

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

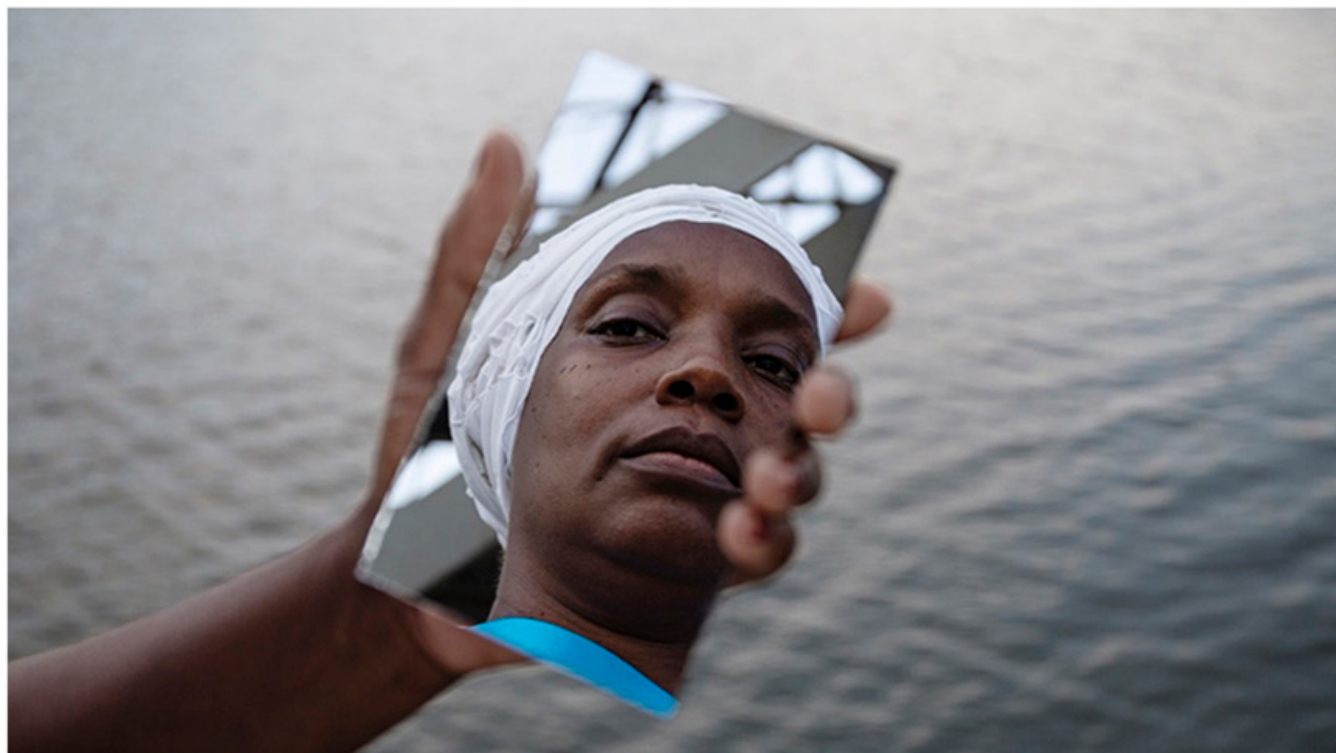


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

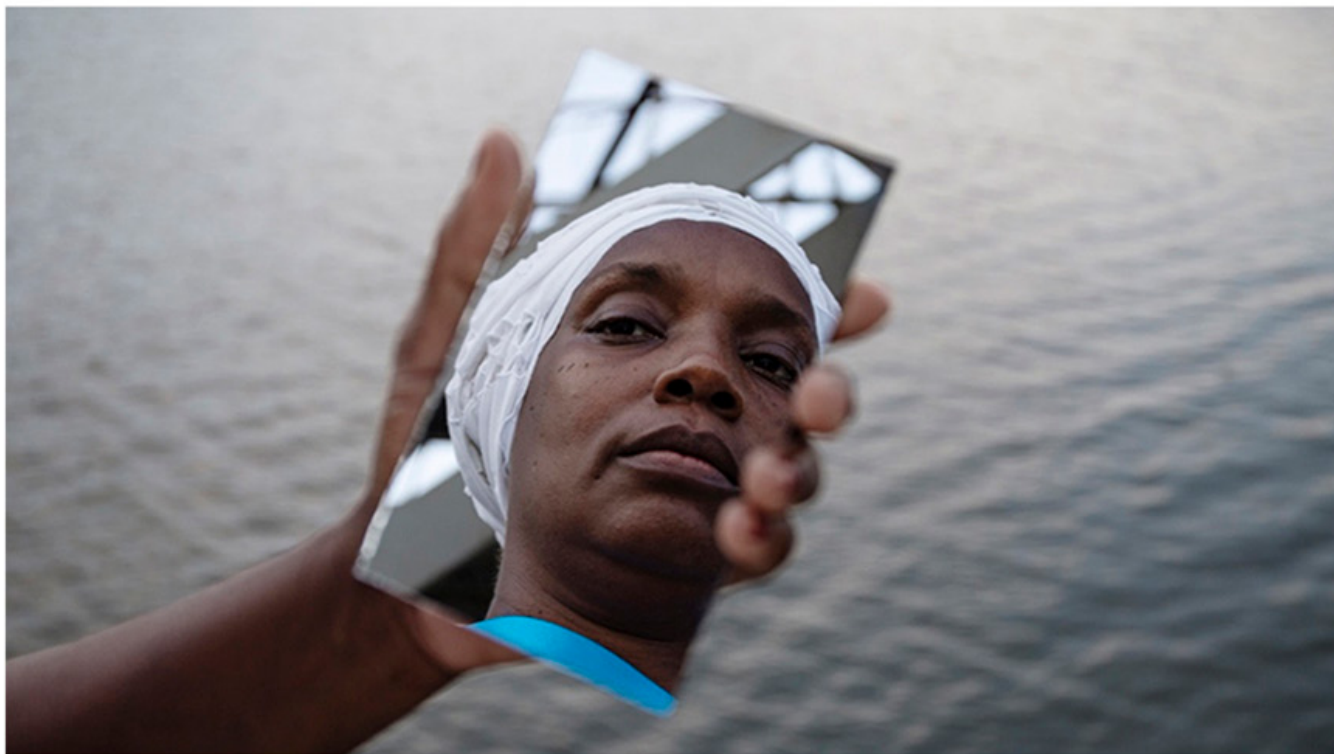


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Encruzilhadas da modernidade: memória e negritude em Rubem Valentim

Reginaldo da Rocha Leite, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/

<https://orcid.org/0000-0001-6900-6548>

rochaleitereginaldo@yahoo.com

Resumo

Este trabalho tem por escopo refletir sobre a ideia de memória a partir dos panos visuais de Rubem Valentim, alicerçados no campo da decolonialidade. Para tal, nos debruçamos sobre o pensamento do professor Georges Didi-Huberman (1953). No ano em que comemoramos os centenários da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922 na cidade de São Paulo, e do nascimento de Rubem Valentim, vemos a necessidade do entendimento da nossa modernidade e dos perfis culturais da afro-brasilidade na arte. Segundo Didi-Huberman, devemos identificar e discutir os sintomas dos panos visuais para, por meio deles, tornar possível o resgate da memória.

Palavras-chave: Negritude. Arte. Memória. Modernidade. Sintomas.

Abstract

This work aims to reflect on the idea of memory from visual cloths of the Rubem Valentim, grounded in the field of decoloniality. To this end, we focus on the thinking of Professor Georges Didi-Huberman (1953). In the year in which we commemorate the centenary of the Week of Modern Art, held in 1922 in the city of São Paulo, and the birth of Rubem Valentim, we see the need to understand our modernity and the cultural profiles of Afro-Brazilianity in art. According to Didi-Huberman, we must identify and discuss the symptoms of the visual cloths in order to, through them, make possible the recovery of memory.

Keywords: Blackness. Art. Memory. Modernity. Symptoms.

Em convergência com as comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922 na cidade de São Paulo e agraciada com o título de certidão de nascimento do nosso modernismo, os cem anos de nascimento de Rubem Valentim são celebrados num momento ímpar. Em meio aos processos de desqualificação da ciência e pesquisa, dos constantes insultos aos valores éticos e morais e, sobretudo, ao despreço por nossas heranças culturais – 2022 ficará marcado como o ano de resistência das tradições do povo preto, por meio da consagração de Exu na Passarela do Samba Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, e do maior alcance das reflexões no campo da decolonialidade, efetuadas pela comunidade acadêmica em seus colóquios e publicações.

Neste artigo trataremos da vertente de Rubem Valentim sobre a negritude, por meio da sua produção, tendo como fio condutor o campo da decolonialidade. Entendemos que a teorização dessa temática teve início a partir dos estudos do professor Nelson Maldonado-Torres, com publicações datadas do início dos anos 1990 e traduzidas para o português décadas depois¹, no entanto, na arte brasileira, o tema fora abordado por meio das inquietações de artistas já nos anos 1960. Nossa proposta parte do pensar algumas posturas artísticas brasileiras, sob conceitos do professor francês Georges Didi-Huberman (1953)² explicitados em dois dos seus livros - *L'image ouverte: motifs de l'incarnation* e *Diante da imagem*.

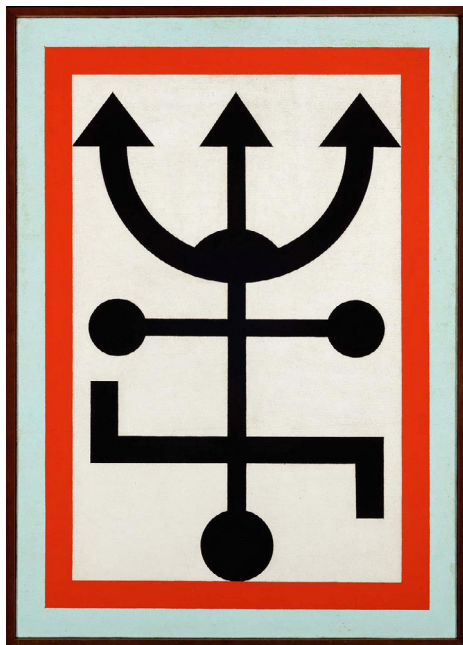


Figura 1. Rubem Valentim, *Emblema, logotipo poético (Exu)*, 1975.

Relevo e acrílica s/madeira, 50,0 x 35,0 cm.

Acervo do MAM/RJ.

Fonte: Itaú Cultural.

Foto: Miguel Pacheco e Chaves.

1 Conferir: *La Descolonization y El Giro De(s)colonial*. Chiapas: Universidad de La Tierra, 2016 e *Decolonialidade e Pensamento Afro-Diaspórico*. São Paulo: Autêntica, 2018.

2 Georges Didi-Huberman, historiador da arte francês, nascido em *Saint-Étienne*, professor e pesquisador desde 1990 da *École des Hautes Études em Sciences Sociales*, em Paris. Por conta das suas pesquisas escreveu 53 obras publicadas na França, algumas traduzidas para o português e lançadas no Brasil.

Apartir de círculos artísticos e culturais de determinados contextos urbanos (sobretudo salvador e, depois, Rio de Janeiro), em variados meios plásticos, sintonizados com as mudanças artísticas nas passagens do modernismo à contemporaneidade, aqueles artistas [Carybé, Rubem Valentim, Mario Cravo Junior, Agnaldo dos santos, Heitor dos Prazeres, Emanuel Araújo, Abdias do Nascimento, Ronaldo Rego, Jorge dos Anjos] exploraram caminhos ora icônicos, ora abstratos, simbólicos ou estruturais, configurando modos diversos de abordagem de temas e motivos diversos, sobretudo religiosos, mas para além da dimensão folclórica. [...] É Rubem Valentim quem, a partir de meados dos anos 1950, chamou a si a questão e se dedicou à configuração de uma arte afro-brasileira, empreendendo uma experiência crucial, única. Com efeito, ele inicia o seu “Manifesto ainda que tardio”, de 1976, dizendo: “Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). (CONDURU, 2012, p.66-68)

Rubem Valentim – artista preto que alicerçou sua trajetória artística nos símbolos, códigos e tipologias dos orixás do Candomblé e entidades da Umbanda –, mergulhou nas formas geométricas para discutir identidade, memória e negritude, utilizando-se de uma proposta estética vinculada à modernidade e ao pensamento da não-figuração dos seus personagens. Em 1963 mudou-se de Salvador para Roma, permanecendo em solo italiano até 1966, quando expôs com Waldemar Cordeiro (1925-1973), ano em que conheceu Giulio Carlo Argan (1909-1992). Nesse momento, fora criado o Museu de Arte Moderna de Roma – o qual teve Argan como principal curador – e três obras de Valentim foram adquiridas para o acervo em formação. Ao voltar para o Brasil, continuou o mergulho em seus *signos-símbolos* por meio dos relevos pintados, tendo como fio condutor a abstração geométrica – resultado do que ele chamava de “substratos poéticos”, isto é, a presença dos elementos culturais das ruas e terreiros de Salvador. Eis algumas palavras do artista ao explicitar seu universo estético, criado a partir dos “substratos poéticos”:

Descoberta da arte negra – dos signos-símbolos do candomblé: Oxê de Xangô, o machado duplo, no mesmo eixo central, recriado por mim e, posteriormente, transformado em forma fundamental de minha pintura, Xaxará de Omulu, Ibiri de Nana, Abebê de Oxum, ferros de Ossain e de Ogum, Pachorô de Oxalá, os pegis, com sua organização compositiva, quase geométrica, contas e colares coloridos dos orixás. Na pintura, buscava uma linguagem, um estilo para expressar uma realidade poética, extraordinariamente rica, que me cercava, para torná-la universal, contemporânea. Pacientemente, fazia o transpasse de todo esse mundo para o plano estético³.

Quando Rubem Valentim executou *Emblema, logotipo poético (Exu)*, Figura 1, em 1975, trouxe à discussão não só a relevância da invocação da tradição e memória afro-brasileiras – pois o trabalho parte do ponto riscado de Exu, colocando como

3 VALENTIM, Rubem. “Manifesto ainda que tardio”. In: FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (Org.). *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p.32.

protagonistas a ferramenta do orixá e a interseção de duas retas em um ponto, a chamada encruzilhada, as ruas de Exu – mas abriu portas para a abordagem do tema no campo da *apresentabilidade* em meio à construção de um *certo-saber*. *Não-saber*, busca por um *certo-saber*, *representabilidade*, *apresentabilidade* e *visualidade* são conceitos elaborados por Georges Didi-Huberman, e, suas definições, nos ajudarão a compreender os posicionamentos visuais dos artistas citados ao longo do texto.

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta... Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.09)

Segundo Didi-Huberman, a imagem se configura como resultado de uma possibilidade estética, compreendido a partir de um dos três processos possíveis: *representabilidade*, *apresentabilidade* e *visualidade*. No processo de *representabilidade*, há a busca pela imitação, pela aproximação e representação das coisas visíveis do mundo físico. Ao definir o processo de *apresentabilidade*, Didi-Huberman o coloca como opositor em suas concepções antitéticas à representação. É o caso da arte abstrata, seja geométrica ou informal, que traz a cisão por meio da abertura com a tradição – aquela que se consolida no representar sobre o alicerce do *visível-legível*. Portanto, a *apresentabilidade* ganha corpo no intelecto expressivo, no qual forma e espaço são gerenciadores do processo criativo, e não mais o tema ou motivo legível.



Figura 2. Rubem Valentim, *Templo de Oxalá*, 1977. Relevos (totens) de madeira com acrílica. Acervo do MAM/BA. Fonte. CONDURU, 2012. Foto: Márcio lima.

Em *Templo de Oxalá*, Figura 2, Valentim busca na primazia da cor do orixá – o branco – e na experimentação do tridimensional a materialização de totens dos orixás do Candomblé, por meio da *apresentabilidade* dos signos-símbolos, ou seja, das ferramentas de cada entidade. No trabalho, buscou-se tornar presentes aqueles que não precisam e não devem ser representados em corpo-físico, segundo a compreensão africana. Apresentar e não representar.

Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos⁴.

Antes de continuarmos o embate com os *panos visuais*⁵, nos debruçaremos nos livros *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*, e *Diante da Imagem*, ambos de Didi-Huberman, para compreendermos os demais conceitos propostos aqui.

4 Idem, p.30.

5 Pano Visual é um conceito utilizado por Didi-Huberman para denominar as diferentes linguagens visuais, independente da técnica empregada. Portanto, pano visual pode ser óleo s/tela, afresco, mosaico, *marouflage*, têmpera s/madeira, construção, objeto, escultura, relevo, instalação, performance, entre outros.

A primeira obra citada teve sua publicação original na França em 2007 e, até o momento, não possui tradução para o nosso idioma, tampouco lançamento previsto no Brasil. Entretanto, o livro teve sua gênese em 1986, quando Didi-Huberman escreveu o artigo *Chair, symptôme, overture – “Carne, sintoma, abertura”* – para o colóquio *Georges Bataille dans les années trente: le politique et le sacré*, em janeiro daquele ano. Tal artigo é um dos oito capítulos que compõem a obra publicada em 2007.

O não-saber desnuda. Essa proposição é o ponto culminante, mas deve ser entendida assim: desnuda, portanto eu vejo o que o saber ocultava até então, mas se eu vejo eu sei. De fato, eu sei, mas o que eu soube, o não-saber o desnuda novamente⁶.

Assim como Georges Bataille (1897-1962), Didi-Huberman se depara com o complexo ato do saber diante do objeto visual. Segundo o docente e pesquisador parisiense, o historiador da arte é envolvido pelo *não-saber* sobre o objeto artístico. Um possível “decifra-me ou te devoro”. E é esse estado inquietante, provocante e perseguidor, que conduz o profissional a produzir um *certo-saber* e o convida a trabalhar numa nova investigação. Assim, estar diante da imagem – uma obra em abertura – é a oportunidade para ir além do visível e dialogar com o ente sobrevivente⁷. Dessa forma, entendemos o *pano visual* como objeto, ou seja, aquele que se impõe ao simples campo do visível/legível.

Em *L’image ouverte*, a busca do “visual”, daquilo que está além do visível, parte da tradução do “ver” – “*le mot voir est encore un refus de regarder*” (“a palavra ver é ainda uma recusa de olhar”). Para Georges Didi-Huberman, a *visualidade* do que está além do visível mostra-se fora do caráter binário – proposto por Erwin Panofsky (1892-1968) – de análise iconográfica alicerçado pela dualidade excludente. Segundo o francês, ao “ler” uma imagem, Panofsky se atém ao significado dos atributos para identificar as personagens da composição. Esta postura “sintética”, do “isto é” ou “isto não é”, é vista como limitadora por Didi-Huberman.

Entretanto, Panofsky sinaliza, em suas análises, a verificação de elementos constantes que configuram ou determinam as possibilidades de concepção da imagem, interferindo diretamente em sua interpretação iconográfica. Com isso, ao examinar a presença dos tipos ideais à representação consolidados pela tradição, semelhanças e apropriações de bases criativas são destacadas.

Portanto, para Didi-Huberman, o *não-saber* do historiador da arte, a partir do *pano*

6 BATAILLE, Georges. *L’expérience intérieure*, O.C., vol. V, 1943, p. 66. – In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image*, Paris: Minuit, 1990, p. 05. Na edição brasileira (traduzida por Paulo Neves): DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*, São Paulo: Editora 34, 2013, p. 07.

7 Segundo Didi-Huberman, a imagem é anacrônica, não está presa ao período de criação. Ela perpassa o tempo cronológico por ser um ente sobrevivente.

visual, não se configura apenas nas leituras iconográfica e iconológica do objeto, mas, sobretudo, pela apreciação dos sintomas, que o levarão à construção de um *certo-saber* visual.

Numa das obras de Didi-Huberman, lemos que “(...) os livros, muitas vezes, são dedicados aos mortos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.17). Tal pensamento é engendrado para ilustrar a atitude de outro estudioso, Johann Joachim Winckelmann (1717-1764) que dedicou sua publicação *História da arte* à produção da Antiguidade. Segundo entendimento de Didi-Huberman, cronologicamente a Antiguidade morrera, mas não a necessidade de estudar a obra dos antigos. Estudar os mitos e trazê-los ao âmbito do *pano visual* – sejam eles gregos, romanos, africanos, orientais ou de povos originários das Américas – é um dos pontos abordados por Didi-Huberman em seus ensaios sobre anacronismo. Entendemos que o tempo anacrônico das imagens e o uso das referências afro-brasileiras são alguns dos sintomas dos *panos visuais* de Rubem Valentim.

Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos –, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um *design*, uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos – em termos de ordem sensível⁸.

Além de trazer questionamentos sociais e estéticos no campo da *apresentabilidade*, Valentim se preocupou em criar não só uma assinatura, mas uma estrutura do sensível, do imaginário preto, pela qual pudesse trazer a memória em detrimento do apagamento dos entes culturais de matrizes africanas.

Para o historiador da arte, os *panos visuais* de Valentim são documentos visuais, fontes de estudo sobre ancestralidade e perspectivas da memória da religiosidade de um povo asfixiado pela *colonialidade*.

8 VALENTIM, Rubem. “Manifesto ainda que tardio”. In: FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (Org.). *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p.28.



Figura 3. Hélio Oiticica, *Parangolé P4 Cabo 1*, 1968. Retalhos de tecido e plástico em cores, 93 x 160 x 10 cm. Performance no MAM/RJ. Fonte: Arquivo fotográfico MAM/RJ. Foto: autor desconhecido.

Em Diante da imagem, Didi-Huberman apresenta conceitos como *representabilidade*, *apresentabilidade* e *visualidade*, entre outros. Já tratamos da *apresentabilidade* em Rubem Valentim, mas cabe tratarmos do processo de *visualidade* num trabalho específico de Hélio Oiticica (1937-1980).

Heterogêneas e dispersas, embora apareçam com força aqui e ali, as conexões estabelecidas com as culturas africanas e afro-brasileiras não chegam a construir uma vertente específica, nem um conjunto imediatamente destacável na produção de arte contemporânea no Brasil. Conscientes ou não, difusos territorialmente, muitas vezes pontuais, esses diálogos focam em questões étnicas, religiosas, estéticas, artísticas, sociais e políticas, delineando o campo da afro-brasilidade. O que enseja e demanda sua problematização. (CONDURU, 2012, p.79)

Após seu retorno ao Brasil, Rubem Valentim conheceu os *Relevos Espaciais* de Hélio Oiticica – trabalhos com cores fortes em superfícies atectônicas e que buscavam romper com a bidimensionalidade da pintura, em seu “formato” tradicional. No entanto, o artista soteropolitano presenteou o amigo com alguns questionamentos. Valentim perguntou a Hélio se ele conhecia uma favela, se já tinha acessado algum morro carioca. Após o estranhamento de Oiticica com a peculiaridade da pergunta, respondeu que não. Foi quando Valentim o aconselhou a visitar, a conhecer e observar as tradições populares manifestadas e preservadas pelas pessoas de tal comunidade. Oiticica aceitou o desafio e conheceu o morro da tradicional escola de samba Estação

Primeira de Mangueira, seus moradores, passistas, ritmistas, cabrochas e compositores. Depois de algum tempo de convívio, Oiticica criou a série de trabalhos *Parangolé*, Figura 3. Entrou em contato com Valentim e o colocou a par da sua criação. Então, o amigo lhe pediu para que antes de se apresentarem no interior do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os passistas da Mangueira deveriam saudar, em ambiente aberto, a um grupo de entidades da Umbanda conhecido como “povo da rua”, pois, o trabalho fazia alusão aos Exus com seus retalhos de tecidos, os esfarrapados. Tal consideração também se sustentava, pois os corpos emprestados, que davam vida à experimentação, pertenciam ao povo que se manifestava nas ruas noturnas do centro da cidade, onde aconteciam os desfiles da agremiação carnavalesca.

Ainda que seja um tanto romanceado pela crítica, o encontro de Hélio Oiticica com o universo afro-brasileiro se deu cotidianamente e, para ele, não parecia ter o peso da alteridade cultural que a história foi construindo. Os *outros*, para ele, tinham nome, ou apelido – Jerônimo, Mosquito, Cara de Cavalo, Luíza, Roberto, Nildo, Roseni, Magnólia –, e endereço: Mangueira. Não podia ser diferente, já que a chave de sua leitura da condição da arte contemporânea no Brasil – “Da adversidade vivemos!” – é, desde sempre, a do mundo afro-brasileiro. (CONDURU, 2012, p.83)

Segundo Didi-Huberman, a *visualidade*, é fruto de um processo que se distancia da *representabilidade* e da *apresentabilidade*, ou seja, da representação do mundo físico e da abstração pela expressão geométrica ou informal. Se observarmos os *Parangolés*, a *visualidade* se materializa na linguagem performática do trabalho, na junção de corpo e obra, no ir além do visível-legível, na imprevisibilidade dos movimentos adotados pelo público-participante, na concretude do não-domínio do artista sobre a obra. O trabalho ganha autonomia nos campos espacial, social, formal e decolonial.

Portanto, é importante ressaltar a relevância de Rubem Valentim para nossa arte moderna, mas não só isso, para nossa contemporaneidade artística, de pensamento e de autonomia estética. Em síntese, o ano do seu centenário, marca a trajetória das discussões sobre as tradições culturais do povo preto e indica os possíveis caminhos para a construção das perspectivas historiográficas em nossa área do conhecimento.

Referências

- BULHÕES, Maria Amélia. *Arte Contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2019.
- CAMPOS, Marcelo. *Escultura Contemporânea no Brasil: reflexões em dez percursos*. Salvador: Editora Caramurê, 2016.

CATTANI, Icleia Borsa. *Arte moderna no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *La Descolonization y El Giro De(s)colonial*. Chiapas: Universidad de La Tierra, 2016.

_____. *Decolonialidade e Pensamento Afro-Diaspórico*. São Paulo: Autênciã, 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Arte no Brasil: anos 20 a anos 40*. Rio de Janeiro: Editora Barléu, 2021.

VALENTIM Rubem. "Manifesto ainda que tardio". In: FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (Org.). *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

Como citar:

LEITE, Reginaldo da Rocha. Encruzilhadas da modernidade: memória e negritude em Rubem Valentim. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1187-1196, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.096>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>