Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

O alfabeto kitônico: abstração geométrica e as ferramentas de santo na criação da sintaxe visual de Rubem Valentim

The ketonic alphabet: geometric abstraction and saint's tools in the creation of Rubem Valentim's visual syntax[1]

Mayã Gonçalves Fernandes
0000-0002-9600-6786
fernandess.maya@gmail.com

Resumo

Propõe-se, neste artigo, uma análise sobre a formulação do alfabeto kitônico, de Rubem Valentim, a partir das obras *Painel emblemático* (1974), *Alfabeto kitônico* (1987) e o relevo pertencente à instalação *Templo de Oxalá* (1977). Essa análise considera as visualidades e simbologias das ferramentas dos orixás e voduns, como partícipes da criação desse alfabeto, possibilitando ao artista a união entre aspectos formais e o conteúdo religioso. Desse modo, ofuscam-se as fronteiras entre a abstração geométrica e a espiritualidade, percebidas nos ritos de origem afro-brasileira. Consequentemente, demonstra-se que a abstração geométrica se torna um meio para o artista presentificar o divino, assim como as ferramentas dos orixás e voduns.

Palavras-chave

Arte afro-brasileira. Espiritualidade.
Abstração geométrica. Ferramentas. Rubem Valentim.

Abstract

This article proposes an analysis of the formulation of Rubem Valentim's Kitonic alphabet, based on the works Painel emblemático *(1974),* Alfabeto kitônico *(1987) and the relief belonging to the installation* Templo de Oxalá *(1977). This analysis considers the visualities and symbologies of the tools of the orishas and voduns, as participants in the creation of this alphabet, enabling the artist to unite formal aspects with religious content. In this way, the boundaries between geometric abstraction and spirituality perceived in Afro-Brazilian rites are blurred. Consequently, it is shown that geometric abstraction becomes a means for the artist to present the divine, as well as the tools of the orishas and voduns.*

Keywords

Afro-Brazilian art. Spirituality.
Geometric abstraction. Tools. Rubem Valentim.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n49.18

[1] Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida com apoio da bolsa de Pós-doutorado Júnior (PDJ), edital 32/2023, concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

> Meu pensamento sempre foi resultado de
> uma consciência de terra, de povo
> (Valentim, 1976, p. 294)

Na atualidade, foi possível ver obras de Rubem Valentim (1922-1991), artista visual soteropolitano, e de outros artistas que dialogam com a temática da arte afro-brasileira na 35ª Bienal de São Paulo, Coreografias do impossível, e suas itinerâncias.[2] Em parte, certa visibilidade dialoga com a necessidade de evidenciar a produção realizada por artistas que, outrora, não receberam destaque merecido em busca de transformar os espaços artísticos em mais plurais. No caso do artista baiano, suas obras marcam a passagem da arte moderna brasileira para a contemporânea, abordando aspectos formais e internos da arte, como também propondo outro olhar para a representação. A pesquisadora Horrana de Kássia Santoz (2023, p. 251) descreveu a poética do artista explicitando que ele "combinava elementos do modernismo e da abstração geométrica com as culturas africanas e afro-brasileiras e, com várias correntes filosóficas e místicas orientais, sempre em busca de uma consciência da terra, do povo". Essa descrição, presente no catálogo da 35ª Bienal de São Paulo, indica a necessidade de investigar e demonstrar a complexidade das combinações feitas por Rubem Valentim para a criação de suas obras.

No que concerne à história da arte, Conduru (2007 p. 69) indicou a proximidade de Valentim aos construtivistas. Entende-se, contudo, que esse vínculo tenha sido realizado apenas pela crítica especializada, com base na observação e utilização da abstração geométrica pelo artista. No mesmo texto, em diálogo com Salum, Roberto Conduru (p. 10) demonstrou a necessidade de abandonar a "noção de estilo, evitando a caracterização de unidades de espaço e tempo a partir de constâncias tipológicas, formais e simbólicas", exigindo, assim, a adoção da complexidade inerente dessas obras. Por isso, entende-se que, no caso de Valentim, tal investida realizada pelo artista refletiu "sua posição, associada ao movimento de renovação artística da década de 1950 [...] oscilando entre o protagonismo da primeira geração abstrata baiana e uma inadequação dentro do ideário abstrato" (Lagnado, 2019, p. 21).

---

[2] A 35ª Bienal de São Paulo, Coreografias do impossível, teve curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. Além da passagem por São Paulo, por meio do seu programa de mostras itinerantes, apresentou parte das obras em outras regiões do Brasil e do exterior.

> É essa associação entre a geometria e a religião de origem africana que o torna diferente de outros artistas geométricos brasileiros, se comparado ao Movimento Concretista dos anos 50. O Movimento Concretista baseava-se em jogos óticos com formas geométricas em movimento, enquanto Rubem Valentim preocupava-se com o misticismo dos símbolos (Santos, 2015, p. 6).

Valentim vivenciou a recepção dos conflitos presentes no âmbito da representação travados nas décadas anteriores, como a problematização da figuração naturalista e a emergência e o desenvolvimento do abstracionismo europeu[3] no Ocidente. No Brasil, contudo, os debates ligados às vanguardas modernas, sobretudo aqueles acerca da abstração, foram recebidos com cautela, sendo ofuscados, por um lado, por artistas que utilizavam a figuração para representar temas sociais e regionais (Fernandes, Pugliese, 2020, p. 3). Por outro lado, os debates provocados pela abstração impulsionaram os artistas no caminho da experimentação e do abandono do naturalismo. Desse modo, a adoção da abstração geométrica por Rubem Valentim pode ser encontrada nos terreiros afro-brasileiros.

No contexto artístico da primeira metade do século 20, as discussões em torno das questões formais, como o uso da figuração ou da não figuração para a representação, mostraram-se promissoras quando alguns artistas, em destaque os paulistas,[4] buscaram criar uma "noção de brasilidade [...] uma busca pela identidade nacional" (Gilioli, 2016, p. 15). Com a abolição da escravatura, em 1888, não se podia ignorar a presença dos negros na construção da brasilidade. Contudo, salienta-se que "o negro não era bem visto pela oligarquia – em especial

---

[3] A abstração desenvolvida pela arte moderna na Europa mostrou seus desdobramentos a partir das primeiras décadas do século 20. Segundo Pugliese (2019, p. 3857) a abstração é um desses conceitos, seja em termos de classificações pertinentes ao abstracionismo novecentista – construtivo, geométrico, expressivo, informal, onírico, sensível, gestual, sígnico, matérico –, seja acerca de uma concepção mais compreensiva da abstração distinta da europeia-estadunidense. Considerando o contexto brasileiro, existem ainda outras questões ligadas ao modernismo e à necessária atenção à relação dos âmbitos local/nacional e questões institucionais (Fernandes, Pugliese, 2020, p. 3).

[4] Renato Gilioli (2016) enfatizou os objetivos dos artistas paulistas e a criação da Semana da Arte Moderna, em 1922. Para ele, esse movimento está para além das questões artísticas. "Ele representou uma demonstração para recuperar a força política dos paulistas, abalados desde a derrota de Rui Barbosa na campanha presidencial de 1910. Essa tentativa de afirmar São Paulo culturalmente e como uma cidade central para a definição dos rumos do país através de um evento "quase oficial", nos dizeres de Elias T. Saliba, foi patrocinada diretamente pela elite política e econômica (p. 15).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

a cafeeira – e vivia-se em uma época em que o racismo era revestido de teorias pseudocientíficas, usadas como justificativas para manter as desigualdades sociorraciais existentes entre nós" (p. 16).

Se é possível datar os questionamentos sobre a representação do "povo" brasileiro sob o prisma de questões formais inerentes à história da arte, como a figuração e a abstração, também se observa a tentativa de incluir nesse ideário as diferentes etnias presentes no território. Nesse sentido, esses discursos apareceram revestidos pelo conceito de raça, fosse pelo "mito das três raças" (brancos, negros e índios), fosse "apostando na diluição dessas três matrizes em uma nova 'entidade'" (Gilioli, 2016, p. 17), mantendo o ambiente discriminatório com o povo negro em função da prevalência da ideia de "mestiçagem" que exaltasse traços fenotípicos derivados do povo branco.

Desse modo, Rubem Valentim observou as reverberações dessa discussão em 1950 e adotou a abstração com interesses diferentes dos artistas sudestinos. Nesse ano, Valentim estava em diálogo com a ascensão da arte moderna baiana. Com o apoio do *Cadernos da Bahia*, revista literária cultural, foi inaugurada a exposição Novos Artistas Baianos, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Participaram da coletiva os artistas Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto, Lygia Sampaio e Rubem Valentim (Rangel, 2022, p. 38).

> De 1948 em diante, alguns fatos importantes devem ser citados, pois fortaleceram a historiografia, dois dos quais especialmente destinados à propagação e defesa da arte moderna: a criação da revista *Cadernos da Bahia* e a instalação da Galeria Oxumaré às quais se somava o Salão Bahiano de Belas Artes. A revista e editora *Cadernos da Bahia*, aquela lançada em 1948, pregavam a renovação literária e artística e davam o suporte crítico ao movimento. A revista existiu até setembro de 1951, produzindo cinco números. [...] criada sob a liderança de Carlos Vasconcelos Maia, além de publicar textos, promovia debates, conferências com intelectuais locais ou do sul. Cadernos da Bahia, como editora, patrocinou a edição de obras e leilões de arte (Flexor, 2004, p. 5).

Além do fortalecimento da historiografia, percebe-se o crescimento de uma cena artística preocupada em revisitar os modos de representação, alinhando-se aos ideários da arte moderna europeia, mesclando-os com os interesses nacionais, ao buscar modos de representação que exaltassem o que

há de brasileiro. Pode-se, assim, conjecturar que o distanciamento de Valentim dos demais artistas do movimento concreto ou neoconcreto tenha ocorrido ao considerar suas escolhas e posicionamentos políticos.

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

Indica-se que o termo "nação", trazido na citação de Conduru, é utilizado no contexto das migrações internas no continente africano, diásporas negras e processo de escravização para as Américas em dois contextos distintos: como nação étnica e, tardiamente, como nação de candomblé. No primeiro caso, considera-se que, nos séculos 17 e 18, "o termo nação era utilizado, naquele período, pelos traficantes de escravos, missionários e oficiais administrativos das feitorias europeias da Costa da Mina, para designar diferentes grupos populacionais autóctones" (Parés, 2018, p. 23). O uso desse termo pelos traficantes foi determinado pelos aglomerados de pessoas que dispunham de práticas similares em níveis étnicos, religiosos, territorial, linguístico e político. "A identidade de grupo decorria dos vínculos de parentesco das corporações familiares que reconheciam uma ancestralidade comum" (p. 23). É nesse sentido, *grosso modo*, que se pode entender a expressão nações africanas no contexto colonial com a chegada desses povos em território brasileiro. Esse entendimento é essencial para compreender a formação do candomblé. Segundo Parés (p. 101), como "acontece hoje no candomblé, as nações se dividiam e se diferenciavam por meio de diversos elementos rituais como a língua, cantos, danças e instrumentos, especialmente os tambores". Em vista disso, no contexto atual, o parentesco biológico foi substituído pelo parentesco religioso, e suas práticas carregam características culturais distintas.

> O candomblé [...] é a religião dos orixás formada na Bahia, no século XIX, a partir de tradições de povos iorubás, ou nagôs, com influências de costumes trazidos por grupos fons, aqui denominados jejes, e residualmente por grupos africanos minoritários. O candomblé iorubá, ou

> jeje-nagô, como costuma ser designado, congregou, desde o início, aspectos culturais originários de diferentes cidades iorubanas, originando-se aqui diferentes ritos, ou nações de candomblé, predominando em cada nação tradições das cidades ou região que acabou lhe emprestando o nome: ketu, ijexá, ifá (Prandi, 2001, p. 43).

Busca-se, neste artigo, esmiuçar a proposta de uma sintaxe visual realizada por Valentim, rastreando os elementos simbólicos que habitam sua obra e são pertencentes ao candomblé, religião afro-brasileira. Ao realizar essa investigação, objetiva-se evidenciar os "signos-símbolos" que representam o "mundo encantado, mágico, provavelmente místico" descrito pelo artista (Valentim, 2019, p. 3). Nesse sentido, percebe-se que ele trouxe ao público obras que dialogam com as ferramentas que compõem os assentamentos de orixás e voduns, ou foram outrora manuseadas pela própria divindade.

Este artigo é divido em duas partes. Na primeira, evidencia-se a relação de Rubem Valentim com os debates acerca da abstração e figuração ocorridos na segunda metade do século 20, como a presença da espiritualidade em sua criação poética, por meio das religiões afro-brasileiras, especificamente do vínculo com o candomblé. Na segunda parte, demonstra-se a criação de uma sintaxe visual feita pelo artista a partir do que ele denominou alfabeto kitônico, que consiste na composição de signos-símbolos, expostos em pinturas, serigrafias, relevos e esculturas. Logo, evidencia-se a construção desse alfabeto por meio da assimilação das ferramentas dos orixás e voduns. Para tanto, ao longo deste artigo, essa simbologia é analisada em três obras: a pintura *Painel emblemático* (1874), a serigrafia *Alfabeto kitônico* (1987) e o relevo *Sem título* (1977), obra partícipe da instalação *Templo de Oxalá* (1977). Também são elencadas as ferramentas dos orixás e voduns criadas pelo ferreiro José Adário, com a finalidade de demonstrar as semelhanças entre os objetos e as obras de Valentim.

Seguindo as pistas do alfabeto

Bené Fonteles (2022), em publicação recente intitulada *Sagrada geometria*, dedicou um subcapítulo a evidenciar a "mitopoética do alfabeto kitônico" (p. 29), de Rubem Valentim. Nesse texto, Fonteles indica que, nos anos 1970, o artista já havia formulado os 15 signos-símbolos que passaram a figurar em suas obras,

fossem pinturas, desenhos, relevos, painéis ou esculturas, de maneira isolada, em conjunto ou em combinações entre eles. Nesse sentido, separa-se, para análise, as obras que apresentam o alfabeto completo, elencando os 15 símbolos. Essas obras estão em acervos separados, parte localizada no Museu de Arte de Brasília (MAB) e no Palácio do Itamaraty, ambos no Distrito Federal.

A urgência do presente artigo surge diante da necessidade de fortalecer a relação entre as paramentas dos orixás/voduns, com as obras de Valentim, tal como a sua relação com o candomblé. Essa necessidade aparece diante de questionamentos levantados no artigo Negotiating Afro-Brazilian abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957-1966, de Dardashti (2018), no qual a historiadora da arte norte-americana propõe um outro olhar para a construção da poética de Valentim, hierarquizando as experiências do artista.

> Uma análise aprofundada do seu trabalho entre 1948 e 1966 indica que o artista não representou o simbolismo do candomblé de forma tão direta como os estudiosos acima citados sustentam, mas sim que surgiu por meio de um desejo de integrar o Brasil numa linguagem universal abstrata da diáspora africana, após visitar o Museu Britânico em 1964 e a FWFNA em 1966[5] (Dardashti, 2018, p. 85).

No artigo, Dardashti (2018) refere-se ao crítico Clarival do Prado Valladares, ao artista Bené Fonteles e ao historiador da arte Giulio Carlo Argan. Por mais que a abstração geométrica e a espiritualidade estejam presentes nas obras de Valentim, ressalta-se que essa relação não é hierárquica. Elas se mostram complementares. A abstração geométrica é o meio pelo qual o artista conseguiu propor uma linguagem visual universal que exprime o conteúdo espiritual e religioso. Além disso, a recepção da abstração na contemporaneidade elencou questionamentos sobre os limites da arte abstrata. Nesse sentido, teóricos como Hubert Damisch (2009, p. 135) explicitaram que a compreensão da abstração e seus usos operacionais estão para além da arte moderna, sendo problematizada no limite do entendimento da arte no Ocidente e Oriente.[6] Assim, seria

---

[5] Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *A close analysis of his work from 1948 to 1966 indicates that the artist did not represent Candomblé symbolism as straightforwardly as the above-cited scholars have maintained, and rather emerged through a desire to integrate Brazil into a universal language of African Diasporic abstraction after visiting the British Museum in 1964 and FWFNA in 1966*.

[6] Para compreender as relações entre abstração e arte abstrata, ver Fernandes (2023).

simplista indicar que o conhecimento de Rubem Valentim sobre a abstração e as tendências geométricas só foi possível a partir de sua viagem a Roma. Esse apontamento também ignora os trânsitos artísticos vividos dentro do Brasil nas primeiras décadas do século. Desse modo, entende-se que os apontamentos de Argan (1966), tal como os de Fonteles (2022), pessoas que conviveram diretamente com o artista, em Roma ou ao longo de sua carreira no Brasil, mostram-se como relatos do que outrora fora observado durante a proximidade com o artista, revelando a importância da religiosidade, via candomblé, umbanda ou a espiritualidade dos povos indígenas.

> O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. [...] Tudo o que foi dito acima é o meu pensamento há cerca de 25 anos (Valentim, 2019, p. 294).

De fato, a exposição L'Art Nègre: Sources, Evolution, Expansion, que ocorreu no âmbito do festival First World Festival of Negro Arts, em 1966, na cidade de Dakar, no Senegal, apresentou ao artista objetos e esculturas de artistas africanos, sobretudo objetos pertencentes ao culto das divindades. Especula-se a possibilidade de Valentim ter visto, por exemplo, a representação do oxê de Xangô em meio a esses objetos. Essa ferramenta, contudo, poderia ter sido vista por Valentim em festas nos terreiros que frequentava. Segundo Vieira (2019, p. 2), "O pai levava Valentim, ainda garoto, a importantes casas de Candomblé da cidade, as mais tradicionais como: A Casa Branca do Engenho Velho de Brotas, ao Terreiro do Gantois, ao Terreiro Bate Folha e ao Candomblé de Tia Sabina".

Contudo, em recente observação de imagens de seus diários, documentos que constam no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), Valentim deixa evidente a importância das formas geométricas utilizadas no candomblé para a construção de sua poética.[7]

---

[7] Dada a importância dos registros dos cadernos do artista, opta-se pela produção posterior de uma análise detalhada acerca do alfabeto a partir de suas anotações.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

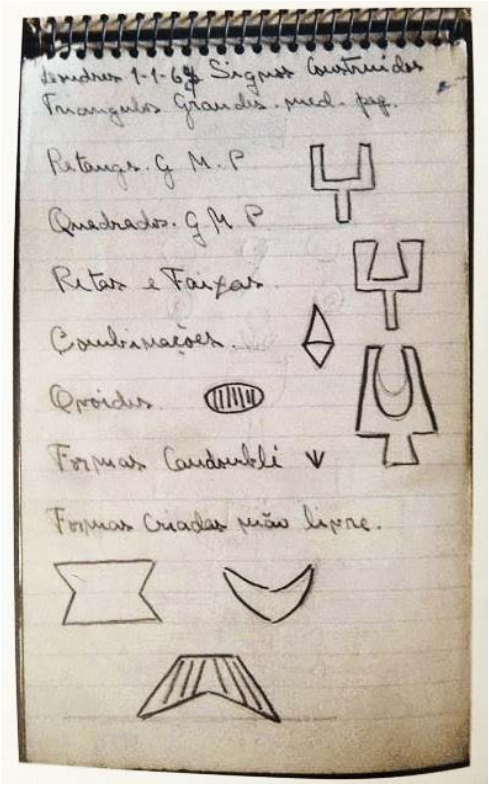

Figura 1
Rubem Valentim, anotações sobre a construção de signos, 1958, Masp, São Paulo, Brasil (Reprodução fotográfica Laurent Sozzani)

As anotações (Figura 1) feitas por Valentim em 1958 evidenciam a presença das formas geométricas do candomblé na construção de sua poética, o que contradiz o posicionamento de Dardashti (2018) e reafirma os argumentos apresentados neste artigo e outrora defendidos por Argan (1966) e Fonteles (2022). Entende-se que a junção das experiências artísticas – a participação no FWFNA ou a sua passagem por Roma – não caminha separadamente da vivência religiosa nos terreiros de candomblé, onde provavelmente teve acesso às ferramentas dos orixás/voduns, anterior à estada em Roma e Dakar. Observam-se versões do *Alfabeto kitônico* na década de 1970, quando vemos a concretização dos signos-símbolos. Traços da criação de uma sintaxe visual pelo artista podem, portanto, ser observados em diversas obras, absorvendo os elementos litúrgicos adotados pelo candomblé, religião afro-brasileira, com a qual Valentim teve contato desde a infância e, posteriormente, iniciando-se no terreiro Ilê Axé Opo Afonjá, de Salvador.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Figura 2
Rubem Valentim, *Painel emblemático*, 1974, acrílica sobre madeira, 44 x 70cm, Museu de Arte de Brasília (Reprodução fotográfica: Jeremy Lawson. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9790/painel-emblemat)

Ao observar a obra *Painel emblemático* (1974) (Figura. 2), percebe-se que o artista disponibiliza para o espectador sua sintaxe visual, apresentada em formato de alfabeto. Ele intitula alfabeto kitônico essa sintaxe, que surge a partir da conexão de Valentim com a simbologia afro-brasileira e o sincretismo religioso. Pontua-se que existe uma escassez de estudos acerca da formulação do alfabeto kitônico, sendo possível observar breves apontamentos formulados por Fonteles (2022, p. 29), que indicou os vínculos da poética do artista com a cultura afro-brasileira.

Em *Painel emblemático* (1974) (Figura 2), observam-se as cores azul e laranja. Percebe-se a utilização de figuras geométricas, como as linhas retas na vertical e horizontal, as côncavas e convexas, os círculos e os retângulos. Pode-se conjecturar que esses elementos geométricos fazem menção às ferramentas utilizadas pelas religiões de matriz africana. A disposição dos signos-símbolos evidencia o vínculo entre eles, além de indicar um signo-símbolo central. Formado por uma linha côncava que contém acima de si um círculo preenchido,

essa construção liga-se, por meio de uma linha reta na vertical, com uma forma derivada de um trapézio isósceles.[8]

Desse modo, observa-se, na constituição do alfabeto kitônico, 15 símbolos que representam uma fusão de elementos da umbanda e do candomblé com formas geométricas. Destaca-se que o significado da palavra "Kitônico" se refere à palavra grega *khthonios* (*χθονιος*), que, segundo consta no *Greek-English Lexicon*, de Liddell e Scott (1940), pode-se traduzir como "sob ou abaixo da terra" ou "ruído vindo de debaixo da terra". O termo foi amplamente utilizado na literatura grega, vinculados à descrição de deuses que vivessem no submundo, como Hades ou outras divindades encarregadas de acompanhar os mortos a essa outra dimensão. Essa vinculação pode ser conferida de acordo com as passagens em grego em Liddell e Scott (1940, n.p.). Nesse sentido, a escolha do termo indica uma relação pessoal do artista com as divindades cultuadas por ele no contexto do candomblé.

Nota-se que o termo também aparece com o indicativo de algo ou alguém que "brota da terra", podendo indicar a relação com os orixás, que são cultuados como elementos da natureza, seja o orixá Obaluaiê, orixá de cabeça de Valentim, conhecido como divindade da terra, da cura e da doença, ou de outras divindades. Enfatiza-se que, ao observar o sincretismo inter-religioso, ainda no continente africano, constata-se a figura de Sakpata-Xapanã, como o "Vodum da terra" ou melhor, como o "dono da terra", tal como pode ser percebido no "culto às divindades variantes, como Obaluaiê, Aimon, Iye, Buruku" (Parés, 2018, p. 293). Esses nomes, para as divindades, por vezes, são títulos honoráveis, como o próprio Obaluaiê, que significa "rei da terra". No Brasil, pode ser constatado o culto a essas divindades reduzidas ao título de Omolu. Porém, esse nome é relacionado a Sakpata-Xapanã apenas na região de Ketu (p. 293). Outra possibilidade do uso do título é reconhecida por Parés (p. 294) como uma "nova caracterização de uma divindade mais antiga vinda do leste, seria pertinente também para Nanã Buruku [...] seu culto teria sido associado paulatinamente a divindades da terra, como Xapanã". De todo modo, essa informação é essencial para compreender as reverberações desse alfabeto.

---

[8] No trapézio isósceles, há duas linhas opostas paralelas (as bases) e dois lados laterais convergentes, formando curvas ou ângulos convexos.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

> 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 minhas pinturas, Xaxará de Omolu, Ibiri de Nàná, 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 (Valentim *apud* Fonteles, 2022, p. 22).

O uso do termo pelo artista não foi acidental, sinalizam os relatos de Fonteles (2022), que descreve Rubem Valentim como um intelectual que conhecia diversas religiões, mitologias e filosofias, além de manter uma biblioteca pessoal vasta e com títulos variados.

Sabe-se que, a partir da década de 1950, Valentim passou a desenvolver sua poética com base nas ferramentas do culto aos orixás e dos voduns, expressando-se por meio da abstração geométrica. Em 1960, no período em que viveu em Roma (Itália), o artista realizou as primeiras obras que carregavam parte de sua sintaxe visual. Decerto, ele criou o alfabeto kitônico como símbolos, códigos que remetem às divindades reverenciadas por ele, fosse no culto do candomblé ou da umbanda. A construção desse alfabeto pode ser rastreada, parte por parte, com os signos-símbolos chamados por Valentim de "logotipos poéticos da cultura afro-brasileira" (Fonteles, 2022, p. 29). Os "logotipos" mostram-se como a união de forma e conteúdo que irão representar uma determinada ideia. Eles constituíram diversas obras de Valentim e, em conjunto, compõem o alfabeto que pode ser visto em materialidades distintas.

Na serigrafia *Alfabeto kitônico* (1987), Valentim repete o padrão de "logotipos" utilizado em *Painel emblemático* (1974). Na obra de 1987, todavia, reconhece-se a distinção em relação às cores, observando uma obra monocromática. Existe a ausência das linhas que outrora ligavam as construções abstratas. Nessa obra, parece que o artista buscou evidenciar a compreensão do "logotipo" e do conjunto deles como um alfabeto capaz de conter o conteúdo a eles inerente. Ademais, com a ausência das linhas interligando as figuras, manifesta-se a circularidade ao redor da preponderância da figura central. O movimento circular, para o candomblé, faz parte de diversos ritos, entre eles, o que se configura como xirê.[9]

---

[9] O termo "xirê" tem origem nas tradições afro-brasileiras, especialmente no candomblé, e refere-se a uma cerimônia ou ritual em que são homenageados os orixás. Nessas celebrações são realizados cânticos, danças e oferendas, orquestrados pelo ritmo dos atabaques.

Figura 3
Rubem Valentim, *Alfabeto kitônico*, 1987, serigrafia, 100 x 70cm, Coleção Roberto Bicca de Alencastro, Rio de Janeiro (Disponível no catálogo *Construção e fé*, Valentim, 2018)

Nesse sentido, Valentim, em Salvador, teve contato com terreiros de nações variadas, enriquecendo-se culturalmente de visualidades e ritos distintos. Esse dado é necessário para perceber as interseções entre as diversas nações que o artista realiza. Ele, por meio de suas obras, propôs a convivência entre símbolos praticados pelos candomblés (Jeje, Ketu e Angola), como também vinculou suas obras às práticas religiosas da umbanda e do catolicismo praticado por sua mãe (Fonteles, 2022, p. 22).

> Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando os meus signos símbolos procuro transformar em linguagem visual. O mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim (Valentim, 2019, p. 294).

Valentim, desde o princípio de suas produções, demonstra como a cultura afro-brasileira materializada em Salvador é necessária para sua poética. Desse modo, o distanciamento da figuração surge, também, como um questionamento

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

sobre a construção da figura do negro na Bahia, imagem perpetuada pela construção de uma baianidade[10] que abrandasse uma ideia de democracia racial, já explicitada.[11] Desse modo, ademais da espiritualidade já evidente em suas obras, a escolha pela abstração foi crucial para representar outras cultura e espiritualidade do povo baiano.

Na mitologia iorubana, Ogum é conhecido como o orixá da forja, aquele que domina os segredos do ferro e os ensina aos demais, fazendo com que esse elemento esteja presente no culto de outros orixás, seja nos assentamentos ou como ferramentas carregadas pela divindade quando está presentificada por meio do transe.

> Há um itan Iorubá que conta que, durante a criação do mundo, Ogum foi encarregado de criar uma longa corrente de ferro que ligava o Orum (o céu) ao Aiyê (a terra), permitindo que os outros orixás descessem para participar do ato de criação. Assim que Obatalá criou a humanidade, os homens não sabiam o que fazer na Terra. Ogum então desceu novamente ao Aiyê e ensinou-lhes os segredos da forja. Com isso, eles puderam construir suas ferramentas para caçar, arar o solo, erguer casas e aldeias, guerrear e se proteger. Ogum, então, passou a ser conhecido como Alágbedé, o orixá ferreiro, senhor das técnicas e das tecnologias. É por isso que se diz que toda a criação, toda invenção passa pelo caminho de Ogum – e é por isso, também, que ele é o senhor dos caminhos (Egbomi Cici, apud Alágbedé, 2021).

---

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

[11] Entende-se que Valentim ao dialogar com uma ideia de "Democracia racial" presente em sua época, considerava a mistura de povos, fosse na questão étnico-racial ou na espiritualidade. Ressalta-se, contudo, que, em termos de representação, a escolha pela abstração geométrica foi proposital por se mostrar um meio capaz de representar o povo negro sem recair no folclórico, que, por vezes, figurava pessoas negras em situações vexatórias, perpetuando o racismo. Em Manifesto ainda que tardio (Valentim, 2019, p. 294), o artista argumenta que suas obras estão relacionadas com uma "cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista)". Dados os limites deste artigo, deixam-se em aberto os questionamentos sobre o que seria esse "mestiço" para Valentim. Seria o povo realçado por suas características afro-brasileiras ou o embranquecido como forma de apaziguar as tensões de seu tempo?

Nesse relato feito por Egbomi Cici, é possível entender a importância de Ogum e da forja do ferro. Ogum, o orixá da agricultura, cria com o ferro os objetos necessários para a subsistência. Essas ferramentas aparecem em formas estilizadas, carregando em si a simbologia que remete aos orixás e ao culto afro-brasileiro. Nesse sentido, pode-se conjecturar que Valentim, ao observar essas ferramentas, buscou levar, para a arte moderna e contemporânea, traços dessa linguagem já conhecida por praticantes da religião.

Figura 4
José Adário, *Ferramentas de Ogum*, escultura em ferro forjado, batido e patinado, 66 x 33cm, s.d. (Disponível em: https://www.arrematearte.com.br/artistas/ze-diabo--1947?lot_number=31&account=tnt&auction_id=80)

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

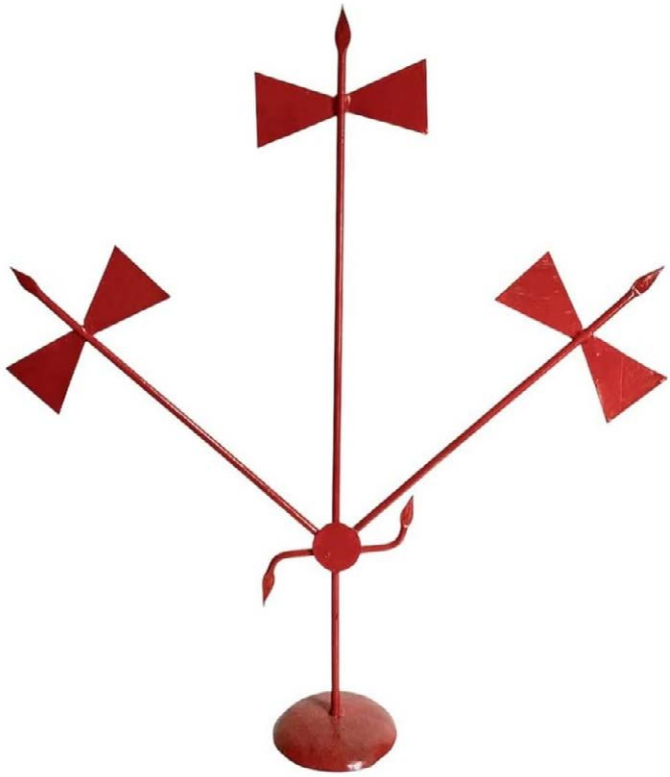

Figura 5
José Adário, *Ferramentas de Xangô*, escultura em ferro forjado, solda e pintura, 72 x 68cm, s.d. (Disponível em: https://www.leilaodearte.com/leilao/2022/agosto/170/jose-adario-ze-diabo-ferramenta-de-xango-26439/)

No caso das ferramentas dos orixás Ogum e Xangô (Figura 4 e 5), esses artefatos, por vezes, estendem sua função de mediação, comportando-se também como receptáculo do divino. Desse modo, entende-se que tal produção de Valentim objetivou a criação de uma sintaxe visual que presentificasse o divino.[12] Para Millet (apud T' Òsún, 2014, n.p.), a catalogação dessas ferramentas utilizadas no candomblé é importante, pois "esclarece um ícone, sendo seu objeto dinâmico em virtude de sua natureza interna". Por conseguinte, pode-se compreender esses objetos como partícipes da divindade.

[12] Os objetos no contexto religioso, conforme indicam George Duby (1995, p. 16) e Hans Belting (2010, p. 31), podem ser entendidos como elementos mediadores entre o mundo sensível, o terreno, e o mundo inteligível, o divino. Essa seria uma breve explicação para o culto aos ícones cristãos e outros objetos. Nesse caso, esses ícones agem por meio da presentificação antropomórfica da divindade. No caso de religiões afro-brasileiras, como o candomblé, pode-se dizer que os objetos também presentificam o divino. Essa presentificação, contudo, acontece por meio de fetiches, objetos não antropomórficos, que possuem ligações animistas com a divindade de culto. Em vez de cultuar apenas imagens figurativas antropomórficas, esses fetiches, por vezes, apresentam-se como pedaços de metais e pedras.

> A relação Ayé-Órun é o cenário do sagrado, vivenciado entre energias que compõem o Todo. Ayé dá razão instrumental, performance, materializada do profano. Òrun dá razão vital, energia do sagrado, profetizado pelo Cosmo, na configuração de domínio dos quatro elementos que compõem as forças da natureza no mover-se de encantamentos que permeiam o universo dos orixás, definindo as diretrizes que veiculam no simbólico dos elementos representantes do elo [...] entre as divindades e os iniciados, já que esses elementos estão imbuídos de energia vital, de àsé dos orixás (T' Òsún, 2014, n.p.).

Em relação ao processo de tornar essas ferramentas parte do divino, o babalorixá continua: "A partir de rituais acompanhados de cânticos e de rezas, os receptáculos adquirem o axé dos orixás, vinculando-se para sempre a uma determinada energia. É, pois, nos assentamentos que reside a força dos orixás, encantados que são pelos elementos que os compõem" (T' Òsún, 2014, n.p.).

Sobre esse tema, é notável o artigo Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé, de Lucas Marques (2018), no qual o autor se dedica ao tema das ferramentas dos orixás ou ferramentas de santo.[13] No texto, ele explica que antropólogos, como Nina Rodrigues, ficavam "intrigados com o fato de que, para os negros baianos (tal como os africanos da costa ocidental), pedras, árvores ou objetos de ferro, quando consagrados, eram adorados como sendo os próprios deuses" (p. 221).[14] As ferramentas são fabricadas por artífices específicos, que, por vezes, dedicam a vida à arte dos artefatos dos orixás. Marques realiza seu trabalho de campo na oficina de José Adário dos Santos, conhecido como "Zé Diabo", conhecido ferreiro de santo de Salvador.

---

[13] Marques (2018), além de evidenciar a importância da forja, em todas as etapas do processo desses artefatos, também indica uma discussão sobre os artefatos como "fetiches" e a recepção negativa de intelectuais ocidentais e brasileiros. O desconhecimento desses intelectuais das práticas religiosas afro-brasileiras levou à criação de categorias que deslegitimam a complexidade da discussão.

[14] Nina Rodrigues (1935, p. 15) em sua obra *O animismo fetichista dos negros bahianos*, critica os intelectuais que não percebem as práticas fetichistas dos negros na Bahia, justificando que tais práticas são distintas do que é visto no catolicismo. Nesse sentido, o fetiche, adoração de determinados objetos, institui-se como prática animista dos povos negros. No contexto do candomblé, Rodrigues (p. 28) explica que o animismo difuso é o praticado por esses grupos, sendo "a atribuição de cada ser e a cada coisa, de um *doublé*, fantasma, espírito, alma, independente do corpo onde faz sua residência momentânea".

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

> Trata-se de artefatos produzidos por especialistas e que, após uma série de ações rituais, se tornam – ou são *preparados* para – entidades das religiões de matriz africana: orixás, exus, voduns, inquices, caboclos etc. Em geral, tais artefatos, uma vez *feitos*, passam a compor o *assentamento* do orixá: um conjunto de materiais que expressa e medeia a relação entre as divindades e seus filhos humanos (Marques, 2018, p. 224).

A relação entre esses artefatos e seus significados permeia a cultura e a mitologia das divindades, simbolizando características ou essência, funcionando como mediadores, como objetos que representam o divino. Não obstante, uma outra função desses artefatos está alinhada à ideia de que ferros e pedras (*otás*) são constituintes dos assentamentos, elementos essenciais para o culto dos orixás. Nesse sentido, tanto o ferro quanto as pedras tornam-se a própria energia do orixá em materialidade. Assim, cada ferramenta é forjada de acordo com a necessidade e especificidade de cada divindade, obedecendo a certos atributos que se cristalizaram na cultura por remeter a visualidades que correspondem a significados internos à religião.

> Cada divindade possuiria um conjunto de materiais que a expressa e por meio do qual ela se materializa no mundo. Se pegarmos como exemplo as ferramentas de santo, veremos que cada uma delas é fabricada com matérias-primas e formatos específicos ligados ao orixá do qual ela faz parte. Assim, orixás caçadores, como Exu, Ogum, Oxóssi, Ossain e Oxumarê, por exemplo, possuem ferramentas feitas de ferro e com formas que remetem, de uma maneira ou de outra, à caça, à guerra, à agricultura ou à mata. Outros orixás, mais ligados às águas, possuem a prata, o ouro ou o metal branco (latão) como matéria-prima, como Iemanjá, Oxum ou Oxalá, por exemplo. Outros, ainda, como Xangô e Iansã, são feitos em cobre ou bronze, e possuem como formas machados, espadas e coroas; e assim por diante... No limite, cada entidade – em sua *qualidade* particular – possui uma ferramenta específica, feita com o material característico daquele orixá e respeitando um determinado "padrão" de cores e formas mais ou menos variável. [...] Assim, por exemplo, os formatos antropomórficos das estatuetas de exus e pombagiras seriam "ressignificações" da iconografia cristã medieval; o *oxê* de Xangô "representaria" a realeza do império de Oió; as navalhas, cruzes, facas e tridentes que cada exu

> carrega “simbolizariam” a marginalidade social dessas entidades em suas formas humanas; a ausência de ferro nos assentamentos de Nanã “representaria” a querela mitológica entre Nanã e Ogum, e assim por diante. Cada uma dessas explicações buscaria algo “externo” aos próprios materiais e suas forças para explicar as relações que lhes são constitutivas (Marques, 2018, p. 224).

A relação dos orixás com os elementos utilizados para seus cultos é determinada de acordo com uma estrutura simbólica ligada aos elementos naturais relacionados com cada divindade. A conexão pode ser apresentada como uma reencenação da mitologia, transmissão das características essenciais da divindade ou itens que reafirmam um significado cultural do objeto, como, por exemplo, a utilização de búzios em ferramentas, vestimentas e assentamentos. Essas conchas, no período do comércio escravocrata, entre o continente africano e o europeu, recebiam um valor comercial, assim como o sal, tecidos, marfim, noz-de-cola e outros produtos (Ferreira, Steuck, Souza, 2021, p. 25). Desse modo, no candomblé, utilizar búzios para determinados orixás significa reafirmar prosperidade.

Figura 6
Rubem Valentim com uma ferramenta de orixá, s.d., acervo Instituto Rubem Valentim (Rangel, 2022)

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Na criação de seu alfabeto, Valentim observou as ferramentas nos terreiros e realizou as suas composições. Para conseguir tal feito, o artista mesclou esses objetos e os reduziu às formas elementares. "Valentim narra que, no centro desse alfabeto, estava o símbolo solar, ou Oxalá, como uma hóstia sobre a taça do Santo Graal. Ao redor e em círculo, dançavam e gravitavam outros orixás no eterno movimento" (Fonteles, 2022, p. 29). A sugestão de Fonteles sobre a composição do alfabeto e a disposição dos elementos podem indicar a necessidade de compreender que a obra do artista possui harmonia e ritmo circular, também presentes nas festividades do candomblé.

Nas figuras 3 e 4, ferramentas criadas por José Adário, observa-se a similitude com o objeto presente na figura 5, imagem na qual Valentim está posicionado à frente de suas obras segurando nas mãos uma ferramenta dedicada ao orixá Ogum e ao orixá Ossain. Essa ferramenta mostra-se mesclada, unindo a simbologia utilizada para os dois orixás. Do mesmo modo, é possível perceber outra ferramenta dedicada ao orixá Ossain, do lado direito do artista.

Desse modo, nas obras de Valentim, é possível ver a referência às ferramentas dos orixás e voduns utilizadas com dois propósitos. De um lado, observam-se as ferramentas utilizadas nos assentamentos e, do outro lado, as ferramentas utilizadas pelos orixás quando estão presentificados em terra, por meio do transe do sacerdote. Nesse caso, essas ferramentas são vistas como parte das vestimentas sagradas, como é o caso do oxê, simbolizado como o duplo machado, que Xangô empunha. E o opaxorô de Oxalá, espécie de cajado no qual o orixá se apoia enquanto caminha.

No relevo *Sem título* (Figura 7), é possível observar novamente o alfabeto kitônico em formato monocromático. A cor branca pode ser constatada nas obras que compõem o conjunto de peças da instalação *Templo de Oxalá* (1977), que faz menção às festividades e às homenagens a Oxalá, considerado por muitos o criador, o mais velho dos orixás (Fernandes, 2024 n.p.). Nessa obra, observa-se o uso das linhas que ligam os "logotipos", semelhante à aparição do alfabeto em obras como *Painel emblemático* (1974) (Figura 2). Nota-se a referência ao oxê de Xangô (Figura 2), na cor azul, no plano superior direito da obra, na mesma posição e, em cor branca, no relevo (Figura 7). No relevo, contudo, verifica-se a composição na vertical que faz referência ao opaxorô.

Figura 7
Rubem Valentim, *Sem título*, na instalação *Templo de Oxalá*, 1977, madeira recortada e esmaltada, 330 x 1.345cm, Palácio do Itamaraty, Brasília, DF (Disponível em https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9905/sem-titulo)

Ainda comentando sobre os usos das ferramentas no candomblé, analisa-se sua presença nos assentamentos da divindade. “Igbás e ojúbós, ambos compostos com ferros específicos de cada santo, são compreendidos pelas casas de candomblé como elos indispensáveis para a ligação entre as divindades e os iniciados” (T’ Òsún, 2014, n.p.). Esse é o caso das ferramentas presentes na fotografia de Valentim (Figura 5).

Desse modo, Rubem Valentim refere-se diretamente aos elementos formais desses objetos, buscando apresentar a abstração geométrica como suporte para a espiritualidade afro-brasileira:

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

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

Entende-se que as obras de Valentim conseguem borrar, em termos conceituais, as oposições entre os conceitos de abstração e figuração, evidenciando a visualidade presente nos terreiros brasileiros. Além disso, por mais que seja relacionado com os artistas concretos no Brasil, principalmente por utilizar a abstração geométrica, o artista recusa a guinada racionalista e assume, em suas obras, a união entre a abstração e a espiritualidade. Tal união foi frequentemente vista em obras de artistas que utilizavam, no Brasil, a abstração informal ou lírica.

Em Manifesto ainda que tardio: depoimentos redundantes, oportunos e necessários, publicado originalmente em 1976, Valentim (2019, p. 294) foi incisivo sobre sua aproximação com outros coletivos: "Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiram e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas". Valentim (2019) estava interessado em unir o conteúdo espiritual vivenciado nos terreiros de candomblé e outras espiritualidades de matriz afro-brasileira, apresentando-os por meio de formas geométricas – linhas, círculos, quadrados, retângulos, triângulos – formando um alfabeto visual próprio para ressignificar as visualidades figurativas historicamente ligadas aos povos negros, questionando as representações "caricatas do folclore" ou "estilizações provincianas e o fácil pitoresco que levam a um *subkitsch* tropicalizado e ao efetivismo subdesenvolvido" (p. 294). Assim, com as obras de Valentim, observa-se a união de questões formais na época, com o discurso político da ascensão de uma arte que contemplasse o povo negro em sua cultura, espiritualidade e subjetividade, distanciando-se dos outros artistas que recaíam em representações caricatas e pejorativas.

Ao considerar as obras de Valentim embebidas pelas visualidades existentes em terreiro de diferentes nações, realiza-se o movimento de preservar o processo criativo do artista considerando a abstração e a espiritualidade como faces da mesma moeda, rompendo com possíveis dicotomias. As ferramentas de santo, como são comumente chamadas as ferramentas dos orixás e voduns, estão presentes na criação do alfabeto kitônico, seja na similitude dos elementos formais, como as formas geométricas, ou na função desses objetos. Para Valentim (2019, p. 294), sua linguagem visual seria capaz de revelar ao espectador "o mundo encantado, mágico, provavelmente místico", que flui dentro do artista – ele que, mesmo vivendo em outros estados brasileiros, indicava que a Bahia

estava presente em tudo o que fazia. Suas obras mostram-se como partes da cultura afro-brasileira e refletem a busca pela presentificação das divindades. Nesse sentido, Valentim comentou "busco ávido na linguagem plástica visual que uso uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuro a claridade, a luz da luz"(p. 294).

Neste artigo fica, portanto, demonstrada a presença das ferramentas dos orixás e voduns para a criação da poética do artista. A abstração geométrica tornou-se um meio de expressão, tanto para Valentim quanto para a criação das ferramentas sagradas. Desse modo, essa investigação foi demonstrada em duas etapas. A primeira, evidenciando os debates acerca da figuração e da abstração, vivenciados pelo artista na segunda metade do século 20, tal como as relações nutridas por ele na história da arte e a aproximação com o candomblé. Salienta-se que Valentim teve vínculos com outras religiões afro-brasileiras, contudo, dado o limite deste artigo, optou-se por abordar o candomblé e as ferramentas de culto. Nesse sentido, utilizaram-se as ferramentas criadas pelo ferreiro José Adário dos Santos. Na segunda parte, demonstrou-se a relação entre essas ferramentas e a criação visual do alfabeto kitônico, sendo objeto de análise as obras *Painel emblemático* (1874), *Alfabeto kitônico* (1987) e o relevo *Sem título* (1977), obra partícipe da instalação *Templo de Oxalá* (1977).

Mayã Gonçalves Fernandes *é pesquisadora visitante na modalidade de pós-doutorado júnior, vinculada ao Programa de Pós-graduação em artes visuais da Universidade Federal da Bahia.*

Referências

ALÁGBEDÉ, o ferreiro dos orixás: cartilha educativa. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2021. Disponível em: http://www.alagbede.com.br. Acesso em 18 jun. 2025.

ARGAN, Gian Carlo. *Rubem Valentim*. 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador, 1966.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DAMISCH, Hubert. Remarks on abstraction. *October*, 127, p. 133-154, Winter 2009.

DARDASHTI, Abigail Lapin. Negotiating Afro-Brazilian abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957-1966. In: ALVAREZ, Mariola V.; FRANCO, Ana M. (eds). *New geographies of abstract art in postwar Latin America*. Abingdon: Routledge, 2018.

DUBY, Georges. *História artística da Europa: a Idade Média*. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

FERNANDES, Mayã. Notas sobre a abstração e espiritualidade em *Templo de Oxalá* (1977), de Rubem Valentim. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), 20, Salvador, Bahia, 2024. Disponível em: https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-699/152366.pdf. Acsso em: 18 jun. 2025.

FERNANDES, Mayã. Tornar visível o conteúdo interior: Kandinsky, um neoplatônico da Arte Moderna? Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/48803. Acesso em 18 jun. 2025.

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

FERREIRA, Washington Luiz; STEUCK, Eliane Renata; SOUZA, Eliane Almeida. Os búzios nas culturas e religiões de matriz africana: significados e aportes ecológicos/culturais. *Revista Hydra*, v. 6, n. 10, 2021.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A historiografia da arte baiana na contemporaneidade. In: Comitê Brasileiro de História da Arte. Colóquio do CBHA, 24, *Anais*..., 2004. Disponível em: https://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html. Acesso em 18 jun. 2025.

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

GILIOLI, Renato de Souza Porto. *Representações do negro no modernismo brasileiro: artes plásticas e música*. Belo Horizonte: Miguilim, 2016.

LAGNADO, Lisette. O retorno e a confirmação de Rubem Valentim. In: *Rubem Valentim*. São Paulo: Almeida Dale, 2019.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940. Disponível em: https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?-doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=xqo/nios. Acesso em 18 jun. 2025.

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

MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 2, p. 221-243, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rs/a/hghGxf7Tqn9cRhhDJ9849kz/. Acesso em 18 jun. 2025.

PARÉS, Luís Nicolau. *A formação do candomblé. História e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: editora Unicamp, 2018.

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, out. 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/BZgDYKY47Nn3gdPDwRTzCLf/. Acesso em 18 jun. 2025.

PUGLIESE, Vera. Notas sobre um retorno: a abstração moderna e suas condições de possibilidade. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27, setembro de 2018, São Paulo, *Anais*.... São Paulo: Anpap: 2019, p. 3856-3870. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____PUGLIESE_Vera.pdf. Acesso em 18 jun. 2025.

RANGEL, Daniel (curador). Ilê funfun: uma homenagem ao centenário de Rubem Valentim. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2022.

RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros bahianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

SANTOS, Roberto Azevedo Moreira dos. Heranças africanas na produção plástica de Rubem Valentim. São Paulo: Faculdades Metropolitanas Unidas São Paulo, 2015.

SANTOZ, Horrana de Kássia. Rubem Valentim. In: *Coreografias do impossível*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023 (catálogo da 35ª Bienal de São Paulo).

T'ÒSÚN, Mauro (babalorixá). *Irín Tité: ferramentas sagradas dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

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

VALENTIM, Rubem. Construção e Fé. Curadoria e texto Marcus de Lontra Costa. Versão para o inglês Carolyn Brissett. São Paulo, Caixa Cultural/aduPla, 2018.

VIEIRA, Cristiane Araújo. Origem e deslocamentos: a trajetória de Rubem Valentim. In: Simpósio Nacional de História, 30. Recife, 2019.

Artigo submetido em novembro de 2024 e aprovado em maio de 2025.

Como citar:
FERNANDES, Mayã Gonçalves. O alfabeto kitônico: abstração geométrica e as ferramentas de santo na criação da sintaxe visual de Rubem Valentim. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 342-366, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n49.18. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae