sé, São Paulo, 1979. Collection of Instituto Rubem Valentim



Installation of the sculpture *Marco sincrético da cultura afro-brasileira* at Praça da Sé, São Paulo, 1979. Collection of Instituto Rubem Valentim



Newspaper article entitled *Valentim, the mystical symmetry*. Published in *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), May 16, 1973



Rubem Valentim, 1992. Collection of Instituto Rubem Valentim

sought contact with the master. 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 mark."

In the meantime, from Salvador, important news arrived for the year 1982: Valentim had been nominated for an honorary degree by the Federal University of Bahia. The degree, which was unanimously approved by the University Council, reaffirmed the recognition of the artist who, on the occasion of the official ceremony in 1983, reinforced his position: "Bahia is my perennial source of art making."²¹ Juarez Paraíso, a professor at the institution 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.

Valentim repeatedly addressed the constructive character of his work and his relationship with architecture and public space. On different occasions, he cited the inertia of Brasília's cultural milieu. He stressed the fact that his 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 Morais, he reinforced his estrangement: "Brasília doesn't echo; what you do doesn't resonate locally or in the rest of the country."²² 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* at MAM São Paulo.

Passing through Brasília in 1985, on the occasion of an exhibition at Performance Galeria, Roberto Burle Marx visited his friend in his studio. Recalling the situations of previous years, they 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 and persistently unresolved point: How would the center be definitively implemented, and with what resources would it be maintained?

That same year, Valentim 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 "mark" and to a day-to-day struggle, Valentim acquired a critical tone that was already part of his restless temperament, but which was now in the 1980s accentuated. The panorama 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.

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 featured an important collection of serigraphs produced between 1974 and 1988 that was discussed with great interest in the local press. The artist also participated in the First São Paulo Contemporary Art Circuit 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:

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 naivete.²³

In the same period, the artist was part of an exhibition that brought together young artists from Brasília at MAM São Paulo. The duo of Rubem Valentim and Athos Bulcão formed the core of the central plateau, and their presence in the exhibition—titled *Oito de Brasília* (Brasília's Eight)—merited 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."²⁴ The two artists reproduced the judicious support they had received at the beginning of their respective artistic trajectories: 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 traveled from MAM to the Museu de Arte de Brasília.

Also in 1990 came an important group show in New York with the artist's participation: *Introspectives—Contemporary Art by Americans and Brazilians of African Descent* at the Bronx Museum. An invitation by the Bahia Museum of Art 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.

23 Olívio T. Araújo, *Rubem Valentim* (São Paulo: Circuito Paulista de Arte Contemporânea, 1990), n.p.

24 Radha Abramo, "Arte Capital – Mestres da pintura mostram o jovem talento de Brasília," *Isto É Senhor* (São Paulo), October 1990: n.p.

WORKS CITED

PERIODICALS

- * “A Arte Brasileira de Rubem Valentim na Alemanha,” *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), July 29, 1973: n.p.
- * “A arte semiótica de Rubem Valentim: signos traduzindo o inexplicável,” *Jornal de Brasília*, August 23, 1981: n.p.
- * ABRAMO, Radha, “Arte Capital – Mestres da pintura mostram o jovem talento de Brasília,” *Isto É Senhor* (São Paulo), October 1990: n.p.
- * AULLER, Hugo, “Panorama da arte de Rubem Valentim,” *Correio Braziliense* (Brasília), April 17, 1975: n.p.
- * “Rubem Valentim no MAM de Paris,” *Correio Braziliense* (Brasília), July 1, 1976: n.p.
- * AYALA, Walmir, “Um mestre brasileiro do construtivismo,” *O Globo* (Rio de Janeiro), May 24, 1973: n.p.
- * “Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação,” *Revista Cultura* (Brasília) 8, no. 29 (April–June 1978): n.p.
- * BENTO, Antônio, “Rubem Valentim em Londres,” *Diário Carioca* (Rio de Janeiro), April 10, 1964: n.p.
- * CAMPOFIORITO, Quirino, “Mostra de Rubem Valentim,” *O Jornal* (Rio de Janeiro), November 30, 1962: n.p.
- * FAZZOLARI, Claudia, “Radha Abramo: compromisso e diálogo entre arte, cultura e educação,” *Jornada ABCA* (Associação Brasileira de Críticos de Arte) (2013): n.p.
- * “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): n.p.
- * GULLAR, Ferreira, “Rubem Valentim,” *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), July 2, 1961: n.p.
- * “A vitória de Valentim,” *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), May 6, 1961: n.p.
- * MORAIS, Frederico, “Rubem Valentim e o construtivismo didático – Toda criação é mestiça,” *O Globo* (Rio de Janeiro), January 21, 1982: n.p.
- * PEDROSA, Mário, “Arte signográfica,” *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), August 5, 1959: n.p.
- * PONTUAL, Roberto, “Rubem Valentim Fonte e Refinamento,” *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), April 29, 1975: n.p.
- * ROCHA, Wilson, “Rubem Valentim,” *Estado da Bahia* (Salvador), December 17, 1955: n.p.
- * SCALDAFERRI, Sante, “Os primórdios da arte moderna na Bahia,” *A Tarde* (Salvador), January 21, 1977: n.p.
- * SPANUDIS, Theon, “A pintura de Rubem Valentim,” *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), July 2, 1961: n.p.
- * VALENTIM, Rubem, “Concessão do título de ‘Doutor Honoris Causa’ ao artista plástico Rubem Valentim,” *A Fala do Congresso* (Salvador), September 20, 1983: n.p.
- * “Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim,” *Revista Galeria de Arte Moderna* (Rio de Janeiro), 1967: n.p.

CATALOGUES

- * ARAÚJO, Olívio T., *Rubem Valentim* (São Paulo: Circuito Paulista de Arte Contemporânea, 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,” in *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).

DOCUMENTATION

- * Document Fundação do Centro Cultural, Brasília, 1977.
- * FAZZOLARI, Claudia, *Rubem Valentim: a riscadura brasileira*. Dissertação em Artes (São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP, 1995).
- * *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, September–October 1977.
- * VALENTIM, Rubem, *Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários* (Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, and Brasília: Edição do autor, 1976).

AFTERWORD

HELIO RAMOS,
BRAZILIAN AMBASSADOR TO ITALY

The return of Rubem Valentim's art to the Embassy of Brazil in Rome, in celebration of the centenary of his birth, represents an enormous stimulus to the dissemination of Brazilian culture in Italy and around the world.

Born in 1922, an emblematic year for Modernism in Brazil, Valentim defined his artistic production in the search for a style that genuinely represented his country and its origins.

In the streets of Salvador da Bahia, his homeland, in the *terreiros* of *candomblé*, in *umbanda* houses and churches, Valentim identified and collected the symbols that would constitute the language through which his Afrodiasporic "Brazilianess" was to be expressed.

Curiously, the rigor of his geometric lines, and the energy imprinted on them with colors that became even more vibrant after his passage through Rome managed to universalize a visual notion of "Bahianess".

Yet, Valentim's contribution to Brazil goes beyond its aesthetic aspect. By 'mixing' and 'syncretizing' in his paintings and sculptures, he attested—and still does—that Brazil's strength lies in its very diversity of peoples and cultures.

WORKS





Study for *Ex-voto*, 1951. China-ink on paper, 30,5 × 21,5 cm. Private Collection



Study for *Ex-voto*, 1951. China-ink on paper, 30,5 × 21,5 cm. Private Collection



Study for *Ex-voto*, 1951. China-ink on paper, 30,5 × 21,5 cm. Private Collection



Study for *Ex-voto*, 1951. China-ink on paper, 30,5 × 21,5 cm. Private Collection



Study for *Ex-voto*, 1951. China-ink on paper, 30,5 × 21,5 cm. Private Collection



Natureza morta, 1954. Oil on wood. 31 × 40 cm. Private Collection



Composição nº3, 1958. Acrylic on canvas. 55 × 38 cm. Renata de Paula David Collection

52



Composição II, 1959. Oil on canvas, 35 × 25 cm. Silvia Fiorucci Collection

53



Pintura n°2, 1960. Oil on canvas, 70 × 50 cm. Private Collection



Composição n°1, 1961. Oil on canvas, 100 × 70 cm. Paulo Kuczynski Collection



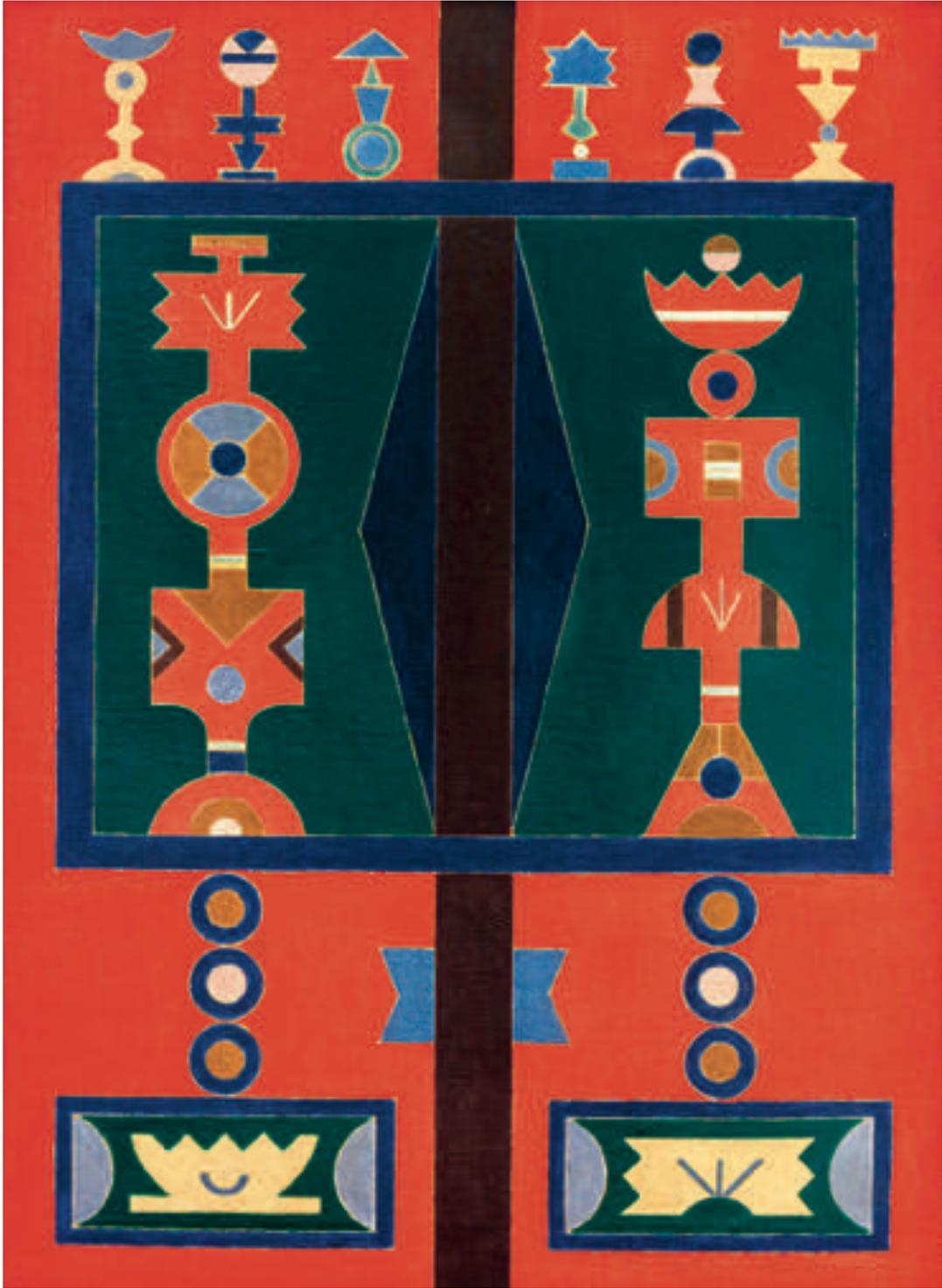
Composição, 1961. Oil on canvas, 50 × 35 cm. Silvia Fiorucci Collection



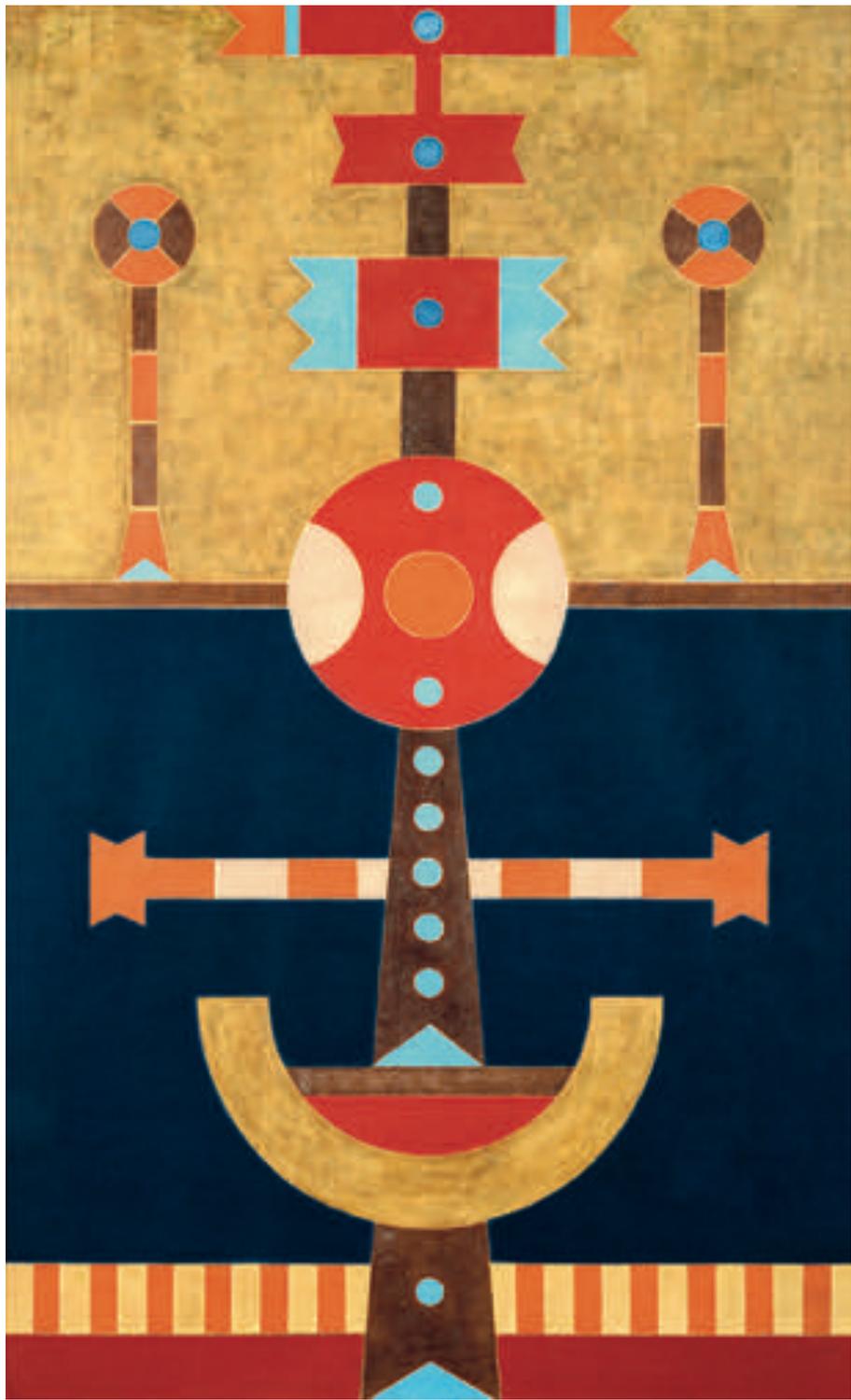
Composição 12, 1962. Oil on canvas, 102 × 72 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Collection



Composição 8, 1962. Oil on canvas, 100 × 70 cm. Guggenheim Abu Dhabi Collection



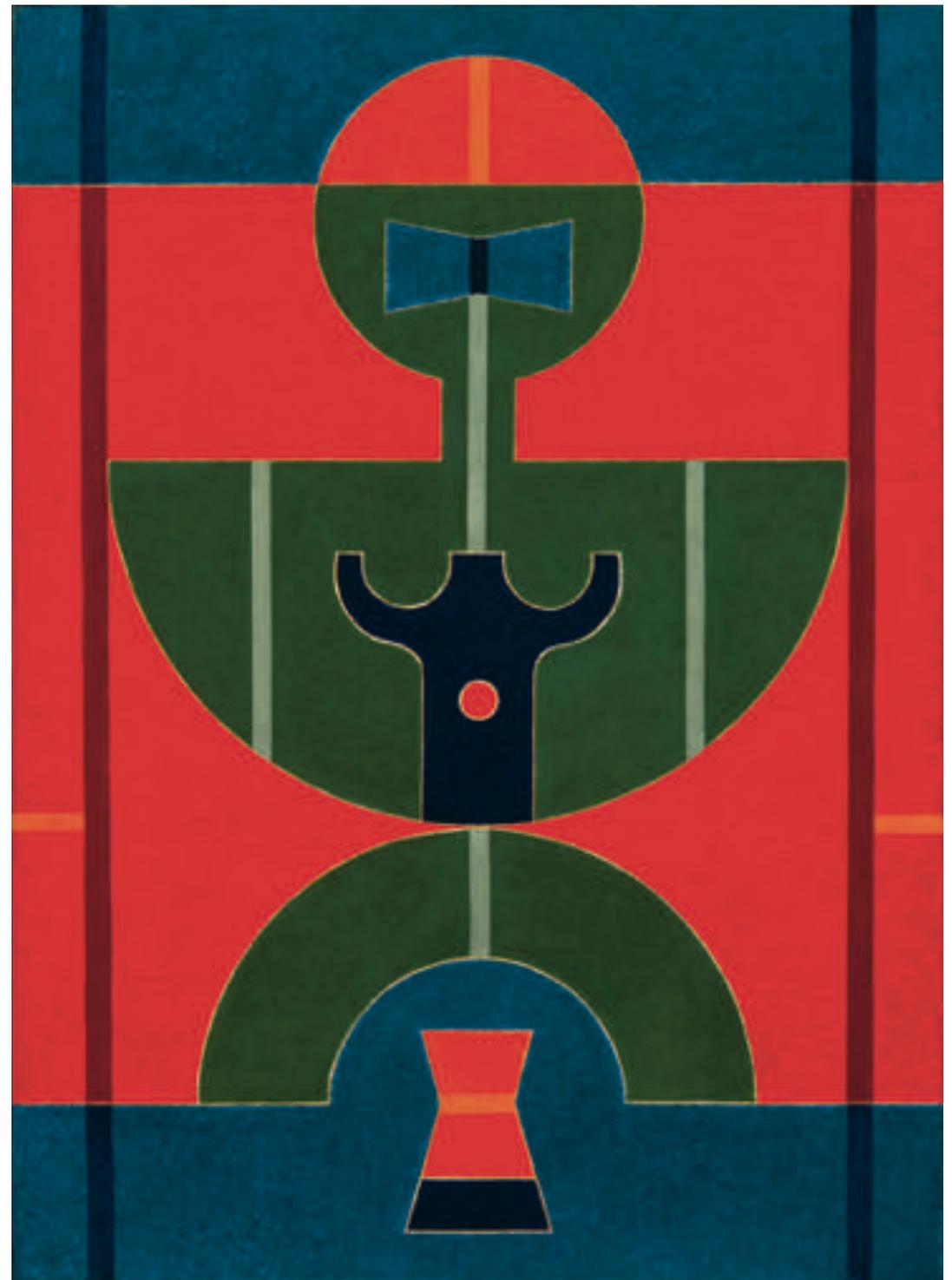
Pintura 2, 1964. Tempera on canvas, 70 × 50 cm. Ana Paula and José Luiz Carneiro
Vianna Collection



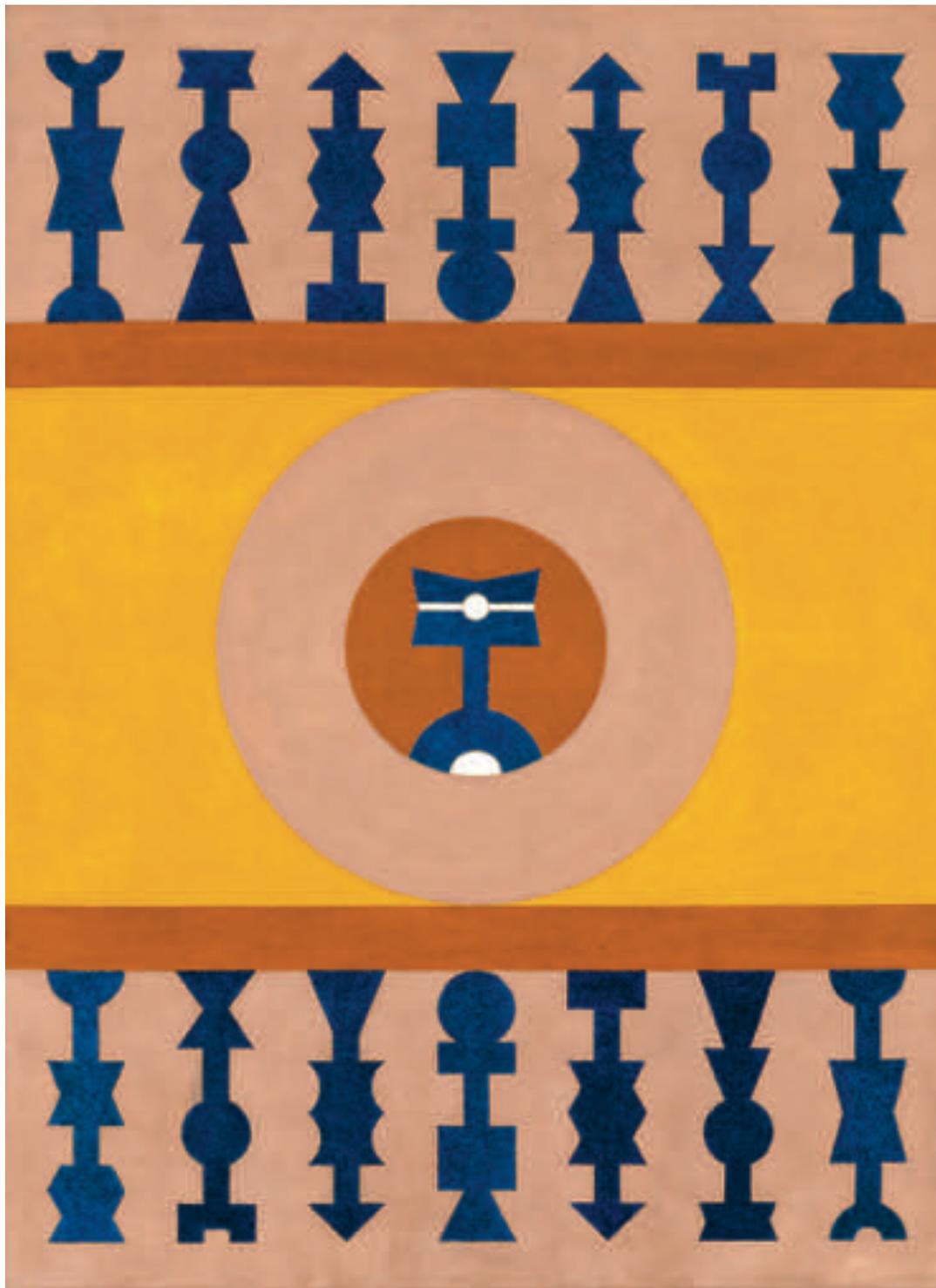
Pittura 9, 1965. Tempera and oil on canvas, 100 × 60 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma Collection



Pintura 15, 1965. Tempera on canvas, 100 × 73 cm. Private Collection



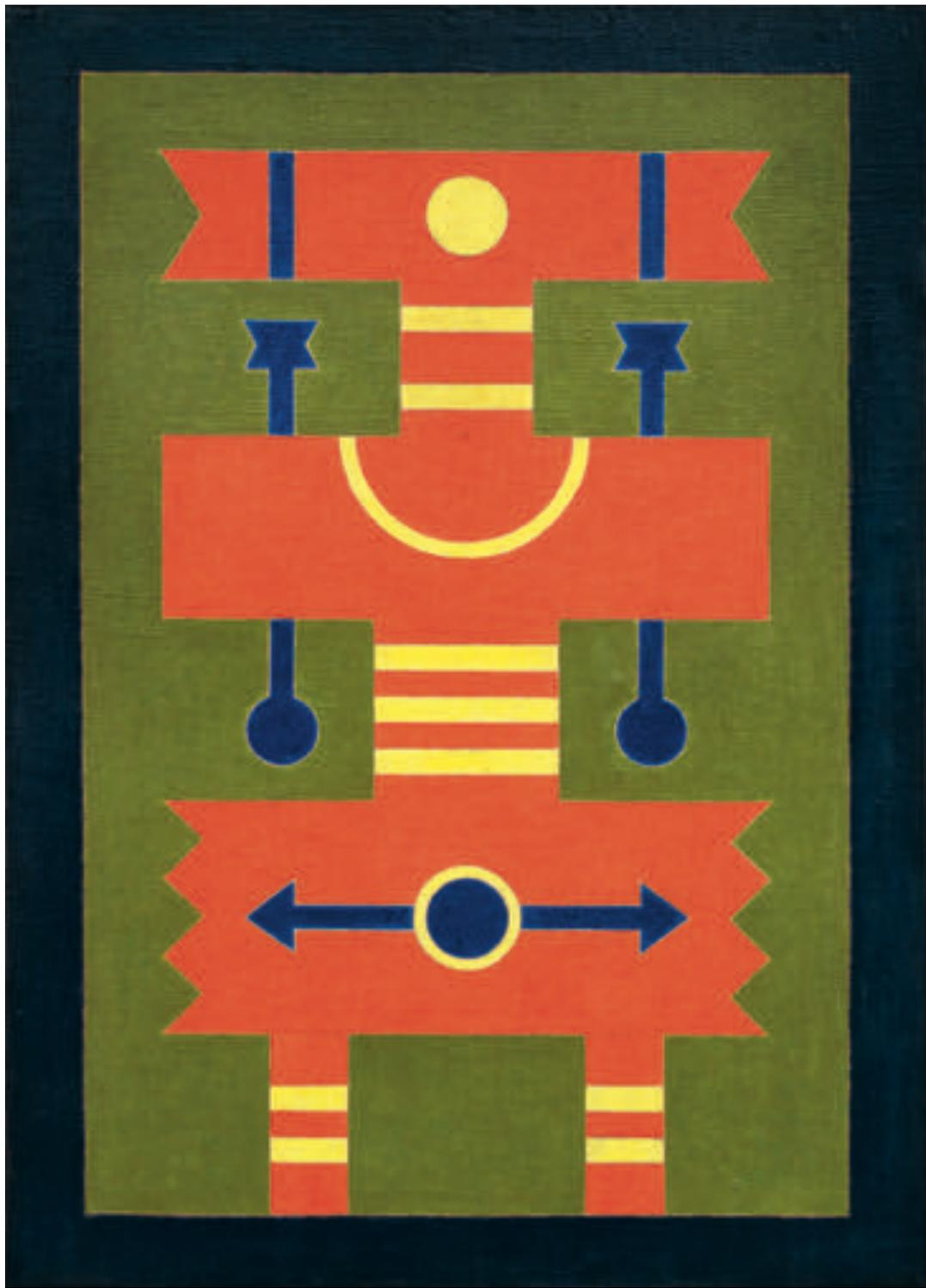
Pittura 7, 1965. Tempera on canvas, 70 × 50,2 cm. Roberto Bicca Collection



Composição Bahia N.01, 1966. Tempera on canvas, 101 × 73,5 cm. Roberto Bicca Collection

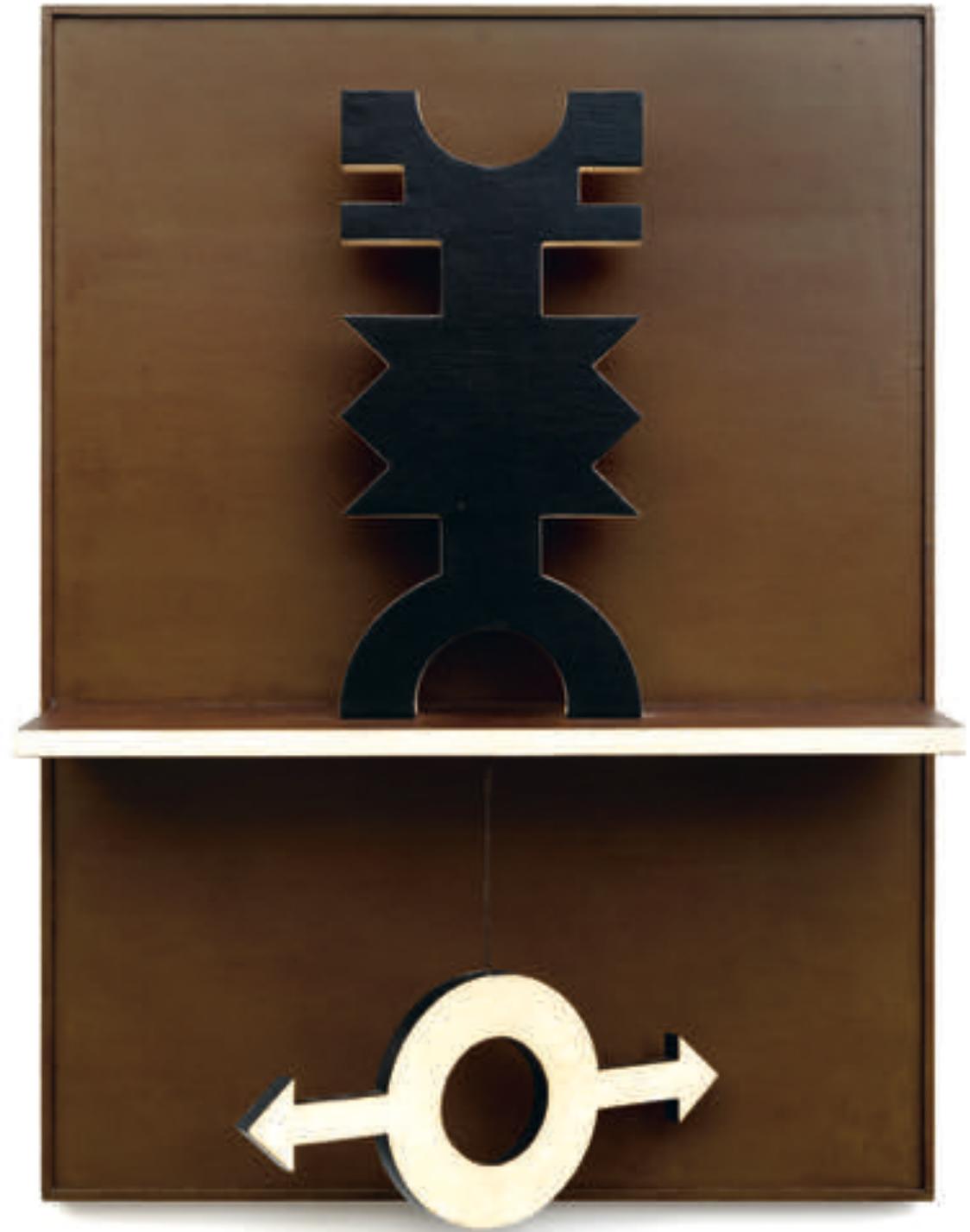


Pintura 3, 1966. Oil on canvas, 100 × 73 cm. Private Collection

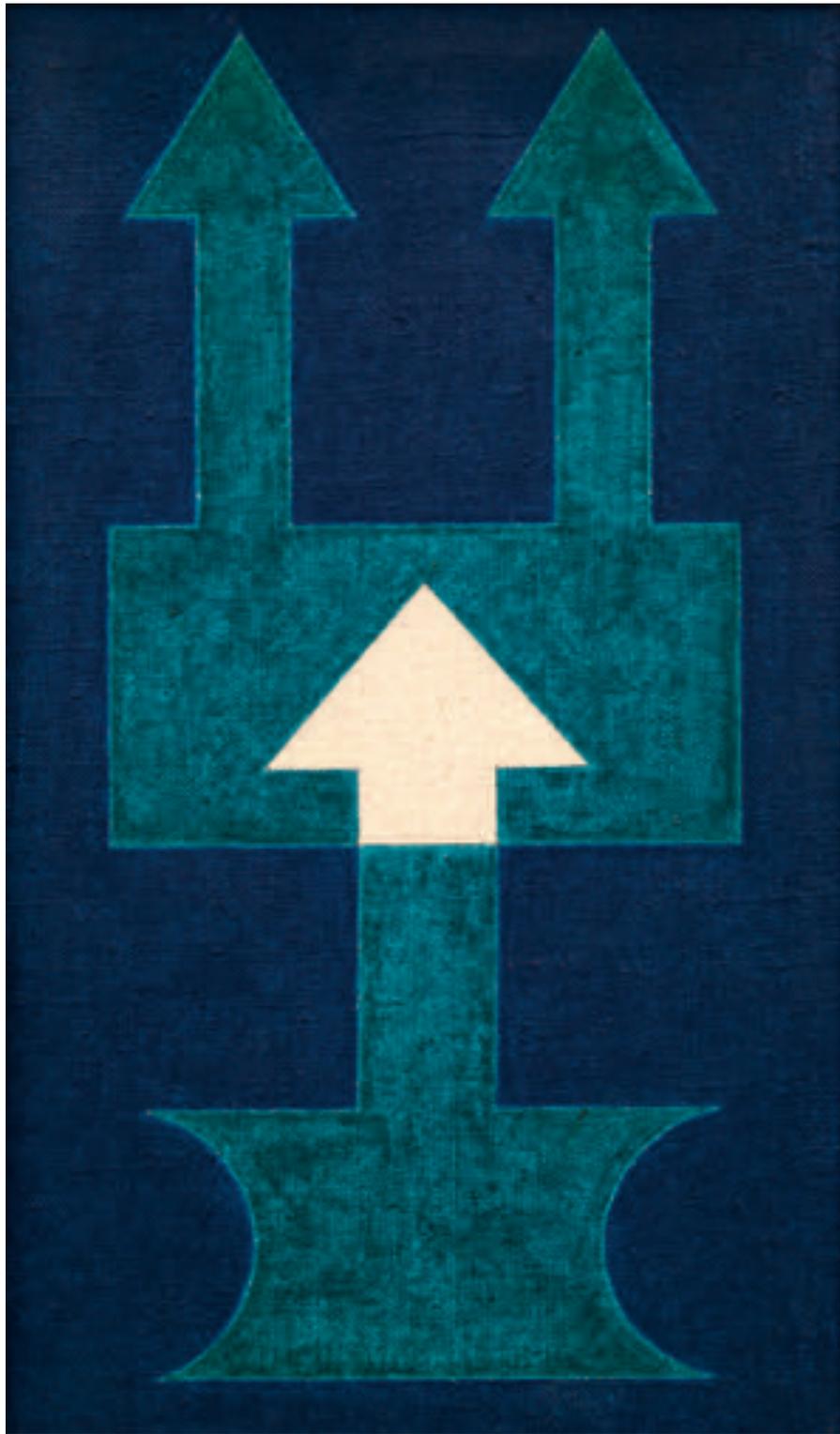


Pintura A, 1967. Acrylic on canvas, 50 × 35,5 cm. Private Collection

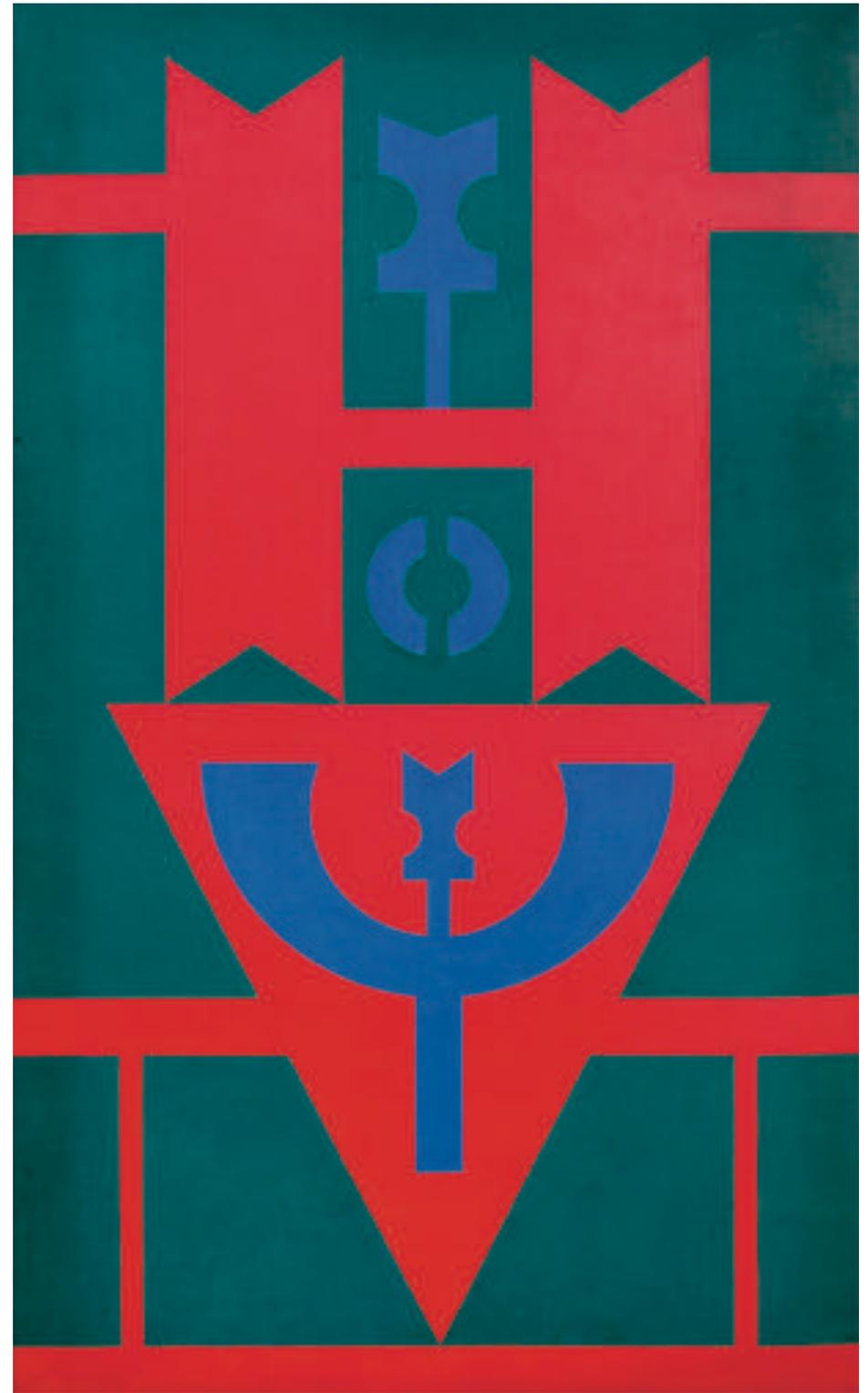




Objeto Emblemático 2, 1969. Acrylic on wood, 100 × 73 cm. Private Collection



Untitled, 1970. Acrylic on canvas, 33 × 19,5 cm. Centre Georges Pompidou Collection



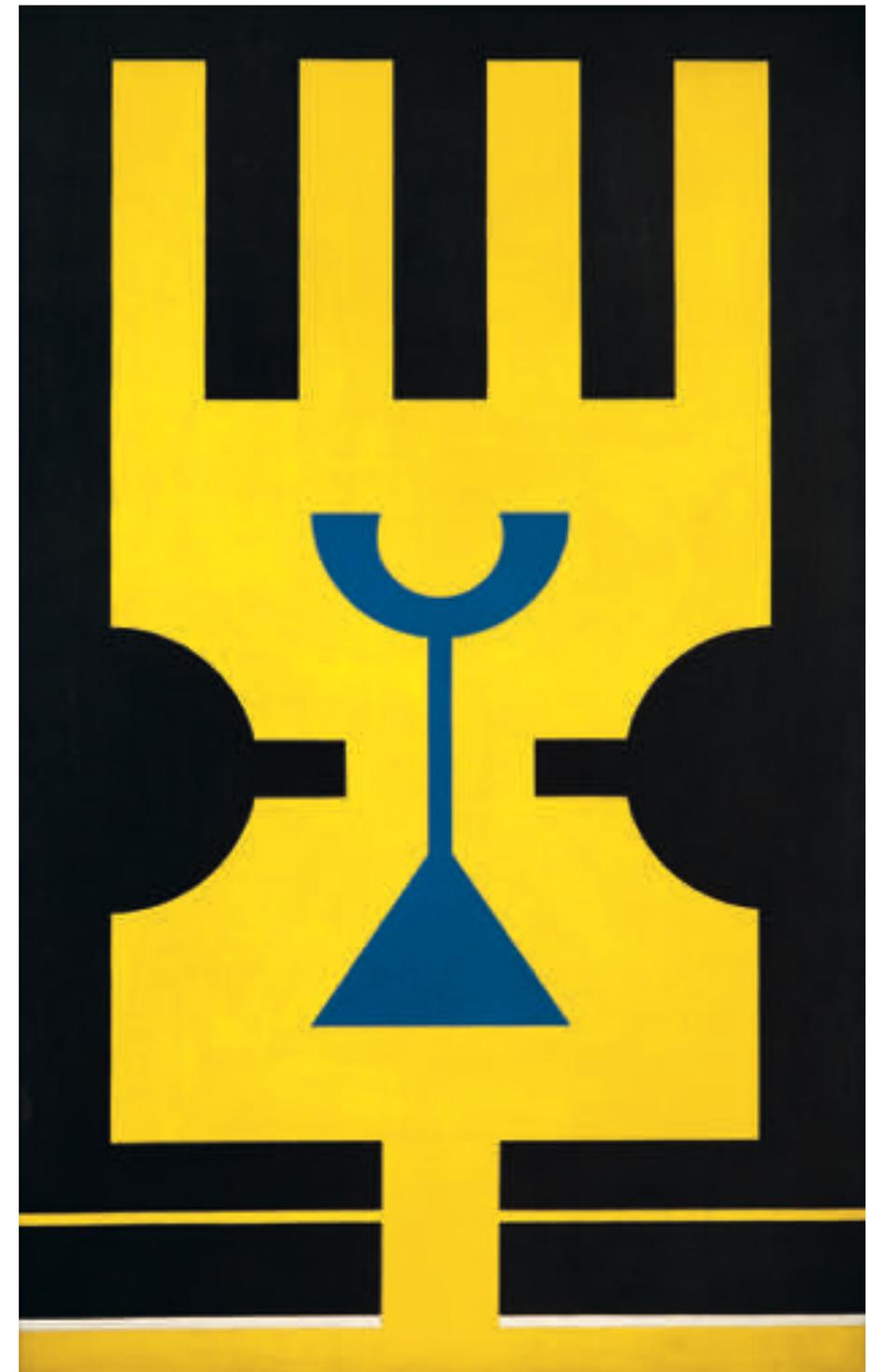
Emblema-70 N.2, 1970, Acrylic on canvas, 121 × 73 cm. Tate Modern Collection



Emblema, 1972. Acrylic on canvas, 120 × 73 cm. Private Collection



Emblema 34, 1973. Acrylic on canvas, 50 × 35 cm. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Collection



Emblema V, from the series for the XII Bienal de São Paulo, 1973. Acrylic on canvas, 100 × 73 cm.
Almeida & Dale Galeria de Arte Collection



Emblema 12, 1973. Acrylic on canvas, 70 × 50 cm. Jones Bergamin Collection



Emblema-Logotipo Poético, 1974. Acrylic on canvas, 50 × 35 cm. Almeida & Dale Galeria de Arte Collection



Emblema-Logotipo-Poético, 1975. Acrylic on canvas, 35 × 50 cm. Fairfax Dorn and Marc Glimcher Collection



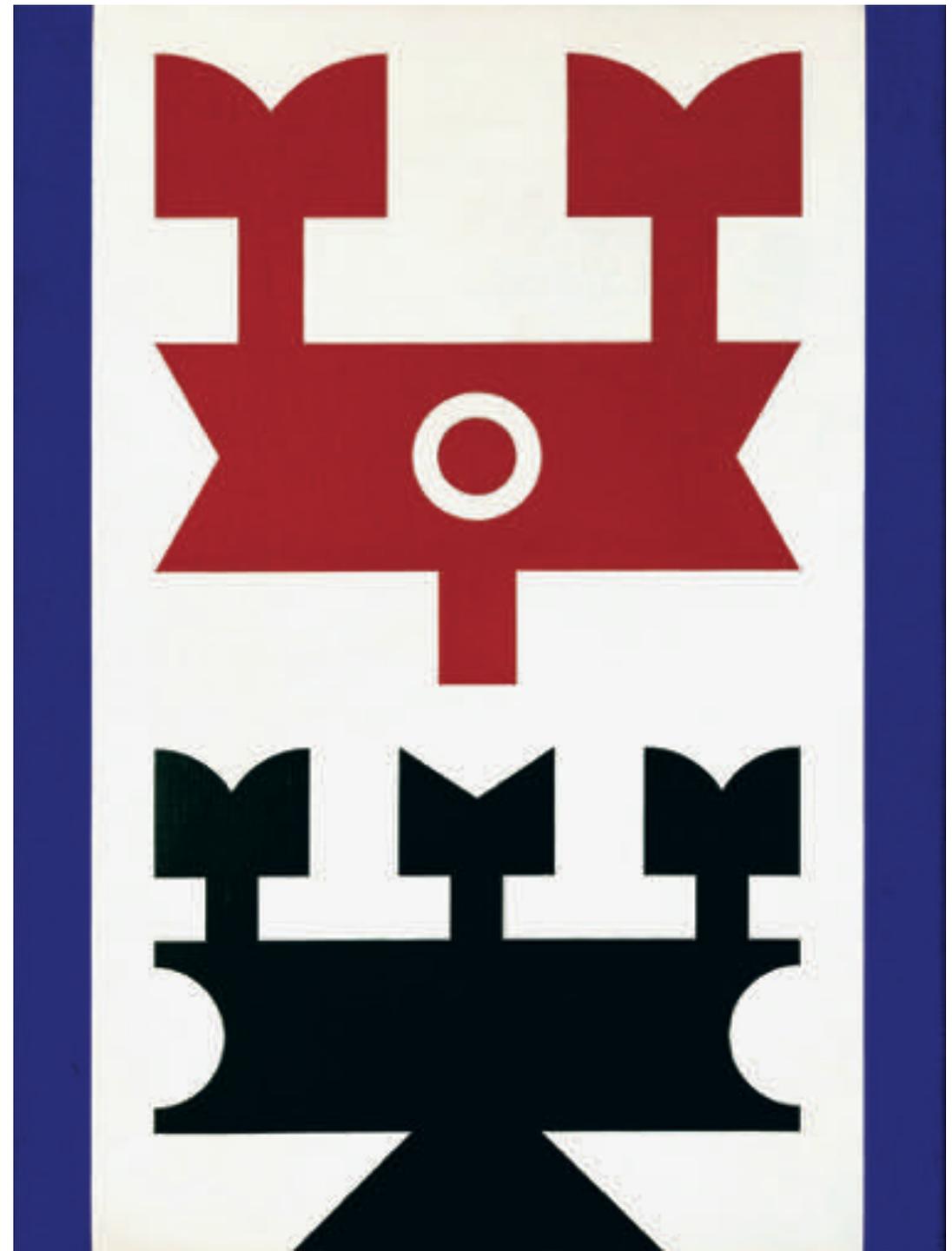
Emblema-Logotipo Poético, 1975. Acrylic on canvas, 50 × 70 cm. Private Collection



Objeto Emblemático 1, 1975. Polychrome wood, 198 × 109 × 77 cm. Private Collection



Emblema: Logotipo Poético de Cultura Afro-Brasileira n°9, 1976. Acrylic on canvas, 100 × 73 cm.
Sergio Renault Collection



Emblema: Logotipo Poético da Cultura Afro-Brasileira n°5, 1976. Acrylic on canvas, 100 × 73 cm.
Alfio Lagnado Collection



Emblema: Logotipo Poético da Cultura Afro-Brasileira nº11, 1976. Acrylic on canvas, 100 × 73 cm. Private Collection



Emblema: Logotipo Poético da Cultura Afro-Brasileira nº12, 1976. Acrylic on canvas, 100 × 73 cm. Private Collection



*Emblema: Logotipo Poético de Cultura Afro-Brasileira N°8, 1976. Acrylic on canvas, 100 × 73 cm.
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Collection*



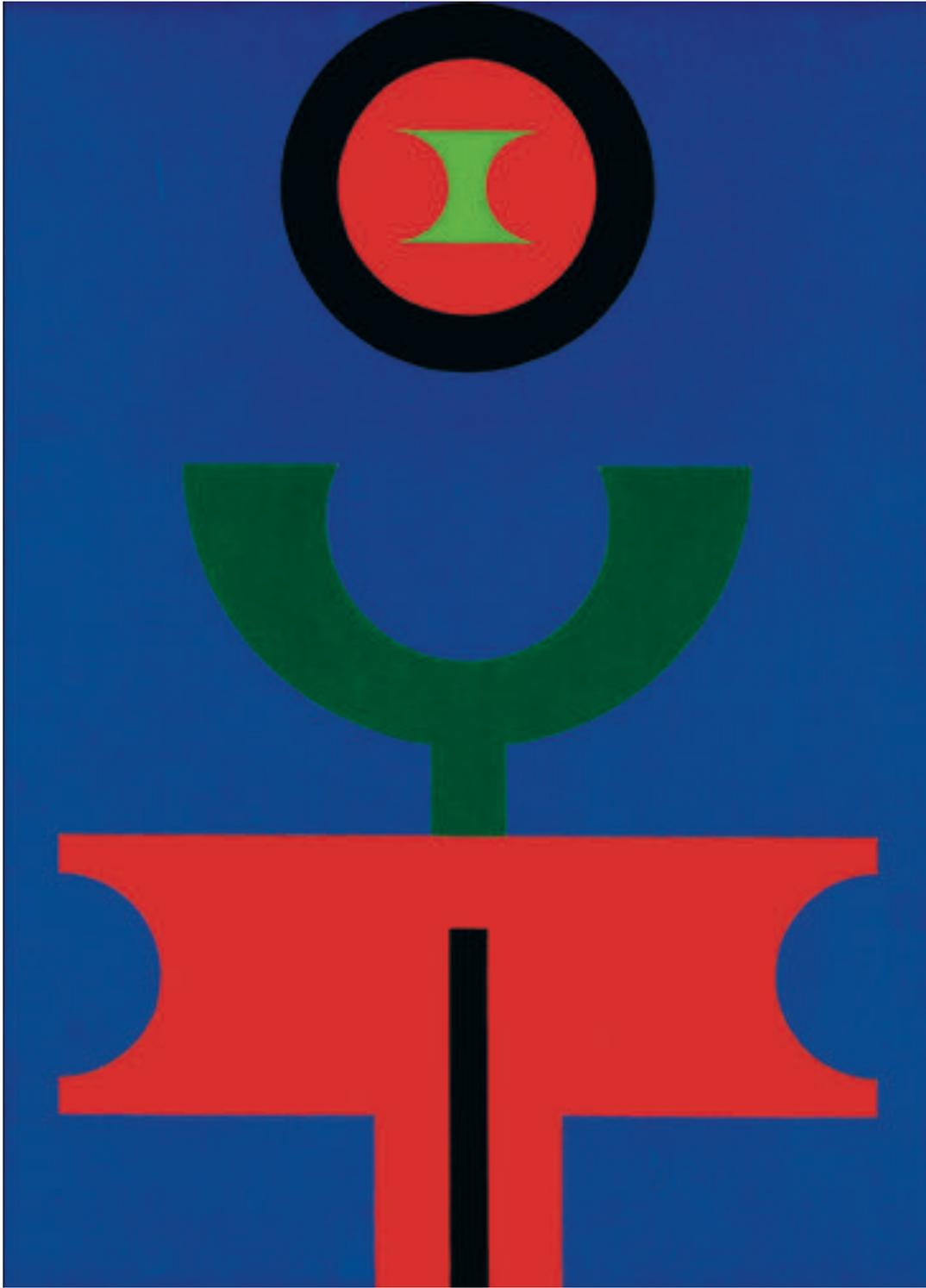
Emblema: Logotipo Poético da Cultura Afro-Brasileira nº4, 1976. Acrylic on canvas, 100 × 73 cm. Private Collection

96

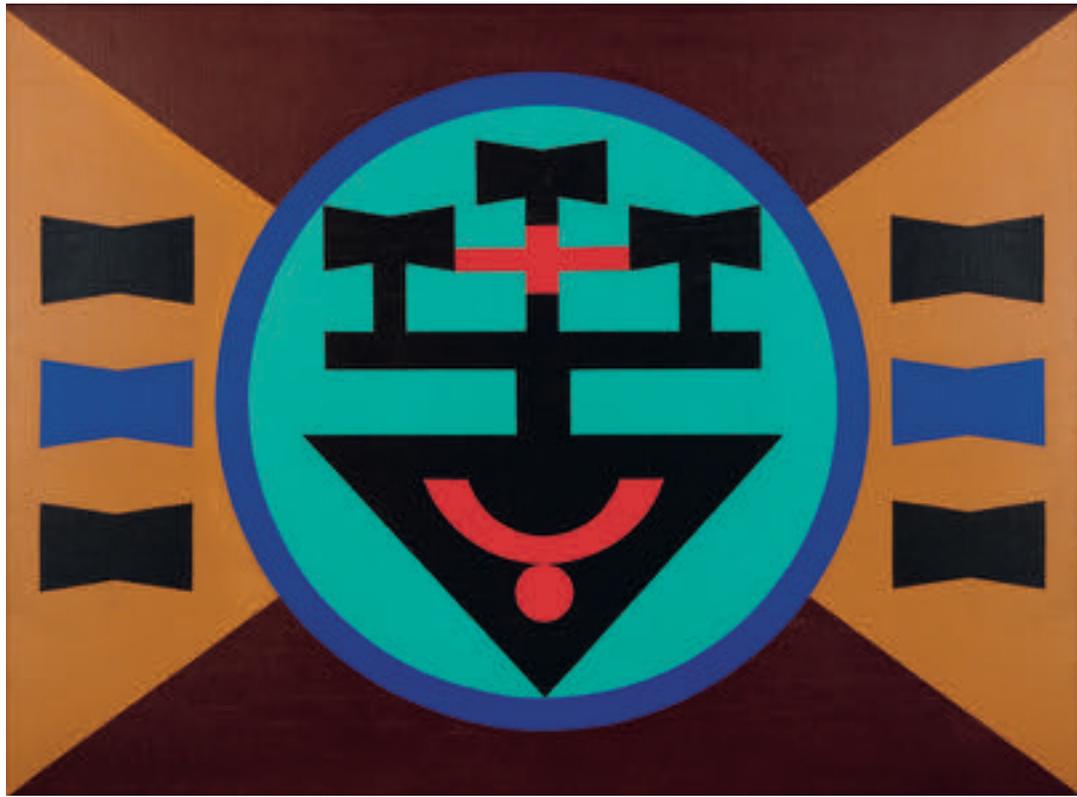


Escultura II, 1977. Acrylic on wood, 54 × 38 × 38 cm. Private Collection

97

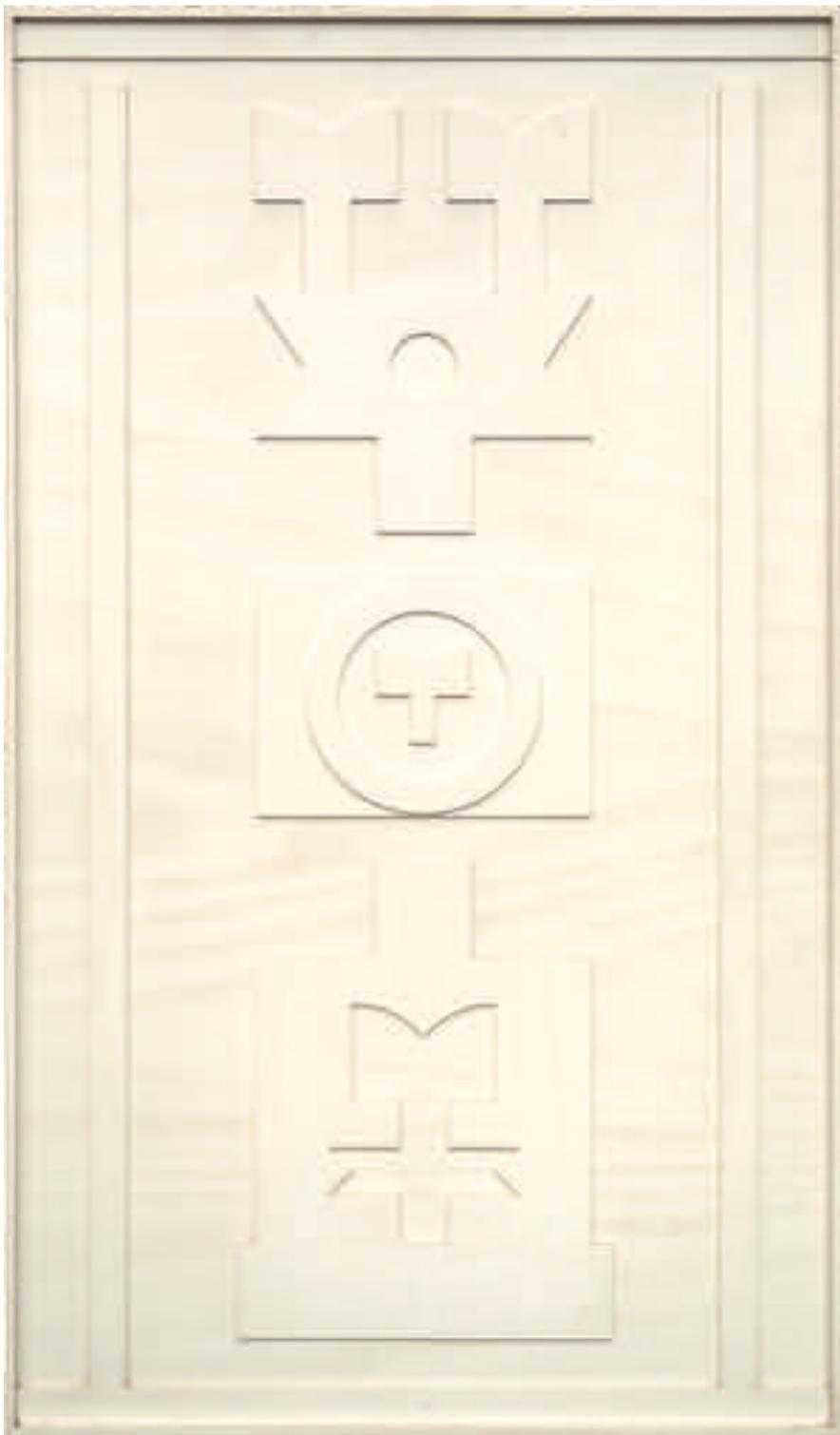


Emblema-1978, 1978. Acrylic on canvas, 70 × 50 cm. Private Collection





Emblema-78, 1978. Acrylic on canvas, 100 × 74 cm. Private Collection



Rêvo-Emblema-78, 1978. Polychrome woods, 120 × 70 cm. Private Collection

104



Rêvo-Emblema-78, 1978. Polychrome woods, 120 × 70 cm. Private Collection

105



Emblema-78, 1978. Acrylic on canvas, 50 × 70 cm. Private Collection



Relêvo Emblema-79, 1979. Acrylic on wood, 50 × 70 cm. Private Collection



Rêveo-Emblema-79, 1979. Polychrome wood, 70 × 50 cm. Private Collection



*Marca 1H Escultura Emblemática V-E 55, 1980. Wood, 67,5 × 22,5 × 22,5 cm. Almeida & Dale
Galeria de Arte Collection*



Forma Emblemática para Objeto - XI (Poema Visual), 1984. Collage on card, 31 × 23 cm.
Private Collection



Poema Visual, 1984. Collage on card, 35 × 24 cm. Private Collection



Poema Visual, 1987. Collage on card, 34 × 23,7 cm. Private Collection



Untitled, undated. Acrylic on paper, 50 × 35,5 cm. Private Collection



Emblema-Altar-90, 1990. Acrylic on canvas, 70 × 50 cm. Private Collection



Untitled, n.d. undated, 134 × 86 cm. The Museum of Fine Arts, Houston Collection



IL GRAFFIO BRASILIANO
DI RUBEM VALENTIM

CRISTIANO RAIMONDI
E DANIEL RANGEL

Nel 1965 Rubem Valentim presenta la sua prima mostra personale fuori dal Brasile a Palazzo Pamphilj a Roma, sede dell'ambasciata brasiliana in Italia. In quel periodo l'artista trentatreenne stava sviluppando alcune opere la cui originalità attirava grande attenzione da parte del pubblico e della critica specializzata, sia per l'uso simbolico e audace dei colori, sia per i riferimenti formali tratti dall'iconografia dei culti afrobrasiliani.¹ La simbologia dei suoi quadri è inoltre impregnata del sincretismo religioso nato dall'incontro tra il Cattolicesimo e il Candomblé che, nelle sue parole, costituisce "un fenomeno tipico di Bahia".² È da lì che ha origine il suo "barocco formale"³ e geometrico, che sin dall'inizio della sua carriera ha oscillato tra figurazione e astrazione. Una caratteristica che riconduce alle opere dell'italo-brasiliano Alfredo Volpi, i cui dipinti rappresentano case, banderuole e feste popolari che diventano giochi di colori e forme. Volpi è stato il grande maestro della generazione di artisti costruttivisti emersa negli anni Cinquanta in Brasile, in particolare a San Paolo. L'artista baiano non fu vicino a Volpi in questo periodo; tuttavia, fu influenzato dal movimento dell'epoca che reinterpretò in modo personale portando il suo lavoro in una zona di confine della mimesi.

L'inizio della carriera di Valentim si inserisce in un contesto storico in cui il Brasile viveva un periodo di utopia moderna. Come in altre parti del mondo, la fine della Seconda guerra mondiale diede inizio a un ciclo di speranza, libertà e sviluppo in diversi settori della società. La produzione artistica fu ampiamente trasformata da una serie di eventi cardine. Nel 1947 fu creato il Museo di Arte di San Paolo Assis Chateaubriand (MASP), il primo museo moderno del paese, e l'anno successivo il Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro (MAM Rio) e il Museo di Arte Moderna di San Paolo (MAM San Paolo).

Nel 1951 venne organizzata la I Biennale di San Paolo, diventando sin da subito un riferimento fondamentale per le arti visive a livello internazionale. Nel 1956 si tenne la I Esposizione Nazionale di Arte Concreta che riunì artisti, residenti tra San Paolo e Rio de Janeiro, di correnti costruttive e astratte. Fu un momento di grandi trasformazioni nelle arti visive che ebbe ripercussioni anche in altri linguaggi artistici: nella poesia concreta brasiliana, inventata dai fratelli Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, intorno al 1952; nella bossanova, consolidatasi con i primi brani di João Gilberto pubblicati nel 1958; nel cinema, attraverso il film *Rio, 40 graus*, girato nel 1955 con sceneggiatura e regia di Nelson Pereira dos Santos, considerato il precursore del movimento *Cinema Novo*; e nell'architettura con l'inaugurazione della città di Brasilia, progettata da Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, considerata come massimo esempio di quel periodo e che da allora modificò profondamente

1 Valentim riferisce che i segni della sua grammatica visiva sono derivati dall'"incontro cosciente con l'*oxê* di *Xangô*: la doppia ascia, sullo stesso asse centrale, poi da me ricreata, e trasformata in una forma fondamentale della mia pittura. Lo *xaxará* di *Omólú*, l'*ibiri* di *Nâná*, l'*abebê* di *Oxum*, i simboli di ferro di *Osanha* e di *Ogum*, il *pachorô* di *Oxalá*". *Revista GAM. Galeria de Arte Moderna* (Rio de Janeiro), n. 5, aprile 1967.

2 *Ibidem*.

3 Jayme Mauricio, "Valentim: ilustrações euclidianas dos 'charmes' baianos...", *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 12 dicembre 1962.

l'organizzazione regionale e sociopolitica del paese. Un movimento che ebbe eco in diverse regioni e città, tra cui Salvador, città natale di Valentim.

L'artista nacque nel 1922 in una città in cui si registra la più alta percentuale di popolazione nera al di fuori del continente africano. Nonostante le difficoltà riguardanti la vita di un giovane afrodiscendente dell'epoca – esistenti ancora oggi – Valentim riuscì a conseguire due lauree, prima in odontoiatria e poi in giornalismo, esercitate entrambe contemporaneamente mentre stava anche sperimentando i colori e i pennelli. Autodidatta, ebbe i suoi primi contatti da bambino con la pittura attraverso il lavoro di Artur Come Só, artista e artigiano popolare che produceva opere, ma si guadagnava da vivere tinteggiando case nel quartiere in cui vivevano lui e Valentim. Alla fine degli anni Quaranta, ispirato dal fervore creativo del Brasile, Valentim decise di intraprendere la carriera artistica e iniziò a frequentare il gruppo di giovani artisti moderni della città – tra i quali Mario Cravo Júnior, Jenner Augusto, Ligia Sampaio – che si consolidò con la creazione della rivista *Cadernos Baianos*. Nel 1950 organizzano la collettiva *Novos Artistas Bahianos* (Nuovi artisti baiani), la sua prima mostra così come di coloro che vi parteciparono.

Per tutto quel decennio Valentim fu molto presente nella vita artistica e culturale della città. Oltre ad aver esposto le sue opere nei principali musei ed eventi d'arte, scrisse per il quotidiano locale e pubblicò articoli sulla produzione artistica dell'epoca. Salvador stava vivendo un momento di grande fermento in tutte le arti, in linea con quanto stava accadendo sull'asse Rio-San Paolo e altrove. Tuttavia, l'identità baiana forniva un movimento moderno particolare, con una forte influenza dell'arte popolare prodotta a Salvador e dintorni, nella zona del *Sertão* e nell'entroterra dello stato, così come della cultura africana, prevalente nella capitale e sulla costa. Un amalgama culturale che incoraggiò la formazione di una scena artistica originale che seppe mettere in dialogo la ricchezza del contesto locale con l'arte moderna globale. Durante questo periodo, l'Università Federale di Bahia inaugurò dei corsi di laurea in diverse discipline artistiche e assunse professori legati alle avanguardie europee per coordinare questi programmi. Tra questi, il compositore tedesco Hans Kaullreuter, la ballerina russa Yanka Rudska e l'architetta italo-brasiliana Lina Bo Bardi, in seguito diventata la prima direttrice del Museo d'Arte Moderna di Salvador (MAM Bahia), creato nel 1959. Bo Bardi fu all'epoca una delle responsabili dell'introduzione della produzione popolare, come di quella afrobrasiliiana, nello spazio di un museo dedicato alle arti moderne.

Nel bel mezzo di questa frenesia e alla ricerca di maggiori sfide e opportunità, Valentim si trasferì a Rio de Janeiro dove si era già consolidato un fiorente sistema artistico, all'interno del quale iniziò presto a guadagnare importanza. Nel 1961 realizza una mostra personale alla Petite Galerie e un'altra al Museo d'Arte Moderna di San Paolo, con un testo introduttivo firmato dal critico e poeta Ferreira Gullar: “[...] inconfondibile è il dipinto di Rubem Valentim, non tanto per le forme che usa, ma per il significato che riesce a stampare con esse”.⁴ L'anno successivo l'artista, già premiato in altri saloni ed eventi, riceve a San Paolo la medaglia d'oro al Salone Paulista di

Arte Moderna; viene scelto per rappresentare il Brasile alla XXXI Biennale di Venezia; partecipa alla mostra *Artistas Brasileiros alla XXXI Biennale di Venezia* (Artisti brasiliani alla XXXI Biennale di Venezia), a Roma a Palazzo Paphilj, e conquista il primo premio all'XI Salone Nazionale d'Arte Moderna a Rio de Janeiro, che concedeva al vincitore un viaggio in Europa con diritto a borsa di studio e a un atelier.

Lui e sua moglie, Lúcia Alencastro Valentim, arrivarono in Europa il 28 maggio 1963, a Lisbona, dove trascorsero alcuni giorni, per poi recarsi a Londra, dove vissero fino al 1965. Nella capitale britannica, Lúcia aveva vinto una borsa di studio per svolgere delle ricerche presso la Bath Academy of Art, mentre Valentim colse l'occasione per ampliare la sua conoscenza della storia dell'arte, attraverso visite ai vari musei e gallerie d'arte della città, in particolare al British Museum. I pezzi delle collezioni d'arte africana di questo museo segnarono profondamente l'artista il quale scorse un legame diretto con le sue origini e la sua produzione.

Per tutto il 1965 Valentim e la moglie vissero a Roma, loro destinazione iniziale. Nella capitale italiana produsse intensamente per un anno, realizzando circa quarantacinque dipinti, oltre a molti quaderni di viaggio con progetti in rilievo, sculture e opere ambientali. Nello stesso anno le opere di Valentim fecero parte della collettiva *Alternative Attuali/2 – Rassegna Internazionale di Pittura Scultura Grafica*, a L'Aquila, a cura di Enrico Crispolti, il quale scrisse anche per il catalogo di Valentim per la mostra personale presso l'Ambasciata del Brasile in Italia, contenente anche un testo di Murilo Mendes, poeta surrealista brasiliano. Data l'importanza della mostra, un suo dipinto fu acquisito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, tramite Palma Bucarelli, allora direttrice del museo.

Crispolti osserva che:

Valentim non copia schemi iconografici, ma, di fatto, ciò che accetta di quella cultura popolare è la funzionalità magico-fascinatoria dell'immagine, contrapposta a un valore meramente ideale e concettuale della stessa. E il senso del suo lavoro sembra essere quello di riproporre in chiave contemporanea l'intensità del contatto emotivo di tale misura rituale dell'immagine. Ecco perché la sua geometria non è ideale e concettuale bensì empirica, quasi segnica e oggettuale.⁵

Il critico italiano già intravede in questo periodo il percorso verso lo spazio reale che avrebbe in seguito assunto l'opera di Valentim. Una produzione che trattava il costante scontro tra figurazione e astrazione, tipico degli artisti del concretismo brasiliano, ma che cercava comunque lo sviluppo di un linguaggio originale, il cui principale supporto era la strutturazione visiva della simbologia della cultura della diaspora africana in Brasile. Valentim ricorreva spesso alle geometrie e alle forme di oggetti sacri e simboli di varie religioni,

4 Ferreira Gullar, *Rubem Valentim: 30 pinturas*, Museo di Arte Moderna di San Paolo, San Paolo 1961.

5 Enrico Crispolti, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1965. Il testo del critico fu immediatamente tradotto e pubblicato sul giornale carioca da Mário Barata.

dando particolare attenzione a quelli di matrice africana, con lo scopo di creare composizioni cariche di significati nascosti e di grande impatto visivo. Presentare la sua opera a Roma, dove la fede è assolutamente centrale, ha una rilevanza contestuale ancora maggiore. Un dialogo instauratosi oggi, ma la cui potenza si percepiva già dalla sua prima mostra a Palazzo Pamphilj come il critico d'arte Giulio Carlos Argan, che visitò la mostra del 1965, mise in evidenza:

La scelta che sta alla base della pittura di Rubem Valentim deriva dalle stesse affermazioni dell'artista: i suoi segni sono dedotti dalla simbologia magica che si trasmette mediante le tradizioni popolari dei neri in Brasile. L'evocazione di questi segni simbolico-magici, però, non ha nulla a che vedere con il folklore, che si evince dagli stati successivi attraverso i quali passano prima di costituirsi come immagini pittoriche. [...] Le decompongono e le geometrizzano, le strappano dal loro seme iconografico originario; poi le riorganizza secondo rigorose simmetrie, le riduce all'essenzialità di una geometria primaria, fatta di verticali, orizzontali, triangoli, cerchi, quadrati, rettangoli; infine, li rende macroscopicamente manifesti con zone coloristiche precise e profonde, tra le quali ricerca precise relazioni metriche, proporzionali, difficili equivalenze tra segni e sfondo [...].

Una lettura accurata del noto critico del modernismo europeo il quale riconobbe la particolarità della creazione di Valentim e, allo stesso tempo, mise in luce la sua capacità artistica di sviluppare un linguaggio proprio e universale. L'artista riuscì a decostruire i rischi di una letteralità tematica o di una rappresentazione immaginaria a cui era soggetto, attraverso insoliti accostamenti di tradizioni, forme e colori che privilegiarono la struttura sensibile, senza disconnettersi dall'origine dei soggetti. Il rigore formale e l'inventiva delle sue composizioni plastiche meritavano grande attenzione da parte del panorama artistico, riconoscendone l'espressione del proprio linguaggio. Un'identità costruita attraverso l'appropriazione di segni che appartenevano al proprio universo formativo, culturale e religioso dell'artista, tramite un meticoloso processo costruttivo di ogni opera. Valentim insistette così sull'invenzione di questo linguaggio autoriale, allo stesso tempo locale e globale, che chiamò "graffio brasiliano".

Nel 2022, anno in cui il Brasile celebra il centenario della realizzazione della Settimana d'Arte Moderna del 1922, evento che diede inizio al modernismo nel paese, il lavoro di Valentim diventa fondamentale. L'artista, scomparso nel 1991, è un riferimento imprescindibile per gli artisti neri, le cui produzioni, in Brasile e nel mondo, hanno guadagnato negli ultimi anni il meritato rilievo. Il suo lavoro ha attirato l'attenzione di importanti istituzioni e collezionisti internazionali ed è stato sempre più oggetto di studi e ricerche. Oltre ad essere stato uno dei pionieri nell'affrontare le tradizioni africane, Valentim ha saputo dialogare con la storia dell'arte e con i suoi pari, costruendo una delle carriere artistiche più rispettate e solide della storia dell'arte brasiliana.

La mostra e la pubblicazione *Rubem Valentim: The Brazilian Trace. A Riscadura Brasileira* celebrano il centenario dell'artista in una città, paese, continente che fu molto importante per la sua carriera, in quanto è stato uno dei primi afrobrasiliani a raggiungere una proiezione internazionale nel mondo artistico. La maggior parte dei dipinti della cosiddetta "fase romana" sono qui presentati nella pubblicazione, mentre una parte di essi è stata anche inclusa in mostra. Presentiamo qui inoltre una serie di opere di epoche differenti e realizzate con molteplici tecniche, tra cui disegni, dipinti e sculture, provenienti da collezioni pubbliche e private; un testo biografico su Valentim diventato la linea temporale della mostra; immagini di documenti, manoscritti e fotografie sulla sua vita personale e artistica.

Un artista della luce, nella forma e nei contenuti, la cui eredità ha aperto nuove strade e continua ad essere un faro acceso per illuminare le generazioni future.

TESTIMONIANZE RIDONDANTI, OPPORTUNE E NECESSARIE.
PENSIERI DELL'ARTISTA ESPRESSI LUNGO LA SUA VITA DI LAVORO,
IN INTERVISTE, TESTIMONIANZE, TESTI E INTERVENTI.

RUBEM VALENTIM, 1976¹

libertas quae sera tamem [libertà, anche se tardiva]

Il mio linguaggio plastico-visivo-segnografico è legato ai valori mitici profondi di una cultura afro-brasiliana (meticcio-animista-feticista).

Con il peso della Bahia su di me – la cultura vissuta; con il sangue dei neri nelle vene – l'atavismo, con gli occhi aperti su quel che si fa nel mondo – la contemporaneità; creando i miei segni-simboli cerco di trasformare in linguaggio visuale il mondo incantato, magico, probabilmente mistico che fluisce continuamente dentro di me. Il sostrato viene dalla terra, dal momento che io sono così legato al complesso culturale della Bahia: città prodotta di una grande sintesi collettiva che si traduce nella fusione di elementi etnici e culturali di origine europea, africana, amerindia. Partendo da questi dati personali e regionali, cerco un linguaggio poetico, contemporaneo universale, per esprimermi plasticamente. Un percorso verso la realtà culturale profonda del Brasile – per le sue radici –, ma senza disconoscere o ignorare tutto quel che si fa nel mondo, cosa certamente impossibile con i mezzi di comunicazione di cui già disponiamo. È la strada, la difficile via che porta alla creazione di un autentico linguaggio artistico brasiliano. Linguaggio plastico-verbico-visivo-sonoro. Linguaggio plurisensoriale: Il sentire Brasiliano.

Un linguaggio universale, ma di carattere brasiliano con elementi segnici (non verbali) di differenziazione dalle varie, complesse e creatrici tendenze artistiche straniere. Favorevole all'interscambio culturale intensivo tra tutti i popoli e le nazioni del mondo; cosciente che le influenze sono inevitabili, necessarie, benefiche quando esse sono vive, creatrici; sono, tuttavia, contro il colonialismo culturale sistematico e il servilismo o l'asservimento incondizionato agli standard e ai modelli venuti da fuori.

L'arte è un prodotto poetico la cui esistenza sfida il tempo e per questo libera l'uomo. Questo incide su di me in un modo totale perché sono un individuo tremendamente inquieto e sostanzialmente emotivo. Forse, proprio per questo, cerco avido nel linguaggio plastico visivo che uso un ordine sensibile, contenuto, strutturato. La geometria è un mezzo. Cerco la chiarezza, la luce della luce. L'arte è sia un'arma poetica per lottare contro la violenza, sia un esercizio di libertà contro le forze repressive: il vero creatore è un essere che vive dialetticamente tra la repressione e la libertà.

Il tempo è la mia grande preoccupazione – una delle mie angustie è veder arrivare il tempo/momento finale senza poter realizzare tutto quel che ho immaginato. Si nasce in conflitto con il mondo, o lo affrontiamo e lo deglutiamo, oppure periamo. Credo che gli artisti o sensitivi ovviamente sono un risultato di questo e del modo specifico in cui reagiscono, creano questa cosa che per convenzione siamo arrivati a chiamare arte – o come vogliono attualmente, anti-arte, il risultato è lo stesso – e sfidano il tempo, questa la loro maggiore preoccupazione visto che lo vedono fluire, andarsene, avvicinarsi alla morte. Sentendo nella carne una triste solitudine, ho fatto del fare la mia salvezza. Artista libero, liberatore, faccio i miei esercizi plastici visivi,

1 Già pubblicato in Bené Fonteles e Wagner Barja (a cura di), *Rubem Valentim: artista da luz*, Pinacoteca do Estado, San Paolo 2001, p. 27-31.

lottando con tutte le mie forze per essere più umano, più tollerante in questo momento di insolita violenza.

Tutto quel che è stato detto qui sopra è il mio pensiero da circa venticinque anni. Oggi vedo con soddisfazione che artisti creatori maturi e giovani inquieti si orientano, cercano, prendono coscienza più profondamente della cultura di base, delle radici culturali della Nazione Brasiliana. Questo mondo mitico e mistico, poetico, talvolta ingenuo, puro e profondo perché radicato nelle origini dell'essere brasiliano. Trasporre creando a livello del linguaggio e fare il salto verso l'universale, verso la contemporaneità di tutta questa poetica, senza ricorrere a intellettualismi sterili, è questa la risposta al problema.

L'iconologia afro-amerindia-nordestina-brasiliana è viva. È un'immensa fonte – grande quanto il Brasile – e dobbiamo bere da essa con lucidità e grande amore. Perché esistono pericoli, come il modismo, gli atteggiamenti inconseguenti, non autentici, diluitori con più o meno talento, più o meno onestà, poca o molta abilità, dove i più abili e vuoti sono i più dannosi perché produttori di equivoci, le violente caricature del folclore e del genuino: le famigerate “stilizzazioni” provinciali e il facile pittoresco che portano a un “sub-kitsch” tropicalizzato e a un effettivo sottosviluppo.

Attualmente la mia arte cerca lo spazio: la strada, il vicolo, la piazza – gli insiemi architettonici-urbanistici. Sono ancora a favore della sintesi delle arti: cammino nella direzione di un'umanizzazione delle comunità. Integrazione arte-ecologia-urbano-architettonica. Come potrò realizzare questa cosa? Lascio la domanda aperta, la cui risposta potrà essere sempre soltanto un prototipo.

Intuendo il mio percorso tra il popolare e l'erudito, la fonte e il raffinamento – e dopo aver fatto alcune composizioni, già molto disciplinate, come ex-voto, ho cominciato a vedere negli strumenti simbolici, negli accessori del Candomblé, negli *abebês* nei *paxorós*, degli *oxês*, un tipo di “parola”, una poetica visiva brasiliana capace di configurare e sintetizzare adeguatamente tutto il nucleo di mio interesse come artista. Quel che volevo e continuo a volere è stabilire un “design” (che chiamo Graffio Brasiliano), una struttura adatta a rivelare la nostra realtà – la mia, almeno – in termini di piano sensibile. Questo mi è risultato chiaro verso il 1955-1956 quando ho dipinto i primi lavori della sequenza che ancora oggi, con tutti i nuovi segmenti, continua a svilupparsi.

Non facendo parte o non affiliandomi a nessuno dei movimenti o delle correnti artistiche delle molte che sono sorte e sorgono all'estero e che qui arrivavano, arrivano e sono più o meno diluite – ho l'impressione di aver creato e costruito una struttura totemica, un ritmo, una simmetria, un'emblematica, un'araldica, una ieraticità, una semiotica/semiologia non verbale, visibile. Tutto questo partendo dalle forme vissute della “parola” non verbale del nostro popolo, di una poetica visiva brasiliana, dell'iconologia afro-amerindia-nordestina. Mentre molti dei nostri artisti creatori si dirigevano verso gli “ismi” internazionali, cosmopoliti, io difendevo (non sempre compreso o ascoltato) una presa di coscienza culturale della Nazione Brasiliana, del Popolo Brasiliano. Io difendevo e parlavo della cultura del nordest, della cultura

dell'indio, della cultura nera (e mulatta, meticcina, *cabocla*²), io difendevo il barocco come un prodotto della nostra civiltà mulatta, io difendevo un sentire brasiliano manifestato nelle *carrancas*³ del fiume São Francisco, negli ex-voto, nella ceramica popolare, nei segni liturgici dei rituali afro-brasiliani, nelle xilografie del *cordel*,⁴ negli umili e creativi giocattoli popolari. Trovavo e continuo a trovare che il Brasile deve produrre un'arte meticcina come quella di Aleijadinho, come quella dei *santeiros*⁵ e del *ferrai* della Bahia. Riconosco che sono uno ossessionato da una cultura genuinamente brasiliana, nonostante il famigerato Villaggio-Globale. Io non sono nato in Europa (ovvio), non ho avuto un'educazione europea. Non ho le mani di velluto, non sono nato per essere diplomatico. Non sono nato di buona famiglia, al contrario, sono un uomo aspro, aggressivo, sono un uomo disperato che cerca la Divinità, l'Essere degli Esseri. Così ciò che era a mia disposizione perché mi ci attaccassi era il Brasile.

La mia arte ha un senso monumentale intrinseco. Viene dal rito, dalla festa. Cerca le radici e potrebbe rincontrarle nello spazio, come una specie di risocializzazione dell'arte, diventando di proprietà del popolo. E la stessa monumentalità dei totem, punto di riferimento di tutta la tribù. I miei bassorilievi e i miei oggetti chiedono fondamentalmente lo spazio. Mi piacerebbe integrarli in spazi urbanistici, architettonici, paesaggistici.

Il mio pensiero è sempre stato il risultato di una coscienza di terra, di popolo. Da molti anni mi schiero contro al colonialismo culturale, all'accettazione passiva, senza nessuna analisi critica, delle formule che ci arrivano dall'estero – dentro riviste, biennali, ecc. E mi schiero a favore di un percorso verso le profondità dell'essere brasiliano, delle sue radici, del suo sentire. L'arte non è appannaggio di nessun popolo, è un prodotto biologico vitale.

Penso che la nazione brasiliana continui. Per questo agisco sempre in termini di popolo brasiliano. Sono cosciente che i sistemi politici passano, i problemi economici sono sostituiti da altri, la dialettica dell'esistenza è un fatto. Perciò, queste cose sono effimere se le affrontiamo in termini di perennità di un popolo, di continuità di nazione, di continuità storica, nel tempo e nello spazio. Come diceva Rul Barbosa (la citazione non è letterale), un popolo può essere dominato economicamente, il suo territorio può addirittura essere occupato e conquistato dalle armi, ma quel che non può fare è consegnare la sua anima, il suo sentire, la sua poetica, la sua ragione di essere. Se questo succede, smetterà di esistere storicamente come nazione, come popolo. Perciò credo che in Brasile, oggi, dobbiamo difendere la nostra anima. È quel che faccio, trasponendo tutto questo sentire, questa poetica, in un linguaggio

2 *Caboclo* è la designazione brasiliana per l'individuo nato dall'incrocio di una persona bianca e una persona indigena.

3 La *carranca* è una scultura dalla forma umana o animale prodotta in legno, che fungeva originariamente da polena delle imbarcazioni che navigavano sul fiume São Francisco, nel nordest del Brasile.

4 Il *Cordel* è un tipo di poema, originariamente orale, popolare nel nordest del Brasile. Stampato su carta rustica generalmente con il ciclostile, viene appeso a corde (da qui il nome) per essere esposto e venduto. Ha la caratteristica di essere illustrato con illustrazioni xilografate di uno stile molto specifico.

5 Il *santeiro* è un tipo di artigiano che produce e commercializza immagini dei santi.

contemporaneo, evitando di cadere nelle cose caricate, nei “tropicalismi”, nel nefando kitsch, come tanti altri artisti brasiliani.

Mi piacerebbe citare un brano scritto dal critico Mário Pedrosa per il catalogo della mia esposizione individuale nella Galleria Bonino, realizzata nel giugno del 1967, a Rio de Janeiro:

C'è un che di antropofagico nella sua arte in un senso oswaldiano – essere prodotto di deglutizioni culturali. Nel trasformare feticci in immagini e segni liturgici in segni astratti plastici. Valentim li sradica dal suo *terreiro*⁶ e, caricandoli di una nuova semantica, li porta nel campo della rappresentazione per così dire emblematica, o in una araldica, come disse il professor Giulio Carlo Argan (Italia, 1965). In questa rappresentazione i segni acquistano un'universalità significativa dove perdono la carica originale magico-mitica. L'artista proietta anche quando abbandona la fatalità della tela, organizza i suoi segni nello spazio, raffigurati come emblemi, blasoni, scudi, stendardi, torce di un'insolita processione forse di un misticismo religioso senza chiesa, senza dogmi, eccetto l'etera credenza nelle razze e nei popoli oppressi dall'avvento del millennio, nella fraternità delle razze, nell'ascensione dell'uomo.

Concludendo: l'arte brasiliana potrà essere un prodotto poetico autentico solo quando sarà il risultato di sincretismi, di accumulazioni segniche (semiotica/semiologia non verbale) delle culture formatrici della nostra nazionalità con il contributo delle culture più recentemente qui portate dai differenti popoli di altre nazioni e che, qui in questo spazio Brasile-Continente comune a tutti, si mescolano creando un sistema di brasilità culturale di carattere singolare, di rito, mito e ritmo che sono inconfondibili nonostante il famigerato Villaggio-Globale. La cosa fondamentale è assumere la nostra identità di popolo in termini di nazione.

RUBEM VALENTIM

GIULIO CARLO ARGAN¹

La scelta tematica che sta alla radice della pittura di Rubem Valentim nasce dalle dichiarazioni stesse dell'artista: i suoi segni sono dedotti dalla simbologia magica che si trasmette con le tradizioni popolari del popolo nero della Bahia. L'evocazione di questi segni simbolico-magici non ha, tuttavia, niente di folcloristico, cosa che si nota dai successivi stati attraverso i quali essi passano prima di costituirsi come immagini pittoriche. È necessario sottolineare, prima, che essi appaiono subitaneamente immunizzati, privati delle loro stesse virtù originarie, evocative o provocatorie: l'artista li elabora fino a che l'oscurità minacciosa del feticcio si rischiarava nella limpida forma del mito. Li decompone e li geometrizza, li ritira dall'originaria semente iconografica; in seguito li riorganizza secondo simmetrie rigorose, li riduce all'essenzialità di una geometria primaria, fatta di verticali, orizzontali, triangoli, cerchi, quadrati, rettangoli; infine, li rende macroscopicamente manifesti in accurate, profonde zone coloristiche, tra le quali cerca precise relazioni metriche, proporzionali, difficili equivalenze tra segni e fondo. Non esclude, nonostante siano evidenti e determinanti, esperienze pittoriche moderne e occidentali: il percorso storico dei segni implica queste esperienze e questo risultato ultimo, dovendo infatti acquistare un significato e un contesto attuale. Così, Valentim arriva a estrarre da quei segni un significato che non potrebbe definirsi in altro modo se non spaziale; e quel che la sua pittura, in ultima analisi, vuole dimostrare è che nelle attuali concezioni dello spazio e del tempo i simboli e segni di un'esperienza antica, ancestrale, conservano una carica semantica non inferiore alla geometria pitagorica o euclidea. Il suo appello alla simbologia magica non è, quindi, un appello alla foresta; è, forse, il ricordo incosciente di una grande e luminosa civiltà nera anteriore alle conquiste occidentali. Per questo, la configurazione delle sue immagini è anche più chiaramente araldica e emblematica che non simbolico-magica. In questi segni si trova il ricordo di un grande spazio civilizzato di antiche città, di imperi distrutti. La dispersione delle popolazioni nere, la loro dura esistenza nel continente americano, potenziano il significato storico, non più magico, di questi segni cabalistici: come segnale di intesa tra genti esiliate, di libertà tra popolazioni oppresse. E l'avvenimento dell'arte popolare che si presenta più autentico e spontaneo nei popoli assoggettati a una dominazione straniera; e acquista un valore di riscatto di quella libertà più profonda e incoercibile, che è la capacità di creare.

1 Pubblicato originalmente nel dépliant dell'esposizione di Rubem Valentim nella Biennale Nazionale di Arti Plastiche, Salvador, 1966.

SALVADOR: UN RIFERIMENTO VISIVO

Su uno dei lati dell'edificio religioso – alla sinistra del Seminario di Santa Teresa – nel vicolo, al fine di migliorare le comunicazioni tra la Città Alta e la Città Bassa, furono organizzate una serie di case semplici, con persone umili e tanti bambini. Nel 1925 a questo indirizzo, all'età di tre anni, vive Valentim con la sua famiglia.

Nato a Maciel de Baixo, nella casa n. 17, il 9 novembre 1922, nel più grande complesso di architettura coloniale di Salvador, che diventerà presto il suo riferimento – le altre famiglie della piccola borghesia di quelle strade –, Rubem si forma attraverso l'autenticità di una vita quotidiana in cui fatica e rispetto convissero contemporaneamente per decenni.

Il transito dei seminaristi, le impressioni sulla bellezza dell'architettura religiosa e la convivenza con tutta quella società, caratterizzarono la cosiddetta “città conventuale”, data la presenza del gran numero di edifici monastici eretti nella città di Salvador intorno all'ultimo quarto del diciassettesimo secolo, probabilmente all'epoca della fondazione del Convento di Santa Teresa.

Nel 1926 la famiglia di Valentim, all'epoca in condizioni economiche più agiate, si trasferisce in un quartiere borghese di Rua do Futuro do Tororó. Rubem vive a questo indirizzo per nove anni in cui cresce e frequenta la scuola pubblica. Il padre, Antonio Valentim de Souza, imprenditore autonomo, lavorò nel ramo delle vendite essendo stato agente della Singer Company fino alla metà del 1939. Come era consuetudine, alla madre Belanisia Alzira Bragança de Souza spetta il compito di prendersi cura dei quattro figli, compresa la loro alfabetizzazione.

Quando inizia la vita scolastica, l'attento ragazzo si dedica a schizzi tra le copie di “paesaggi, animali, tutti tratti da metodi di disegno orribili e arretrati della scuola pubblica, che la maestra [...] dava [...]”.¹

In quel periodo, ancora bambino, conosce Artur Come Só, artista popolare, artigiano e pittore. L'uomo, noto alla famiglia, dipingeva case per lavoro, con piacere e talento. Il ragazzo rimase incantato dai colori e dagli impasti e un po' alla volta imparò la loro tecnica, “si allungava la colla del calzolaio, acqua e colla a bagnomaria, in piccole porzioni si aggiungeva il pigmento [...] e si preparava la tinta”.²

Sempre durante l'infanzia, si appassiona alla creazione di presepi che realizza ogni Natale. Secondo i ricordi di sua sorella, Nadyr Valentim de Souza, Rubem costruiva le sue figure una ad una, “i personaggi del presepe, quando aveva undici o dodici anni con tutto il caseggiato, con tutta quella cosa, tutti fatti e dipinti da lui e le piccole figure con quel legno che lui stesso intagliava per poterne fare il supporto”.³

Da adolescente Rubem frequenta il Ginásio da Bahia, vicino casa sua in Rua Newton Prado, n. 7, a Gamboa de Cima. I suoi interessi si diversificarono

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

2 *Ibid.*, p. 24.

3 Secondo la testimonianza di Nadyr Valentim de Souza all'autrice a Salvador, il 19 luglio 1993.

e comincia ad essere un avido lettore. Si dimostra incline al disegno geometrico in tempi di insegnamento ancora abbastanza conservatori in Brasile.

Intorno al 1939, come molti giovani della sua generazione, diviene soldato e presta servizio presso il CPOR, l'unità didattica dell'esercito brasiliano.

Un decennio dopo, dopo aver conseguito la laurea in odontoiatria presso l'Università di Bahia, lavora in un ambulatorio presso il Circolo Operaio a Baixa do Sapateiro. Rubem ebbe un'illustre paziente che lavorava direttamente con la popolazione: Suor Dulce, che all'epoca svolgeva attività presso tale ente e che interagiva regolarmente con il giovane chirurgo.

Sempre alla fine degli anni Quaranta, pur continuando a lavorare in uno studio medico, rivolse il suo maggiore interesse alla pittura. Percorrendo la passeggiata pubblica di Salvador, osserva tutti i passanti ed espone a sua sorella Nadyr le sue idee sulla prospettiva di diventare un artista, di viaggiare e di convivere con altri pittori.

Mantenendo i contatti con José Valladares⁴, allora direttore della Pinacoteca e del Museo dello Stato di Bahia⁵ e con il poeta e critico d'arte Wilson Rocha, frequentò lo studio di Mário Cravo Júnior e ampliò la sua amicizia con Jenner Augusto, Lígia Sampaio, Raimundo Oliveira e Agnaldo dos Santos.

Le passeggiate nei quartieri di Salvador erano abituali. Come ha ricordato l'artista Lígia Sampaio, uscivano tutti insieme, facevano un giro in città, da Rio Vermelho a Ribeira e Plataforma, cercando una maggiore intimità come gruppo, visivo e sensibile. In quel periodo l'artista Pancetti stava esponendo a Salvador, contribuendo notevolmente al rafforzamento dell'ambiente artistico che si sdoppiava nelle mostre collettive e individuali di giovani artisti.

Dalla personalità determinata, Valentim modifica tutta la sua vita optando per la pittura negli anni del dopoguerra. Abbandonando definitivamente l'odontoiatria, cerca nuovi orizzonti e scopre nella sua ricerca plastica percorsi per il suo lavoro non figurativo.

Nel 1948 espande il suo universo culturale iscrivendosi al corso di giornalismo presso l'Università Federale di Bahia, conclusosi nel 1953. Da allora cresce sempre più la consapevolezza che l'artista ha degli spazi dedicati all'arte moderna in Brasile.

Fatta eccezione per alcune iniziative – come quelle di Mário Cravo, Jenner Augusto e Genaro de Carvalho – il nucleo artistico baiano degli anni Quaranta è abbastanza distante dal movimento modernista, sebbene si sforzi di migliorare i contatti con altri centri di produzione artistica del paese. Solo nel 1943 arriva a Salvador una mostra collettiva, che riunisce, tra l'altro, opere di artisti come Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Aldo Bonadei, Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti. Un'iniziativa importante si sarebbe realizzata

alla fine di quel decennio: una mostra collettiva di tendenza modernista che rimarrà impressa nell'immaginario dei giovani.

Nel 1948 una seconda mostra collettiva arriva a Salvador che contava la collaborazione dello scrittore Marques Rebelo e l'incentivo del Ministero dell'Istruzione e della Cultura. Organizzata nella Biblioteca Pubblica della città, raccoglie ottantadue opere di artisti brasiliani e stranieri. La mostra accende la critica negativa dell'arte locale nonché l'indignazione pubblica.

Valentim ricordò il momento clou di questa esposizione in una dichiarazione alla rivista *Galeria de Arte Moderna*:

“Sono andato a vederla più volte, attonito, smarrito, sconvolto in quel mondo fantastico e così nuovo per me. [...] Alla porta della sala in cui si trovava la mostra, vi era una signora 'che vigilava sui ragazzi', al fine di impedire l'ingresso di studenti ansiosi di rivelare nuovi valori che rompessero lo status quo accademico”.⁶

La selezione di artisti includeva, tra gli altri, Pierre Bonnard, Maurice de Vlaminck, Maurice Utrillo. Alla sezione nazionale parteciparono Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Bruno Giorgi e Lasar Segall con la sua serie di incisioni intitolata *Mangue*.

Dal punto di vista di Anísio Teixeira, responsabile della Segreteria Statale dell'Istruzione e della Salute, la divulgazione aggiornata delle informazioni sull'arte permise che fosse creato il Salone Baiano delle Belle Arti, il quale avrebbe sostituito le norme tradizionaliste del Salone dell'ALA – Ala delle Lettere e delle Arti – introducendo una divisione di arte moderna nel 1949.

L'anno successivo, nel 1950, l'arte moderna baiana riceve un nuovo incentivo. Con il sostegno del *Cadernos Baianos*, rivista letterario-culturale, è inaugurata la mostra *Novos Artistas Bahianos* (Nuovi artisti baiani) presso l'Istituto Histórico e Geográfico do Estado. Vi partecipano i giovani Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Lígia Sampaio e Rubem Valentim.

Sempre negli anni Cinquanta l'artista ottiene il sostegno e il parere critico di Aldo Bonadei. Inoltre, determinato a superare gli ostacoli naturali all'inizio della sua carriera, trova un vero sostenitore nel compagno Carlos Eduardo Rocha, titolare della Galleria Oxumaré.

Dipingendo compulsivamente, Rubem inizia ad occupare la soffitta dell'amico come suo studio, così da ampliare i suoi studi sul colore. Nella stessa Galleria Oxumaré presentò nel 1954 la sua prima mostra personale. Nello stesso anno espone anche al Palácio Rio Branco, con una copertura mediatica messa in risalto dal quotidiano *O Momento*, il 25 aprile, il che rafforza la sua decisione di cercare altri orizzonti per il suo progetto di vita e opera costruttiva.

TRASFERIMENTO A RIO DE JANEIRO

Quando parte per Rio de Janeiro, deciso ad affrontare nuove sfide, si imbarca su una nave mercantile della Companhia de Navegação Bahiana. È il 13 dicembre

4 Lo storico e critico d'arte José Antônio do Prado de Valladares è stato direttore della Pinacoteca e del Museu do Estado da Bahia dal 1939 e per due decenni (1939-1959) ha rafforzato l'istituzione come riferimento per le arti visive. Ha promosso la catalogazione della collezione, ha creato il Salão Bahiano de Belas Artes ed è stato responsabile degli studi seminali per la museologia baiana.

5 Dopo la gestione di José Valladares, la Pinacoteca do Estado subì una riformulazione e la collezione d'arte moderna e contemporanea dell'istituzione e il Museo d'Arte di Bahia furono separati. La collezione è stata trasferita al Solar do Unhão, centro di formazione di base del Museo di Arte Moderna di Bahia.

1957, e ciò che porta con sé rappresenta la sua ricerca personale: un repertorio particolare, diverso da molto di quanto veniva fatto allora a Bahia, oltre a una necessità di affermazione.

Nella capitale carioca, l'artista cerca di stabilirsi, sempre in maniera improvvisata, in una pensione nel quartiere di Santa Tereza. Lì avrebbe fatto amicizie e, con non poca fatica, avrebbe ottenuto una borsa di studio dal Ministero dell'Istruzione e della Cultura. Per riceverla lavora come ricercatore e collaboratore didattico, organizza materiale bibliografico per i corsi tenuti da Carlos Cavalcanti nelle sue classi presso l'Instituto Municipal de Belas Artes.

Rubem si mette subito alla ricerca del critico d'arte Mário Pedrosa a Rio de Janeiro. Jacques Lassaingne, membro dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte e con cui Valentim era stato a Salvador, lo raccomanda, avvertendo Pedrosa del lavoro dell'artista.

Già residente a Rio de Janeiro e avendo partecipato a diversi saloni d'arte della città, è soltanto nel 1961, alla Petite Galerie, che Valentim presenta la sua prima mostra personale. Inaugurata il 3 aprile in Praça General Osório al numero 53 a Ipanema, la mostra presenta un testo introduttivo di Ferreira Gullar che esprime grande entusiasmo per le creazioni dell'artista: “[...] inconfondibile è il lavoro di Rubem Valentim, non tanto per le forme che usa ma per il significato che riesce a imprimere su di esse [...]”.⁷

Il recente successo dà il via a una fase della sua carriera caratterizzata da opere ricche di segni.

In quel momento, anche se già più volte premiato – ricordiamo il Premio Jofre Amado, all'VIII Salone Nazionale d'Arte Moderna nel 1959; il Premio Acquisizione dalla Confederazione Nazionale dell'Industria, nel 1960; il Premio della Giuria al IX Salone Nazionale d'Arte Moderna nel 1960 –, la vittoria del premio all'XI Salone Nazionale d'Arte Moderna di Rio de Janeiro rappresenta il salto che mancava al consolidamento della carriera dell'artista baiano.

Il primo premio dell'XI Salone Nazionale d'Arte Moderna permette a Valentim di ottenere visibilità in Europa, in particolare in Italia, e successivamente nel continente africano. Il viaggio premio, assegnato nel 1962, concretizza le aspettative dell'artista in merito allo scambio culturale promosso dalla sua itineranza al fine di conoscere meglio l'arte dei paesi africani.

Oltre al viaggio premio all'estero, Rubem riceve la medaglia d'oro al Salon Paulista ed è designato come rappresentante brasiliano alla XXXI Biennale di Venezia.

IL VIAGGIO PREMIO E L'ESPERIENZA A ROMA

Molto entusiasta della ripercussione avuta dai vari riconoscimenti, il 28 maggio 1963, insieme alla compagna Lúcia Alencastro Valentim, parte per l'Europa, con Lisbona come prima meta del viaggio. L'itinerario ha come meta finale il continente africano, dopo un soggiorno a Londra legato a una borsa di studio concessa a Lúcia Valentim⁸ – presso la Bath Academy of Art – per il suo progetto educativo svolto in Brasile.⁹

Catturato da un vortice di esperienze, a Londra Rubem scopre un elemento importante per i suoi interessi: le collezioni del British Museum e le sue opere, una rivelazione di cui parla con Antônio Bento, critico d'arte che incoraggiò molto la formazione dell'artista.

Nella sua rubrica sul *Diário Carioca*, l'amico trascrisse estratti delle lettere di Valentim:

Mi sono soffermato qui a Londra, perché ho scoperto l'importanza del British Museum. [...] C'è una delle collezioni di arte nera più preziose al mondo, di particolare interesse per me. Ogni volta che vedo l'arte nera, in particolare l'arte della gente di Jomba con una bellissima scultura di Xangô, sento la Bahia nera e popolare dentro la mia anima. Sono fedele alle mie origini [...].¹⁰

L'esperienza fornita dal trasferimento in un altro paese contribuisce definitivamente alla concretizzazione del linguaggio compositivo dell'artista. Al termine della sua permanenza a Londra, Rubem parte per la destinazione iniziale precedentemente prevista: la capitale italiana.

In quanto artista appena arrivato, si mette alla ricerca di mezzi che potessero situarlo meglio in quel momento, interessandosi alla critica d'arte locale e seguendone i movimenti.

Dopo essersi stabilito a Roma, il 18 maggio 1965 l'artista presenta finalmente dei dipinti recenti nella sua mostra personale alla Galleria d'arte della Casa do Brasil. Nello stesso anno partecipa a L'Aquila anche alla mostra *Alternative Attuali/2: Rassegna internazionale di pittura scultura grafica*.

Prima dell'inaugurazione della mostra, Rubem contatta personalmente il critico d'arte Giulio Carlo Argan, invitandolo alla sua mostra presso l'Ambasciata del Brasile a Palazzo Pamphilj in Piazza Navona.

All'apertura della mostra, Valentim aspetta la visita di specialisti e della stampa per conoscere le letture critiche sulla sua produzione. Tra gli invitati alla mostra un occhio attento osserva ogni dipinto. Dopo aver ricevuto i visitatori, Rubem e Lucia notano l'interesse dell'ospite e si avvicinano per salutare lo storico Giulio Carlo Argan, critico d'arte e professore presso l'Università di Roma.

Vista la totalità dell'opera esposta e a seguito della sua successiva diffusione, che va oltre l'ambito dell'incentivo promosso da Valentim, Argan rimase incantato e perplesso dalla coerenza delle opere, diventando un lettore attivo del lavoro dell'artista baiano:

La scelta che sta alla base della pittura di Rubem Valentim deriva dalle stesse affermazioni dell'artista: i suoi segni sono dedotti dalla simbologia magica

8 Lúcia Alencastro Valentim, educatrice d'arte, ha lavorato attivamente allo sviluppo delle proposte elaborate nell'Escolinha de Arte do Brasil insieme ad Augusto Rodrigues a Rio de Janeiro. È stato borsista presso la Bath Academy of Art, a Londra, dove ha sviluppato il suo progetto di formazione.

9 Come borsista alla Bath Academy of Art, ha svolto studi sulla libera sperimentazione e sul bisogno vitale di espressione, in workshop con i bambini per ampliare la sensibilità estetica.

10 Antônio Bento, “Rubem Valentim em Londres”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 aprile 1964.

che si trasmette con le tradizioni popolari dei neri in Brasile. L'evocazione di questi segni simbolico-magici, però, non ha nulla a che vedere con il folklore, che si evince dagli stati successivi attraverso i quali passano prima di costituirsi come immagini pittoriche. Piuttosto, occorre esporre che appaiono improvvisamente immunizzati, privati delle proprie virtù originarie, evocative o provocatorie: l'artista le elabora fino a chiarire nella limpida forma del mito la minacciosa oscurità del feticcio. Le decompongono e le geometrizzano, le strappano dal loro seme iconografico originario; poi le riorganizza secondo rigorose simmetrie, le riduce all'essenzialità di una geometria primaria, fatta di verticali, orizzontali, triangoli, cerchi, quadrati, rettangoli; infine, li rende macroscopicamente manifesti con zone coloristiche precise e profonde, tra le quali ricerca precise relazioni metriche, proporzionali, difficili equivalenze tra segni e sfondo [...].¹¹

Il supporto della critica italiana, di Enrico Crispolti e di Palma Bucarelli – direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e promotrice dell'acquisto di un'opera per la collezione dell'istituto – e quello di Argan, allora presidente dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte – hanno una forte ripercussione sulla notorietà di Valentim all'estero. Nell'aprile del 1966, su invito del Ministero degli Affari Esteri, l'artista partecipa a Dakar, in Senegal, al I Festival Mondial des Arts Nègres (I Festival mondiale di arti nere).

A Dakar Valentim presenta la serie di dodici dipinti realizzati a Roma e, con Heitor dos Prazeres e Agnaldo dos Santos, rappresenta il Brasile – insieme ad altre personalità come musicisti, interpreti, maestri capoeiristi e la rispettata *yalorixá* Olga do Alaketu, sacerdotessa del *terreiro* del Candomblé Ilê Maroia Láji.

BRASILIA E LE SUE PRECISE RELAZIONI METRICHE

Tornato in Brasile nel settembre 1966, Valentim partecipa alla I Biennale di Bahia in cui riceve il premio speciale della giuria, composta da Clarival do Prado Valladares, Mario Schenberg e Riolan Coutinho, per il suo “contributo alla pittura brasiliana”.

Poco prima, quando era ancora a Roma, era stato invitato dall'Università Federale di Brasilia, l'UnB, ad insegnare all'Istituto Centrale delle Arti, un'attività finalizzata alla formazione dei giovani.

Alla ricerca di nuovi sviluppi per la sua creazione – focalizzata in quel momento sul tridimensionale – e progettando di aprire uno studio e una falegnameria, Rubem accetta la proposta di vivere a Brasilia. Il tridimensionale inizia a prendere sempre più spazio nella sua ricerca plastica, come si vede già da quanto elaborato nei suoi schizzi, nei suoi quaderni e nei suoi studi per oggetti di medie e grandi dimensioni, che progettò durante tutto il viaggio.

Nel 1967, la creazione dello studio Valentim nel campus pretende di restituire una parte della dignità del progetto iniziale dell'Istituto Centrale delle

Arti – concepito come nucleo per l'integrazione delle arti e dell'architettura – obiettivo duramente interrotto però quando l'UnB dove licenziare i suoi professori a causa di pressioni politiche da parte del regime militare.

In effetti, il tempo della sua collaborazione in quell'università si riduce sensibilmente poiché, a cavallo tra il 1967 e il 1968, l'Istituto Centrale delle Arti vive momenti di grande agitazione a causa di una massiccia censura della libertà di espressione: “con i loro corsi praticamente chiusi [...] gli studenti fecero uno sciopero contro le scelte prese dall'UnB [...]”.¹² Molti professori se ne andarono o furono licenziati.

In questo contesto, Valentim interrompe i suoi sforzi per fare da mentore a giovani artisti e torna alla sua produzione e ai suoi progetti tridimensionali. Sebbene più lontano dall'ICA, una sua mostra personale viene ospitata alla Galleria dell'Hotel Nacional, con il sostegno di quest'ultima.

Nonostante non lavori più all'UnB, l'artista rimane a Brasilia e vi trova un ambiente favorevole per le sue creazioni, avendo la Fondazione Culturale del Distretto Federale esposto il suo lavoro attraverso mostre personali di grande rilievo. Creata nel 1961, questa fondazione era un organo esecutivo della Segreteria dell'Istruzione e della Cultura del governo del Distretto Federale e già nella sua attuazione, sotto la direzione del poeta Ferreira Gullar, aveva promosso attività artistiche su diversi fronti nella capitale brasiliana.

Rubem mantiene i contatti con l'asse Rio-San Paolo, così nel 1967 presenta una mostra personale alla Galleria Bonino, a Rio de Janeiro, e a San Paolo riceve il Premio Itamaraty, in occasione della IX Biennale di San Paolo. Inoltre, partecipa alla prima edizione del Panorama di Arte Attuale Brasiliana Art, al Museo d'Arte Moderna di San Paolo.

Con una fine del decennio politicamente travagliata, la rassegna di un progetto personale e un nuovo invito segnano la vita e l'opera di Rubem Valentim. Ancora una volta il suo lavoro si amplia come un progetto autonomo e come una forza creativa nell'arte brasiliana: nel 1969 è confermata la sua partecipazione alla I Biennale Internazionale d'Arte Costruttivista a Norimberga, in Germania. Alla X Biennale di San Paolo presenta una sala speciale con dodici oggetti emblematici.

Dinnanzi al riconoscimento della capacità generativa dell'opera di Valentim, unita a una prospettiva culturale in formazione nella capitale federale, nell'ottobre 1970 è aperta al pubblico la mostra individuale *31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas* (31 oggetti emblematici e emblemi in rilievo), con il sostegno della Fondazione Culturale del Distretto Federale e con i testi critici di Flavia de Aquino, Giulio Carlo Argan, Hugo Auller, Mário Pedrosa, Theon Spanudis e Umbra Apollonio. Partecipa anche alla II Biennale di Medellín, in Colombia.

Il successo delle sue mostre a Brasilia è accompagnato dallo sviluppo dei suoi progetti espositivi in altre città. Valentim espone alla Galleria Documenta di San Paolo, nel 1971; partecipa al IX Resumo de Arte/Jornal do Brasil, al Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro nonché alla mostra di Arte Moderna nei Saloni Ufficiali e al Museo Nazionale di Belle Arti.

11 Giulio Carlo Argan, *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasilia 1970.

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

L'inizio degli anni Settanta consolida la circolazione delle sue opere tra diversi spazi culturali. Il suo lavoro è esposto I Esposizione Internazionale di Pittura Contemporanea, tenutasi a Santiago in Cile presso il Museo Nacional de Bellas Artes, durante le sessioni di lavoro alla III Conferenza delle Nazioni Unite sul Commercio e lo Sviluppo (UNCTAD), tenutasi nell'aprile e maggio 1972. Partecipa anche alle mostre collettive *Arte Brasil Hoje—50 anos depois* alla Galleria Collectio di San Paolo e *Prototipos e Múltiplos* alla Petite Galerie di Rio de Janeiro.

Nello stesso anno Valentim realizza a Brasilia un'opera pubblica, la prima realizzata nella sua carriera, per l'edificio della sede della Novacap. Trattasi di un murale in marmo di 120 metri di lunghezza che segnava con il suo dialetto visivo l'immaginario della capitale del paese. Secondo un testo di Walimir Ayala, *il Planalto Central* sedimentava la traiettoria di quella creazione:

Integrato a Brasilia, Rubem Valentim rappresenta molto bene l'essenza costruttivista di questa capitale costruita da un giorno all'altro, come le opere perfette dei giorni della genesi [...] merita tutto lo spazio e le risorse per profondere questa generazione mentale in modi che ascoltino la reciprocità e l'adeguatezza.¹³

In particolare, Ayala citava la creazione in un contesto architettonico per le sue qualità estetiche di forte integrazione nello spazio aperto, nonché per la sua applicazione sulla facciata della Novacap a Brasilia.

Sempre nel luglio dello stesso anno, una registrazione audiovisiva del lavoro di Valentim, realizzata da Heitor H. Andrade, inizia a circolare all'interno di musei e corsi di architettura in Germania su iniziativa dell'Istituto Culturale Brasile-Germania, in riconoscimento della partecipazione espressiva dell'artista alla I Biennale di Arte Costruttiva di Norimberga.

Alla fine del 1973, l'artista baiano riceve il Premio del Governo del Distretto Federale offerto dal I Salão Global da Primavera, un'iniziativa della TV Globo, del quotidiano *O Globo*, del Governo del Distretto Federale e del Ministero dell'Istruzione e della Cultura.

L'anno seguente, esponendo a Brasilia presso la Galeria Porta do Sol, Valentim mette in evidenza la serie di serigrafie raccolte nell'album *Logotipos poéticos da cultura brasileira* (Logotipi poetici di cultura brasiliana). Fa parte anche della mostra *Acervo de Arte Brasileira* (Collezione di arte brasiliana) all'Ontario Museum in Canada, poi mostra itinerante esposta al Museo di Arte Moderna di Rio e quello di San Paolo. Sempre nel 1974, il regista Aécio Andrade realizza il cortometraggio *Rubem Valentim e sua obra semiológica* (Rubem Valentim e la sua opera di semiologia).

Alla fine del 1975 Rubem ricomincia a dedicarsi al Panorama dell'Arte Attuale Brasiliana al Museo di Arte Moderna di San Paolo, oltre ad esporre alla Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. Rimane convinto della sua proposta visiva, autentica e unica nel panorama delle arti plastiche del paese, afferma il suo impegno con il tridimensionale. Quell'anno riceve il Premio del Museo di

13 Walimir Ayala, "Um mestre brasileiro do construtivismo", *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 marzo 1973.

Arte Moderna, con *Objeto Emblemático II* (Oggetto emblematico II), un'opera acquisita per la collezione dell'istituzione, consolidando così il suo posto nella storia dell'arte brasiliana.

Quando l'anno successivo Valentim invia alcune opere della serie *Logotipos emblemáticos* (Logotipi emblematici) alla Biennale Nazionale del 1976 che gli valgono il Premio Fundação Bial, assegnato all'unanimità dal gruppo di giudici: Carlos Eduardo da Rocha, Carlos Von Schmidt, Hugo Auller, Olívio Tavares de Araújo e Radha Abramo – la divulgazione delle motivazioni del premio rappresenta per l'artista un altro punto di affermazione nazionale e di riconoscimento del suo lavoro:

a) Per la maturità del suo contributo all'arte nel paese. b) Per la sua imbattibile coerenza. c) Per l'importanza della sua proposta pittorica, per una possibile caratterizzazione di un'identità culturale brasiliana. d) Per la sua capacità di trasferire sul piano universale basi iconografiche e simboliche autenticamente regionali attraverso un linguaggio astratto-geometrico di comprensione internazionale.¹⁴

Ancora una volta Valentim espone non solo il suo lavoro, ma la sua convinzione visiva.

Il risultato della premiazione regala all'anno un clima di grande espressività. Sempre nel primo semestre, in una serata di dibattito promossa dalla Pinacoteca dello Stato di San Paolo, nell'aprile 1976, in merito al X Salão de Arte Contemporânea di Campinas, Valentim, oltre a Nelson Leirner, Antonio Henrique Amaral e Maria Leontina, si manifesta in merito alle loro posizioni nella scena artistica del paese.

Nell'annunciare la lettura di un documento, l'artista espone un suo testo in cui sintetizza il suo pensiero in un manifesto. Il *Manifesto ainda que tardio* (Manifesto anche se tardivo), così intitolato, riporta riflessioni e "testimonianze ridondanti, opportune e necessarie", e riafferma la sua inclinazione per "valori mitici profondi di una cultura afrobrasiliiana".

In difesa del "graffio brasiliano", Valentim crea un prodotto poetico:

La mia arte ha un senso monumentale intrinseco. Viene dal rito, dalla festa. Cerca le radici e potrei ritrovarle nello spazio, come una sorta di risocializzazione dell'arte, appartenente al popolo. È la stessa monumentalità dei totem, punto di riferimento per l'intera tribù. I miei rilievi e oggetti richiedono fondamentalmente spazio. Vorrei integrarli in spazi urbani, architettonici, paesaggistici [...]¹⁵

Con questo testo evidenzia la forte preoccupazione per il dialogo con l'ambiente e con le persone.

14 Claudia Fazzolari, "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*, Pontificia Universidade Católica de Campinas, Campinas 2017.

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

Riceve dalla museologa Radha Abramo Valentim l'invito a far parte del progetto *O Espaço da Sé como Suporte Plástico* (Lo spazio Sé come supporto visivo)¹⁶, un'iniziativa per utilizzare le opere d'arte nel rimodellamento della metropolitana Praça-Estação-Sé a San Paolo nel 1977. Insieme a Maria Eugênia Franco, che compone la commissione nominata dal segretario municipale alla cultura Sábato Magaldi, l'allora direttrice e sovrintendente del Dipartimento di Informazione e Documentazione Artistica (IDART) elabora il documento finale con i criteri per la selezione degli artisti invitati per il progetto della Sé. Mirando a un campionario significativo della scultura brasiliana, la commissione propose cinque criteri nella composizione delle opere rappresentative del panorama nazionale, secondo uno studio dettagliato preparato dalla coppia di commissari: attualità, monumentalità, armonia estetica, qualità tecnologica nazionale e durabilità e resistenza dei materiali utilizzati.

Valentim faceva quindi parte di un gruppo selezionato che comprendeva Amílcar de Castro, Ascânio Maria Martins Monteiro, Franz Weissmann, Francisco Stockinger, José Resende, Yutaka Toyota, Nicolas Vlavianos, Felícia Leirner, Mário Cravo Júnior, Caciporé Torres, Sergio Camargo, Domenico Calabrone e Marcelo Nitsche.

L'invito rappresenta una tappa essenziale del suo lavoro e del suo caratteristico "graffio brasiliano".

Nello stesso anno partecipa al II Festival des Arts Nègres a Lagos, in Nigeria. Ha una presenza di spicco alla XIV Biennale di San Paolo con l'ambientazione *Templo de Oxalá*, un progetto strutturato in quattordici rilievi e venti oggetti-emblema.¹⁷ Fa parte anche della mostra *Projeto Construtivo Brasileiro em Arte 1950-62* (Progetto costruttivo brasiliano di arte 1950-62), presentata al MAM di Rio e alla Pinacoteca dello Stato di San Paolo.

Alla fine dell'anno, Valentim formalizza la fondazione di un Centro Culturale a Brasilia. Mette insieme opera plastica e memoria, come da lui proposto, pretende di creare un Centro di Visualità. Solo nel 1980 il progetto, abbozzato per quasi un decennio, riesce a raccogliere consensi e a dare il via, nell'Edificio Oscar Niemeyer nel Setor Comercial Sul della capitale, a una segreteria del futuro Centro con uno statuto predisposto per il suo funzionamento.

Inizialmente, il Centro viene concepito per essere una società civile e, in seguito, di fatto, una fondazione con i più svariati impegni sociali. Il documento che definisce l'iniziativa cita, secondo il quotidiano *Correio Braziliense*: "un'istituzione civile di carattere didattico-museologico, con lo scopo di raccogliere e diffondere le opere dell'artista nonché di diffondere le arti in

genere, con particolare attenzione alle opere che possiedano un linguaggio che dimostri un visualità e un sentire brasiliani".¹⁸

Tra gli obiettivi dello spazio e dell'artista c'è l'intenzione di "definire un linguaggio visivo brasiliano [...] Il centro culturale mette in risalto le manifestazioni artistiche e culturali legate alle nostre tradizioni, affrontate in modo dinamico. Sarà un centro di cultura resistente, agglutinando flussi e afflussi da tutto il Brasile. Discuteremo dell'arte brasiliana senza dogmatismi o settarismi, ma vediamo se è praticabile una teoria dell'arte brasiliana".

Otto anni dopo la mostra *31 Objetos Emblemáticos e Relevos* (31 oggetti emblematici e rilievi), la Fondazione Culturale del Distretto Federale organizza la mostra *Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim* (Mito e magia nell'arte di Rubem Valentim) che ne ribadisce la ricerca e l'impegno per il rilievo, per la pittura e per la scultura.

Per l'occasione, l'accompagnamento critico di Hugo Auller testimonia, in un testo per la mostra, l'incontro consapevole di Valentim con il sincretismo: "[...] delle forme erudite della croce, romana e bizantina, della cupola, della torre nolare, del calice, dei candelieri degli altari maggiori delle chiese di religione cattolica, che ci è stata lasciata in eredità dalla colonizzazione portoghese, e delle forme [...] degli strumenti del Candomblé e dei 'punti' disegnati con del gesso nei *terreiros* di culto animista-feticista [...]".¹⁹

Nel 1978, in una dichiarazione alla *Revista Cultura*,²⁰ Rubem riafferma il particolare senso universale presente nel suo pensiero plastico: "[...] tutta l'arte è fatta di mito, ha un'origine mitica, come del resto tutta la creazione dell'uomo. E l'essenza del fare è ritualistica. Ma, oltre al rito, c'è il ritmo, più precisamente il ritmo interiore. Quando ciò si configura, abbiamo l'opera d'arte".²¹

Inoltre, l'invito della Casa da Moeda affinché Valentim crei i calchi per una serie di medaglie – pezzi numismatici, opere inedite – acquista un'ampia dimensione quando l'artista presenta i prototipi dei simboli afro-brasiliani sotto forma di cinque esemplari in argento e bronzo, in una piccola collezione con dieci simboli.

Per il lancio nell'ottobre 1979, la Casa da Moeda prepara, insieme ai testi di presentazione di Frederico Moraes e João Vicente Salgueiro, un documento di autenticità dei pezzi.

Per concludere questo decennio, la scultura in cemento a vista alta 8,5 metri è installata, sotto la sua supervisione, a San Paolo nella Praça da Sé insieme al progetto *O Espaço da Sé como Suporte Plástico*. L'opera viene citata dall'artista come "punto di riferimento sincretico della cultura afro-brasiliana" e come "simbolo della cultura mulatta". Valentim consolidò così l'espansione di una visualità lucida, contundente e dialogica.

All'inizio degli anni Ottanta, a sua volta, Valentim sceglie di mantenere un nucleo di lavoro a Brasilia – senza però abbandonare l'intenzione di dar continuità al Centro Culturale che stava progettando, non appena ci fosse

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 per l'uso di opere d'arte nella Praça Estação Sé do Metrô, settembre-ottobre 1977.

17 *O Templo de Oxalá* (il Tempio di Oxalá) era presente con parte dei pezzi della sua ambientazione originale – presentati alla Biennale di San Paolo – alla mostra *Ilê Funfun*. La mostra organizzata dalla Almeida & Dale Galeria de Arte, in collaborazione con il Museu de Arte de Brasília e il Museu de Arte Moderna da Bahia, ha girato il paese nel 2022.

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

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

20 Intervista per il poeta e critico d'arte Waldir Ayala, "Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação", *Revista Cultura*, Brasília, anno 8, n. 29, aprile-giugno 1978.

21 *Ibidem*.

stato un maggiore sostegno pubblico o addirittura privato – ma decide di stabilirsi in un appartamento atelier a San Paolo.

Valentim è ancora in attesa di uno stanziamento di bilancio da parte del Ministero dell'Istruzione e della Cultura per il Centro Culturale, poiché è già stata ufficializzata una cospicua donazione da parte sua – con un terreno, una collezione e la sua biblioteca con oltre quattromila volumi – quando si rese conto che l'andamento delle conversazioni progrediva poco o nulla.

Ciò che è riuscito a realizzare è stato grazie all'impegno dell'artista e al supporto di Celso Albano e José Carlos Mello. La stampa nazionale dedica note favorevoli alla proposta, rafforzando anche la richiesta dell'artista al MEC. In un articolo per il giornale *O Globo*, Frederico Morais commenta con entusiasmo il progetto:

“[...] fare di Brasilia un polo culturale, un centro che irradia la cultura brasiliana. Il Centro ideato da Valentim potrebbe essere la prima iniziativa concreta che mira a questo obiettivo, anche perché uno dei suoi obiettivi è quello di formare, in modo coerente e programmatico, una collezione d'arte brasiliana”.²²

Tuttavia, nel 1981 Valentim si sfoga mediante una dichiarazione sulla mancanza di continuità del centro: “[...] il Centro Culturale sta attraversando attualmente un periodo di piccolo sconforto”.²³

La situazione incerta e lo stanziamento per la costruzione della sede rilasciato dal ministro Eduardo Portella non potrà mai essere applicato al progetto. Il verificarsi di ostacoli burocratici e il cambio di gestione nel ministero rendono impossibile l'attuazione del centro.

Da quell'episodio Valentim comincia a guardare altri orizzonti. Insoddisfatto, cerca nel suo silenzio, nel silenzio del *Templo de Oxalá* – ambientazione presentata alla XIV Biennale di San Paolo – il respiro per una nuova iniziativa, ora a San Paolo.

Così, intorno al 1982, l'artista inizia ad organizzare il suo atelier nella città di San Paolo, nel quartiere di Cerqueira César. Il grande appartamento ospita il suo spazio pittorico, una piccola galleria delle sue opere più recenti e un'accurata riserva tecnica, oltre a un ampio soggiorno che funge da punto di osservazione sulla città di San Paolo.

In quel luogo l'artista riceve gli amici, la stampa, i collezionisti e i giovani artisti e studenti universitari alla ricerca di un contatto con il maestro Rubem Valentim.

A San Paolo, nonostante tutta l'installazione urbana disordinata e caotica, c'era un'articolazione silenziosa, ingegnosa e austera che riuniva in uno spazio così disaggregato aree di indagine per lo sguardo ancora inquieto dell'artista. Incuriosito dalla complessità cosmopolita e resistendo alle variabili del mercato dell'arte, Rubem rimane legato alla sua proposta visiva, come aveva sempre fatto senza mai allontanarsi dal suo “graffio brasiliano”.

22 Frederico Morais, “Rubem Valentim e o construtivismo didático – Toda criação é mestiça”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 gennaio 1982.

23 “A arte semiótica de Rubem Valentim: signos traduzindo o inexplicável”, *Jornal de Brasília*, Brasilia, 23 agosto 1981.

Nel frattempo, nel 1982, giunsero importanti notizie da Salvador: Rubem era stato nominato dall'Università Federale di Bahia (UFBA) al titolo di Dottore Honoris Causa.

Il titolo, approvato all'unanimità dal Consiglio Universitario dell'UFBA, riafferma il riconoscimento della creazione dell'artista, che, in occasione della cerimonia di consegna formalizzata nel 1983, ribadisce la sua posizione, “[...] Bahia è la mia perenne fonte di lavoro artistico”.²⁴ Juárez Paraíso, professore di quell'università e amico dell'artista, pronuncia il discorso alla cerimonia di premiazione in cui ricorda alcuni momenti della sua carriera, in particolare la decisiva partenza per Rio de Janeiro.

L'artista affronta più volte il carattere costruttivo del suo lavoro, il suo rapporto con l'architettura e anche con lo spazio pubblico. In diverse situazioni, cita l'inerzia dell'ambiente culturale di Brasilia. Sottolinea il fatto che una sua opera – la scultura in cemento armato in un luogo pubblico – è a San Paolo, in Praça da Sé, mentre per la capitale federale, dove viveva, non era riuscito a realizzare alcuna opera dello stesso spessore.

In un'intervista rilasciata all'amico Morais, ne rafforza la sua estraneità: “[...] Brasilia non dà eco, quello che fai non ha ripercussioni a livello locale o nel resto del Paese”.²⁵

Indubbiamente, il suo commento sulla città merita attenzione. Del resto, nel 1981, oltre a partecipare a un seminario promosso dalla Funarte a Rio de Janeiro sul tema dell'arte e della religione, è stato anche al MAM di San Paolo per la mostra *Arte Transcendente*.

Di passaggio a Brasilia nel 1985, in occasione di una mostra alla Performance Galeria, Burle Marx fa visita all'amico nel suo studio. Rievocando le situazioni degli anni precedenti, Marx e Valentim riflettono sulla produzione artistica del Paese e, ovviamente, parlano del futuro del progetto che era diventato un'ossessione: il Centro Culturale.

Gli incontri con amici artisti e critici d'arte toccarono più volte un punto delicato della questione, rimasto irrisolto o senza risposta: come si sarebbe realizzato definitivamente il centro e con quali risorse sarebbe stata fatta la sua manutenzione?

Nello stesso anno Rubem partecipa alla mostra *Tradição e Ruptura – Síntese de Arte e Cultura Brasileiras* (Tradizione e rottura – Sintesi di arte e cultura brasiliana), alla Fondazione della Biennale di San Paolo. Convivendo con un mercato dell'arte impreparato al suo “graffio” e rimanendo nella lotta quotidiana, Valentim acquista un tono critico che già faceva parte del suo temperamento irrequieto, ma che si accentua adesso, negli anni Ottanta.

Lo scenario tra Brasilia e San Paolo fa sì che l'artista continui la sua produzione pittorica. Sempre nel 1983, Valentim partecipa alla mostra collettiva *Artisti Contemporanei di Bahia*, al Museo di Arte Contemporanea dell'Università di San Paolo.

Dopo quasi un decennio senza una mostra personale a Rio de Janeiro, Valentim organizza nel 1988, su invito della Galeria Versailles, la mostra

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

25 Morais, “Rubem Valentim e o construtivismo didático – Toda criação é mestiça”.

Logotipos poéticos da cultura afro-brasileira (Logotipi poetici di cultura afro-brasiliana). Si tratta infatti di un'importante raccolta di serigrafie prodotte tra il 1974 e il 1988 esposte con notevole interesse dalla stampa locale.

A seguito degli impegni presi, l'artista partecipa nel 1990 anche al I Circuito Paulista de Arte Contemporânea con la sua serie *Serigrafias emblemáticas* (Serigrafie emblematiche).

Il testo di presentazione della mostra ha ancora una volta la lucidità critica di Olívio Tavares de Araújo in merito alla carriera di Valentim:

[...] c'è una specie di verità superiore che nasce dall'integrità di ogni artista, e dalla contemporaneità della sua proposta, nel momento in cui viene scoperta e formulata. Questa verità ha la meglio sulle circostanze. È quindi essenziale mantenere la consapevolezza del ruolo e della posizione di Rubem Valentim nella creazione di un'identità plastica brasiliana, attraverso esperimenti visivamente sofisticati, assolutamente eruditi, senza alcun folklorismo o ingenuità.²⁶

Nello stesso periodo, l'artista partecipa a una mostra che riuniva giovani artisti brasiliani al MAM di San Paolo. Rubem Valentim e Athos Bulcão formano il duo del nucleo costituente del *Planalto Central*, e la loro presenza nella mostra – intitolata *Oito de Brasília* (Otto di Brasilia)– merita una lettura critica di Radha Abramo: “[...] hanno dei bei gesti, quelli già consacrati, nonostante non si sappia se hanno anche goduto di una così generosa benedizione quando hanno iniziato la loro carriera artistica [...]”.²⁷

I due artisti riproducono l'attento sostegno ricevuto all'inizio della loro carriera: Valentim attraverso la critica coerente di Mário Pedrosa, e Athos Bulcão attraverso l'invito di Portinari a unirsi alla sua squadra nelle opere di Pampulha, a Belo Horizonte. Infine, questo spettacolo è passato dal MAM al Museo d'Arte di Brasilia.

Sempre nel 1990 si tiene un'importante mostra collettiva a New York con la partecipazione dell'artista; la mostra *Introspectives – Contemporary Art by Americans and Brazilians of African Descendants* (Introspective – Arte contemporanea di americani e brasiliani di discendenza africana) viene allestita presso il Bronx Museum.

L'invito del Museo d'Arte di Bahia alla mostra *Dois retratos de arte em 1991* (Due ritratti nell'arte del 1991) e alla mostra personale a Washington, DC, intitolata *Rubem Valentim—Serigraphs at the Brazilian-American Cultural Institute* (Rubem Valentim—Serigrafie all'Istituto di cultura brasiliano-americana) concludono l'anno di lavoro.

Nonostante le sue cattive condizioni di salute, l'artista conclude le sue opere per la mostra ECO 92 e vive a San Paolo fino alla sua morte avvenuta nel novembre 1991.

26 Olívio T. Araújo, *Rubem Valentim*, Circuito Paulista de Arte Contemporânea, San Paolo 1990.

27 Radha Abramo, “Arte Capital – Mestres da pintura mostram o jovem talento de Brasília”, *Isto É Senhor*, San Paolo, ottobre 1990.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

PERIODICI

- * “A Arte Brasileira de Rubem Valentim na Alemanha”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 luglio 1973, s.p.
- * “A arte semiótica de Rubem Valentim: signos traduzindo o inexplicável”, *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 agosto 1981.
- * ABRAMO, Radha, “Arte Capital – Mestres da pintura mostram o jovem talento de Brasília”, *Isto É Senhor*, San Paolo, ottobre 1990.
- * AULLER, Hugo, “Panorama da arte de Rubem Valentim”, *Correio Braziliense*, Brasília, 17 aprile 1975.
- * “Rubem Valentim no MAM de Paris”, *Correio Braziliense*, Brasília, 1 luglio 1976.
- * AYALA, Walmir, “Um mestre brasileiro do construtivismo”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maggio 1973.
- * “Rubem Valentim: fiz do fazer minha salvação”, *Revista Cultura*, Brasília, anno 8, n. 29, aprile-giugno 1978.
- * BENTO, Antônio, “Rubem Valentim em Londres”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 aprile 1964.
- * CAMPOFIORITO, Quirino, “Mostra de Rubem Valentim”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 novembre 1962.
- * FAZZOLARI, Claudia, “Radha Abramo: compromisso e diálogo entre arte, cultura e educação”, *Jornada ABCA*, San Paolo, Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), 2013.
- * “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*, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas 2017.
- * GULLAR, Ferreira, “Rubem Valentim”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 luglio 1961.
- * “A vitória de Valentim”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maggio 1961.
- * MORAIS, Frederico, “Rubem Valentim e o construtivismo didático – Toda criação é mestiça”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 gennaio 1982.
- * PEDROSA, Mário, “Arte signográfica”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 agosto 1959.
- * PONTUAL, Roberto, “Rubem Valentim Fonte e Refinamento”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 aprile 1975.
- * ROCHA, Wilson, “Rubem Valentim”, *Estado da Bahia*, Salvador, 17 dicembre 1955.
- * SCALDAFERRI, Sante, “Os primórdios da arte moderna na Bahia”, *A Tarde*, Salvador, 21 gennaio 1977.
- * SPANUDIS, Theon, “A pintura de Rubem Valentim”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 luglio 1961.
- * VALENTIM, Rubem, “Concessão do título de ‘Doutor Honoris Causa’ ao artista plástico Rubem Valentim”, *A Fala do Congresso*, Salvador, UFBA, 20 settembre 1983.
- * “Oxé de Xangô na geometria revoltada de Rubem Valentim”, *Revista Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, 1967.

CATALOGHI

- * ARAÚJO, Olívio T, *Rubem Valentim*. Circuito Paulista de Arte Contemporânea, San Paolo 1990.
- * ARGAN, Giulio Carlo, *Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília 1970.
- * AULLER, Hugo, “O construtivismo emblemático na arte de Rubem Valentim”, in *Mito e Magia na Arte de Rubem Valentim*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília 1978.
- * BENTO, Antônio, *Características e significação da arte de Rubem Valentim. Rubem Valentim – Pinturas*, Bolsa de Arte, Rio de Janeiro 1975.
- * FIGUEIREDO, Aline, *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, UFMT/MACP, Cuiabá 1979.
- * GULLAR, Ferreira, *Rubem Valentim*, Petite Galerie, San Paolo 1961.
- * PEDROSA, Mário, *A contemporaneidade de Rubem Valentim*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro 1982.

DOCUMENTAZIONE

- * Documento Fundação do Centro Cultural, Brasília 1977.
- * FAZZOLARI, Claudia, *Rubem Valentim: a riscadura brasileira*, Dissertação em Artes. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo 1995, p. 205.
- * *O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Relatório sobre os trabalhos da Comissão Especial encaminhado ao prefeito de São Paulo, Olavo Egydio Setúbal*, Proposta per uso di opere d’arte nella stazione metropolitana Praça Sé, settembre-ottobre 1977.
- * VALENTIM, Rubem, *Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários*, Edição do autor, Bahia / Rio de Janeiro / São Paulo / Brasília 1976.

POSTFAZIONE

Il ritorno dell'opera di Rubem Valentim all'Ambasciata del Brasile a Roma, nella celebrazione del centenario della sua nascita, rappresenta un enorme impulso alla diffusione della cultura brasiliana in Italia e nel mondo.

Nato nel 1922, anno emblematico per il Modernismo in Brasile, Valentim definì la sua produzione artistica nella ricerca di uno stile che, in modo autentico, rappresentasse il suo Paese e le sue origini.

Nelle strade di Salvador da Bahia, sua terra natale, nei terreiros di candomblé, nelle case di umbanda e nelle chiese, Valentim individuò e collezionò i simboli che avrebbero costituito il linguaggio attraverso cui si sarebbe espressa la sua brasilianità afro-diasporica.

Curiosamente, il rigore del suo tratto geometrico e l'energia ivi impressa con colori divenuti ancora più vibranti dopo il suo passaggio per Roma, sono riusciti a universalizzare un'idea visiva di "baianità".

Ma il contributo di Valentim al Brasile oltrepassa il suo aspetto estetico. "Mescolando" e "sincretizzando" nei suoi dipinti e nelle sue sculture, mostrò, e tuttora mostra, che la forza del Brasile risiede nella sua diversità di popoli e culture.

HELIO RAMOS,
AMBASCIATORE DEL BRASILE IN ITALIA

This book is published on the occasion
of the exhibition

Rubem Valentim: The Brazilian Trace.
A Riscadura Brasileira

Galleria Candido Portinari, Embassy of Brazil,
Palazzo Pamphilj, Piazza Navona, Rome
18.11.2020 – 30.01.2023

EDITED BY
Cristiano Raimondi

TEXT CONTRIBUTIONS
Giulio Carlo Argan, Claudia Fazzolari, Cristiano
Raimondi and Daniel Rangel, Rubem Valentim

PUBLISHING EDITOR
Antonio Scocimarro (Mousse)

EDITORIAL COORDINATOR
Agnese Cantelmi (Mousse)

TRANSLATIONS
From Portuguese to Italian
Patrícia Flores
From Portuguese to English
Adriana Francisco, Daniel Rangel, Tie Jojima
From Italian to English
Ben Bazalgette

COPYEDITING AND PROOFREADING
Rachel Walther, Lindsay Westbrook,
Agnese Cantelmi (Mousse)

GRAPHIC DESIGN
Anna Azzali (Mousse)

PRINTED IN ITALY BY
Artigiana Grafica

First edition 2022

ISBN 978-88-6749-566-5

€ 35 / \$ 40

PUBLISHED AND DISTRIBUTED BY
Mousse Publishing
Contrappunto s.r.l.
via Pier Candido Decembrio 28
20137, Milan–Italy

AVAILABLE THROUGH
Mousse Publishing, Milan
moussemagazine.it
DAP | Distributed Art Publishers, New York
artbook.com
Les presses du réel, Dijon
lespressesdureel.com
Antenne Books, London
antennebooks.com

© 2022 Mousse Publishing, Milan,
Almeida & Dale Galeria de Arte,
and the authors of the texts

All works by Rubem Valentim
© Rubem Valentim

All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced in any form or by any elec-
tronic means without prior written permission
from the copyright holders.

COVER
Detail from *Emblema V*, from the series
for the XII Bienal de São Paulo, 1973.

Rubem Valentim: The Brazilian Trace.
A Riscadura Brasileira

Galleria Candido Portinari, Embassy of Brazil,
Palazzo Pamphilj, Piazza Navona, Rome
18.11.2020 – 30.01.2023

Brazilian Ambassador to Italy
Helio Ramos

CURATOR
Cristiano Raimondi, Daniel Rangel

RESEARCH AND CURATORIAL ASSISTANT
Daniel Donato Ribeiro

ASSOCIATE RESEARCHERS
Isadora Gomes, Carla Monteperto Cal

PRESS
Alessandra Santerini

SOCIAL MEDIA
Marcelo Ozorio

We especially thank the lenders/
who contributed to this project

ACKNOWLEDGEMENTS
Alfio Lagnado, Ambra Facta, Ana Paula e Jose
Luiz Carneiro Vianna, Bruno Cezar Mesquita
Esteves, Cecilia Canziani, Cristiana Collu, Emma
Robertson, Fairfax Dorn and Marc Glimcher,
Fernando Queiroz, Francisca Würz, Galeria
Mendes Wood DM, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna di Roma, Gustavo Nóbrega, Heitor
Martins, Helio Ramos, Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo, Jake
Miller, Jones Bergamin, José Caetano Paula
de Lacerda, Julien Rodier, Laura Paletta, Luiz
Alberto Bodour Danielian, Lorenzo Gigotti,
Marie Claude Beaud, Matteo Toso, Museu
de Arte Contemporânea da Universidade de
São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand, Museu de Arte Moderna de São
Paulo, Paulo Kuczynski, Rafaella Tamm, Renata
de Paula David, Renato Silva, Roberto Bicca,
Roberto Setubal, Sérgio Renault, Silvia Cipriani,
Silvia Fiorucci, Sofia Fan, Stefano Marson

Almeida & Dale Galeria de Arte

OWNER-PARTNERS
Antonio Almeida, Carlos Dale Junior

DIRECTOR
Erica Schmatz

EXECUTIVE PRODUCTION
Marina Bigardi, Tatiana Farias, Karoline Freire

CONSERVATION AND MUSEOLOGY
Carollinne Akemy Miyashita, Carolina Tatani,
Malu Villas Bôas, Morgana Viana, Sophia Maria
Quirino Sawaya Donadelli

TEAM
Alan Renee Catharino, Alexandre Nascimento
Pedro, Ana Maria Torres da Silva, Antonio
Gustavo Dias Castro, Anna Luisa Veliago Costa,
Cristiane Ribeiro, Danilo Alves Campos da Silva,
Eduardo da Silva Lima, Eli Carlos Rodrigues
da Silva, Georgete Maalouli Nakka, Guilherme
Carvalho Gonzales, Leonardo Panucci, Luciana
Vukelic, Luzianete R. S. dos Santos, Maria
Cecilia Silva Lima, Mariana Rollo, Paul Jenkins,
Tatiana Kallas, Veronica Teixeira de Souza,
Verônica Tomaz da Silva, Victor Lucas dos
Santos, Vitor Werkaizer

REALIZATION



PARTNERS



ALMEIDA & DALE
GALERIA DE ARTE

MOUSSE PUBLISHING