

DUAS BAHIAS: RUBEM VALENTIM E CARYBÉ

TWO BAHIAS: RUBEM VALENTIM AND CARYBÉ

Dilson Rodrigues Midlej¹
UFBA
Associado ANPAP: sim

Vaneza Rita Silva Melo²
Associada ANPAP: não

RESUMO

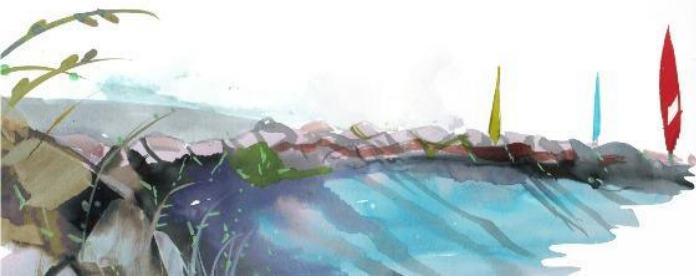
O artigo analisa imagens criadas por dois artistas consagrados pelo sistema da arte brasileira, durante a década de 1950: Rubem Valentim e Carybé. Em termos metodológicos, utilizou a combinação do método de Análise e Síntese e Histórico. O artigo aborda a nova proposta artístico-visual de Rubem Valentim, ao final da década de 1940, ao tempo em que aponta ter sido este artista o primeiro a se apropriar da imagem dos ex-votos para finalidades artísticas, e contrapõe esta proposta à interpretação da cultura visual da Bahia, representada por Carybé, em especial na série de desenhos do ano de 1950 que ilustrou a Coleção Recôncavo. E conclui que enquanto Valentim explora formas que têm origem na cultura ancestral que advém do povo preto, Carybé, por meio de sua inconfundível síntese estilística, mantém-se ainda vinculado a padrões hegemônicos e internacionais da arte.

Palavras-Chave: Arte Brasileira. Arte Afro-brasileira. Rubem Valentim. Carybé. Bahia.

ABSTRACT

This article analyzes images created by two artists renowned in the Brazilian art system during the 1950s: Rubem Valentim and Carybé. In methodological terms, it uses a combination of the Analysis and Synthesis and Historical methods. The article addresses Rubem Valentim's new artistic-visual proposal at the end of the 1940s, while pointing out that this artist was the first to appropriate the image of ex-votos for artistic purposes, and contrasts this proposal with the interpretation of the visual culture of Bahia, represented by Carybé, especially in the series of drawings from 1950 that illustrated the Recôncavo Collection. It concludes that while Valentim explores forms that originate in the ancestral culture that comes from the black people, Carybé, through his unmistakable stylistic synthesis, still remains linked to hegemonic and international standards of art.

KEYWORDS: *Brazilian art; Afro-Brazilian Art; Rubem Valentim; Carybé; Bahia.*



Introdução

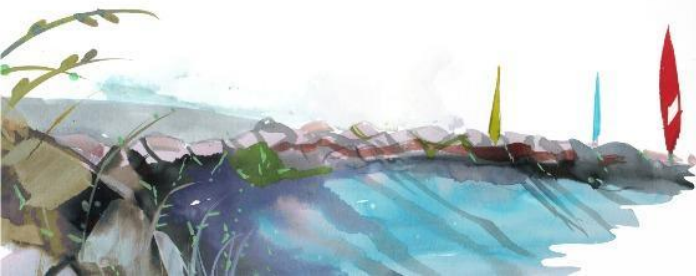
Muito antes de surgirem, na década de 1950, novas propostas artístico-visuais no Brasil, havia em curso análises de imagens criadas por artistas negros ou, ainda, de representações do negro na Bahia, promovidas, principalmente, por antropólogos culturais e realizadas a partir dos anos 1930. A cidade de Salvador transformou-se em um amplo campo de pesquisas realizadas por norte-americanos, os quais, imbuídos do racismo praticado nos Estados Unidos da América, mantinham grande curiosidade sobre o negro na Bahia. Ressalta-se, todavia, que tal curiosidade era de toda sorte, de maneiras que alguns se encantavam pela convivência aparentemente pacífica entre brancos e pretos, enquanto que outros pesquisavam sobre as questões das religiões de matriz africana, no caso o candomblé.

A antropóloga norte-americana Ruth Lands, por exemplo, acompanhou durante um ano os terreiros em Salvador e a condição da matricialidade dentro daqueles territórios. Em boa parte, as mulheres comandavam ou organizavam as festas e as cerimônias, congregando uma comunidade que vivia tanto dentro, quanto fora do que conhecemos como terreiros.

Após o final da II Guerra Mundial, as políticas públicas no globo passam a utilizar as artes plásticas para criar um discurso na tentativa de fortalecer a ideia de progresso. Na Bahia, o museólogo e crítico de arte José Valladares parte para os Estados Unidos da América com uma bolsa do Instituto Rockefeller para fazer um doutorado, tendo como finalidade organizar o primeiro museu do estado.

Os artistas que compuseram o primeiro grupo de modernistas na Bahia também já tinham viajado aos Estados Unidos da América para fazer cursos no sentido de aprimorar os conhecimentos sobre as artes plásticas. Entre eles, estavam Mario Cravo Júnior e Carlos Bastos.

Contudo, as indagações sobre uma nova proposta artístico-visual para a Bahia começaram a surgir ainda no final da década de 1940, quando o então dentista Rubem



Valentim une-se ao grupo dos artistas modernos da Bahia, mais conhecido como grupo Renovação.

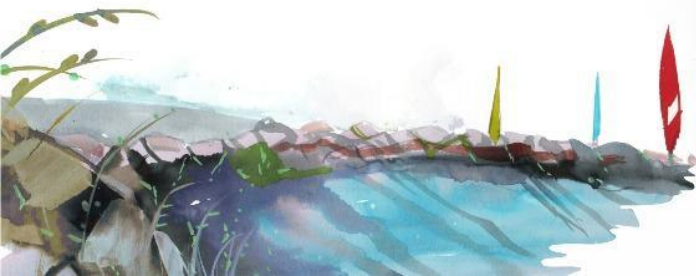
Durante a pesquisa de mestrado “Uma ponte para o sagrado: análise da imagem não-figurativa da obra de Rubem Valentim entre as décadas de 1960-1980”, os estudos apontaram que este grupo começa a questionar principalmente em quê se constituiria a forma artística moderna e que Rubem Valentim será o primeiro a se apropriar da imagem dos ex-votos, uma manifestação de arte devocional extremamente importante no Nordeste do Brasil e que materializava, por meio de representações artísticas em desenho, pintura, artesanato, bordado e escultura, as graças alcançadas pelos penitentes ou as curas pedidas e que se desejavam alcançar.

A partir do problema da investigação formal e das demais respostas que o grupo daria, surgem propostas visuais ainda vinculadas às vanguardas artísticas europeias. Como Pêpe (2024, p. 296) afirma “[...] a influência do Surrealismo estava presente, às vezes, diluída, outras vezes concentrada, nos trabalhos de vários artistas plásticos”.

Tambémurgia por parte do governo do Estado da Bahia, e até mesmo em ações pontuais no Brasil, na década de 1950, uma imagem que pudesse “vender” o país para o turismo que deveria crescer em escala mundial. Na Bahia, uma demanda é criada pelo governo de Octávio Mangabeira, que se constituía em catalogar imagens da cultura da Bahia. (Carybé, 1981, não paginado)

Amigo do escritor capixaba Rubem Braga (1913-1990), Hector Júlio Páride Barnabó, mais conhecido por Carybé, migra para Salvador e é indicado pela Secretaria da Educação e Saúde, que tinha Anísio Teixeira como responsável, no governo de Octávio Mangabeira, para “desenhar a Bahia” no ano de 1950. (Carybé, 1981, não paginado)

No livro “Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia”, em tom poético para narrar a forma documental, Carybé assume, em palavras e depois em imagens, um lado etnográfico.

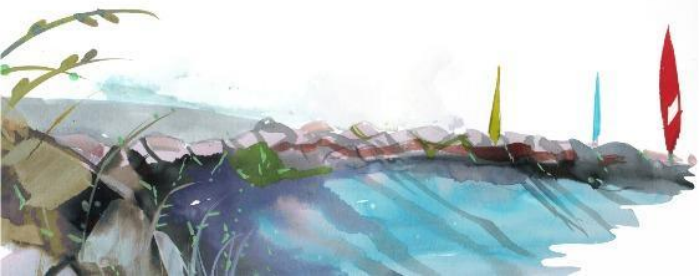


Pois é, começou com grandes viagens de bonde, Cabula, Rio Vermelho, Liberdade, Bom Gosto, Federação... viagens que eram audiovisuais vivos, janelas, quintais, cacimbas ou barrócas de terra rubra onde a vida corria a pleno sol ou à luz dos fifós e da lua. O céu vestido de arraias de dia e de noite de foguetes anunciando a chegada, dos Orixás. Na linha do Rio Vermelho de Baixo, no último bonde, o Bonde dos namorados, ouviam-se cantares para Ogun ou para Yemanjá na voz bonita, e possante de Luís da Muriçoca, naquele tempo motorista da Light, o baticum dos atabaques de Cotinha de Oxumaré ou o som discreto do Adjá de Tia Massí no alto da escadinha da Casa, Branca. Em São Gonçalo passavam as boiadas para, o Retiro e o contraponto de cantigas sagradas, mugir de bois e aboios de vaqueiros [que] enchiam o ôco da noite para Oxossi dançar. (Carybé, 1981, não paginado)

Desta forma, iniciava na Bahia, especificamente em Salvador, uma forma de registrar uma cultura artística-visual por meio de de imagens muito próximas às de uma realidade ou mesmo de imagens idealizadas. Em contrapartida, ainda no âmbito do núcleo dos modernistas baianos, Rubem Valentim mantinha uma voz isolada. Para este artista baiano não mais cabia, naquela época, utilizar uma forma representacional, um invólucro visual, para compreender a Bahia e toda a força que a matriz africana representava. Consequentemente, Valentim engendrava um afastamento visual da arte e das vanguardas europeias o que o levou a se debruçar por sete anos em um projeto inovador de como iria transpor o significado do que via para uma imagem que abarcasse aquela Bahia.

Cor e forma

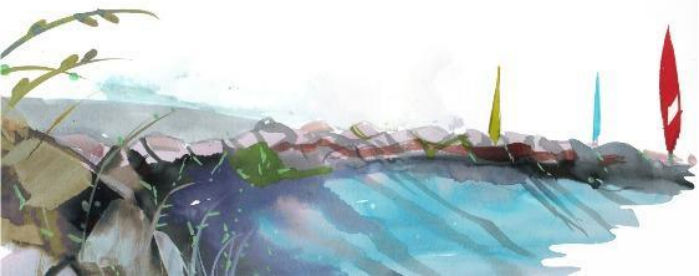
Durante os sete anos em que se construiu o que seria a modernidade na Bahia, na década de 1950, Rubem Valentim trabalhou arduamente para desconstruir a imagem pictórica de tradição europeia e academicista. No início, começou a pesquisar as cerâmicas que eram vendidas na Feira de Água de Meninos, a maior feira livre em Salvador, situada na Cidade Baixa, assim como os ex-votos e os símbolos do candomblé. A ideia era fazer composições plásticas que não fossem representacionais em termos formais acadêmicos e eurocêntricos, e sim expressivas em relação a conteúdos autoctónes da cultura popular e da afro-brasilidade.



Em depoimento dado a William Corvacho Torre (1990), Valentim afirma ter se dedicado à leitura para entender melhor o que as vanguardas europeias ou os artistas europeus buscavam criar. Um desses artistas estudado por Valentim foi Paul Klee (1879-1940). Interessava a Valentim a imaginação criadora do artista suíço-alemão e também suas investigações teóricas, visto que Klee criou pressupostos formais que se relacionavam com partituras musicais, servindo como base do processo criativo que passou a desenvolver. Seu livro, “Pensamento Criativo”, de 1920, elaborado durante o período em que dava aulas na Bauhaus, revela um arcabouço metodológico que trabalha com a noção de dualidade para compor uma obra: fundo/forma. Sua ideia se mescla com a música, pois Klee acreditava que os elementos visuais também estavam presentes na musicalidade como som e silêncio. (Castro, 2010, não paginado)

Outra questão que pode ter despertado o interesse de Valentim por Klee foram os cadernos de anotações deste último. Sabe-se que Rubem Valentim não fez curso de artes plásticas e que sua formação inicial foi em odontologia, tendo desistido da carreira de dentista para ser artista plástico. Contudo, não se aventurou a frequentar a Escola de Belas Artes, talvez pelo discurso adotado pelo grupo Movimento Renovação que rejeitava o academismo. Foi incentivado por seus pares e por José Valladares a fazer o curso de jornalismo, na nova universidade da Bahia.

As anotações de Klee podem ter mostrado a Valentim o caminho de como criar a sua própria metodologia de trabalho para elucidar os problemas formais e expressivos que buscava. A maioria das pinturas de Valentim tem como imagem referencial a cultura popular da Bahia. Antes de chegar propriamente nos *ex-votos* como referência, o artista pintava figuras com as formas das moringas e recorria a Modigliani quanto ao traço aplicado. Em outro momento, perseguia Cézanne, talvez objetivando abolir a perspectiva. Em um de seus cadernos de desenhos que se encontra no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, encontram-se exercícios de observação e criação já indicando a necessidade de Valentim de manter as suas anotações.

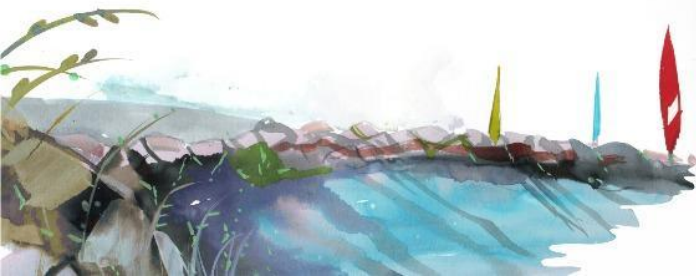


Observa-se que Rubem Valentim faz uma incursão por obras e vida de artistas europeus principalmente com o intuito de pesquisar novas perspectivas para o campo das artes visuais na Bahia e favorecer a autonomia de não seguir os passos de outros, mas criar uma forma expressiva inédita, ao mesmo tempo genuína e autêntica. E para isso começou a “desmontar” o que entendia como sendo figurativo.

No caso dos *ex-votos*, Valentim busca mais que a imagem propriamente dita. Sua obsessão é o conceito, sendo que a fé, a devoção, e a gratidão demonstrada nos conteúdos de pinturas, desenhos e esculturas dos *ex-votos* se mostram ao artista como elementos brutos para compor algo diferenciado. Na obra “Sem título” (Imagem 1), de 1953, um óleo sobre madeira assinado por Rubem Valentim no canto inferior esquerdo da tela, constata-se que o artista já se distancia das primeiras obras que remetiam a algumas características da arte das vanguardas europeias. As cores em “Sem título” parecem interessar mais a Rubem Valentim, e as formas começam a se “desmontar”, exigindo do fruidor mais atenção aos elementos visuais.



Imagem 1. Rubem Valentim. *Sem título*, 1953, óleo sobre madeira, 40 x 40 cm.
Fonte: “Rubem Valentim: sagrada geometria”, 2022, p. 86.



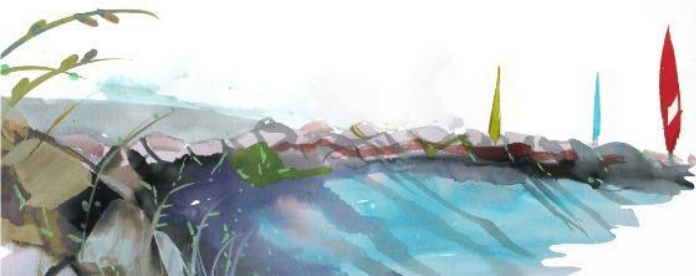
O centro da tela apresenta o contorno (em preto) de um objeto semelhante a um boneco, com membros inferiores, tronco e cabeça. A cabeça tem uma face amarela e traços finos que formam olhos, boca e nariz. O pescoço é apresentado na cor bege e ao redor da cabeça se vê uma espécie de auréola azul-marinho. O tronco e o membro inferior são preenchidos com figuras geométricas diversas (círculo, quadrado, semicírculo, retângulo etc.), utilizando as cores marrom-escuro, cinza, azul, ocre, preto, amarelo e azul-marinho. Nas partes laterais ao boneco, observam-se mais figuras geométricas que parecem se amontoar e se sobreporem, como fossem quebra-cabeças desconexos, criando um fundo, já que o contorno preto do boneco o remete para o primeiro plano. Identifica-se nesta pintura a presença de *ex-votos*. Este elemento pode propor o primeiro deslocamento realizado por Valentim para o campo da arte afro-brasileira.

Para Wani Pereira (2005, p. 249), a estética dos *ex-votos* está ligada às figuras antropomorfas, “[...] especialmente cabeças que remetem ao imaginário africano e afrodescendente. Há uma profunda fala estética entre soluções plásticas de peças africanas feitas em madeira e *ex-votos* no mesmo material”.

Rubem Valentim compreenderá uma Bahia a partir de elementos mínimos na composição. Esse mínimo era exatamente o cotidiano de um terreiro no que diz respeito aos oráculos. O conhecido popularmente como jogo de búzios (Ifá) torna-se, para Valentim, uma matriz geradora da imagem para pensar na multiplicidade. Daí chega-se à geometria na obra desse artista.

Outra vertente

Se de um lado, Rubem Valentim problematiza a utilização da forma para representar o universo da cultura baiana, Carybé (Hector Julio Páride Bernabó, 1911-1997) parece simplificar a forma para interpretar a Bahia, mediante aplicação do processo de estilização formal, que consiste na simplificação das formas naturais, reduzindo-as a traços e elementos essenciais que asseguram, contudo, seu reconhecimento. A representação para este artista argentino tem sabor, linhas sinuosas e perspectiva

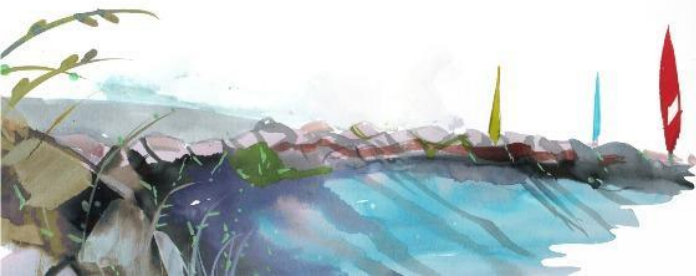


controladas que conferem-lhe elegância, compreensão e expressão, como se pode ver na Imagem 2.



Imagem 2. Carybé. *Mães de Santo* (Série Iemanjá), 1950, desenho a bico de pena, 27 x 21cm. Acervo Museu de Arte da Bahia. Fonte: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Museu de Arte da Bahia.

Carybé veio à Bahia em 1950, pela quarta vez, para fixar residência e sua atuação foi decisiva para a consolidação da linguagem plástica moderna na arte da Bahia. Seus desenhos apresentam sínteses formais dos tipos sociais, dos costumes e da paisagem citadina de Salvador (lida como Bahia), onde buscava captar um frescor por meio da criação de imagens singulares, com a finalidade de construção e divulgação de um cenário apropriado à indústria do turismo no Estado, a partir de um ideário de “baianidade”, mesmo em face das desigualdades e tensões sociais e raciais cronicamente existentes. (Midlej, 2024, não paginado)



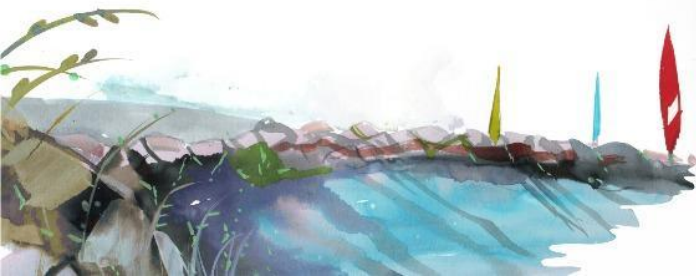
Carybé obteve trabalho por meio da Secretaria de Educação para atuar como artista, sendo que este tipo de mecenato não era, contudo, uma política de Estado e não se estendeu a outros artistas. Ressalta-se todavia, que Carybé foi aceito não somente na esfera governamental, como também atuou em instituições religiosas de matriz africana, chegando a receber o título de Obá de Xangô, no Ilê Axé Opô Afonjá, e realizou importantes obras baseadas em conteúdos de matriz africana, referendando sua trajetória artística de respeito e divulgação da iconografia sagrada. (Midlej, 2024, não paginado)

Carybé mostra uma espécie de literatura visual, por meio de registros de ações cotidianas, crenças e festas populares. Seu traço é didático e econômico. Roger Bastide (1951, não paginado), em artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, de 1951, cita exatamente essa característica marcante na obra desse artista: “E essas poucas linhas, essenciais repetindo-se através dos temas diferentes, tornam-se correspondências baudelarianas, alusivas a mundos diversos”.

A exposição “Carybé e o Povo da Bahia”, em cartaz desde 2024 no Museu de Arte da Bahia - MAB, em Salvador, revela o primeiro trabalho do artista argentino naturalizado brasileiro para o Estado da Bahia. Em 1950, Carybé criou mais de 220 ilustrações em desenhos a nanquim que compuseram uma coleção especial cuja finalidade era agregar valor a uma nova estratégia de atração turística na divulgação da Bahia. O próprio texto publicado na edição “Pesca de Xareú” descreve que tal coleção ilustrada por Carybé era a mais relevante desenvolvida até o ano de 1951.

Dentre as muitas realizações do pintor Carybé na Bahia, o que pode ser considerada das mais importantes, entretanto, é a coleção de desenhos sobre temas folclóricos e principais festas populares da Bahia, que ele executou para o Museu do Estado e que fez parte da sua última exposição, em janeiro de 1951, na Bahia, sob os auspícios da Secretaria de Educação. (ARRANJO TRIBUTÁRIO *apud* Pimentel, 2020, f.164)

A tese de Bruno Rodrigues Pimentel (2020), “Coleção Recôncavo: aspectos da cultura baiana através da (re)construção de Carybé e seus colaboradores”, e a dissertação de Tiago Santos Groba (2012), “Um lugar ao sol: Caderno da Bahia e a virada



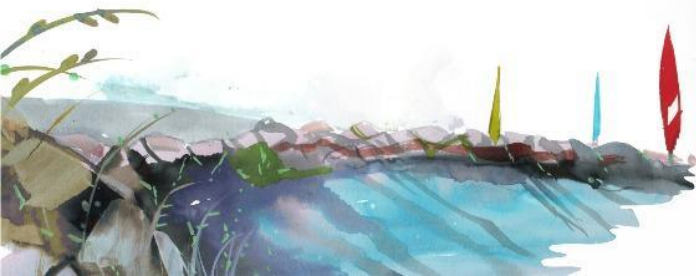
modernista (1948-1951)”, são materiais que indicam o quanto a ideia do que era uma Bahia em termos visuais precisava ser trabalhada para o turismo. Groba (2012, f.131) coloca que:

A Bahia, que na década de 1940 fora exportada principalmente por seus artistas escritores, poetas e cantores, na virada da década de 1940 para 1950 passou a ser exportada, também, por seus pintores e escultores, além de antropólogos, sociólogos e cineastas. E, nesse processo, as campanhas turísticas atuaram na problematização dos elementos populares dentro destes discursos.

Ampliando a questão sobre o que deveria ou não ser criado enquanto produto artístico, Pimentel aponta com precisão que o processo artístico se dá após uma negociação política visual por assim dizer e mediante

“[...] uma grande exposição dos elementos populares baianos, principalmente nas campanhas turísticas e guias da cidade de Salvador. A própria Coleção Recôncavo [...] foi utilizada com o propósito de divulgação turística. Assim como o livro Bahia - Imagens da terra e do povo, de Odorico Tavares, e o livro Bêabá da Bahia: guia turístico de José Valladares e ilustrações de Carlos Thirré. A Bahia estava sendo vendida turisticamente e, para isso, elementos culturais eleitos por intelectuais e artistas estavam sendo divulgados. Elementos como a pesca do xaréu, as pretas do acarajé (que neste momento passaram a ser chamadas de baianas) e a feira da Água de Meninos foram associadas à cultura popular e representados como sendo as imagens da Bahia. Diferentes discursos foram construídos e alicerçados com base nesses motivos e isso deu-se por meio de variadas modalidades. No caso da Coleção Recôncavo o candomblé fez parte do conjunto de elementos que representava a cultura baiana. Inclusive, muitos roteiros turísticos incluíram, nesse período, os terreiros como lugares que deveriam ser visitados pelos turistas. (Pimentel, 2020, f.176)

Coube a Carybé, portanto, criar um imaginário visual palatável e compreensível do povo da Bahia, adequado aos usos promocionais e políticos da época. A técnica aplicada pelo artista nos desenhos da Coleção Recôncavo torna-se fundamental para o exercício de fruição proposto pelo então governo de Octávio Mangabeira. Eram o discurso e a consolidação de um pólo cultural atrativo que deveria ser alçado ao âmbito do turismo internacional, como parece efetivamente ter tido sucesso em alcançar. Pimentel ressalta, ainda, que as ilustrações de Carybé serviram tanto para



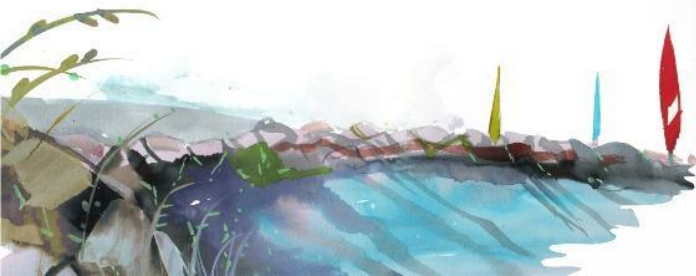
formar uma identidade do povo – um reconhecer-se a si mesmo –, como também para comunicar a ideia de um lugar que sugeriria quase um paraíso nos trópicos. Neste sentido, além das ilustrações, foram redigidos textos assinados por nomes hoje consagrados no imaginário baiano, como Odorico Tavares, Pierre Verger e Vasconcelos Maia, entre outros. (Pimentel, 2020, f. 161)

Afrobaianidade ou arte afro-brasileira

Há muito se vem tensionando, no campo da arte, a questão da característica e do conceito de *afro* na produção de artistas e em textos críticos sobre arte. Ressalta-se que a percepção de um traço que remeta a uma África tem sua gênese, no Brasil, em Nina Rodrigues, por este arrematar, após apreensões policiais, objetos oriundos dos terreiros de candomblé. Era sistemática sua visão dessa arte e, como se sabe hoje, caracterizada como racista. (Melo, 2024, f. 99)

Porém, quando se arrisca fazer uma análise entre dois artistas, como a que se propõe aqui neste artigo, em que se leve em consideração as categorias afrobainidade e arte afro-brasileira, observa-se a carência de pesquisas que fundamentem abordagens desta natureza. Por que? Porque o prefixo *afro* não parece nortear totalmente a complexidade das criações propostas por artistas brasileiros, como explica Munanga (2019), no artigo “Arte Afro-brasileira: o que é afinal?”.

Mesmo louvando a trajetória de Carybé e reconhecendo seu mérito artístico, se percebe que sua produção obedece a padrões hegemônicos e internacionais. Sua paleta de cores, seu traço fluido e bem definido, a abordagem sintética dos assuntos representados e os temas escolhidos, ainda que calcados em assuntos e manifestações populares, se encaixam em uma construção de ordem política social, se não imaginada por uma elite, seguramente produzida de forma a tornar os temas mais compreensíveis e aceitáveis ao gosto daquele estrato econômico-social. Pode-se arriscar também afirmar que ao se apropriar do cotidiano da Bahia, da cidade do Salvador, e ao imprimir sua inconfundível síntese estilística, Carybé também faz uma defesa do que registra, ao tempo em que valoriza-a.



Contudo, os conceitos ainda em aberto de afrobaianidade e arte afro-brasileira parecem colocados para alocar determinadas características, tipificações, recolhidas para justificar parcialmente a imagem da Bahia, por não se conseguir captar satisfatoriamente toda a problemática da realidade, nem mostrar as camadas contraditórias e excludentes do que se pode apontar de racismo cultural.

É nesta questão que o conjunto da obra de Rubem Valentim parece revelar maior capilaridade sobre o assunto, por não tangenciar ou escamotear a questão do racismo existente no Brasil. Por meio da cultura do povo da Bahia, Valentim explora os conceitos formalistas das artes plásticas, mas não desiste de imaginar a Bahia em um exercício intelectual no qual a forma tem origem na cultura ancestral que advém do povo preto.

No entanto, alerta-se ao leitor que não se trata de menosprezar qualquer uma das produções artísticas aqui apresentadas, mas ressaltar a importância da construção conceitual que se propõe reverberar. Cabe, como sugestão, imaginar como se pode aprender a ver o mundo.

Referências

BASTIDE, Roger. Do Nordeste. *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, Brasil), 13 de setembro de 1951. Disponível em <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110866#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-960%2C226%2C4549%2C2546>. Acesso em 08 jun 2025.

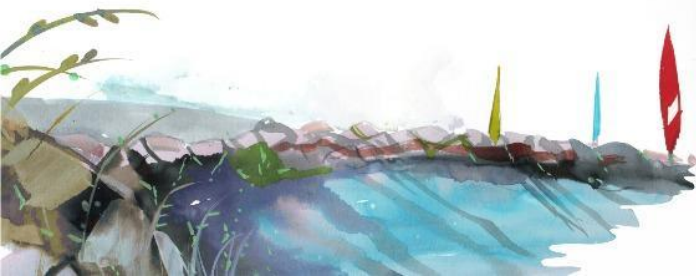
CARYBÉ; AMADO, Jorge; VERGER, Pierre; REGO, Waldeloir. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1981.

FONTELES, Bené. *Rubem Valentim: sagrada geometria*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2022.

GROBA, Tiago S. Um lugar ao sol. *Caderno da Bahia e a virada modernista baiana (1948-1951)*. Dra. Lina Aras Brandão. 2012. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2012. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/11618/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20para%20colegiado%21.pdf>. Acesso em 12 mar. 2023.

MIDDLEJ, Dilson et al. Texto curatorial da exposição Carybé e o povo da Bahia. Museu de Arte da Bahia, 2024. Texto não publicado.

MELO, Vaneza Rita Silva. Uma Ponte para o sagrado: análise da imagem não-figurativa da obra de Rubem Valentim entre as décadas de 1960-1980. Orientador: Prof. Doutor Dilson Rodrigues Midlej, 2024. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia



(UFBA), Salvador, 2024. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/40939>. Acesso em 10 jun 2025.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? *Paralaxe*, 6 (1), 2205-23. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601>. Acesso em 22 out 2022.

PEPÊ, Suzane T. Pinho. A História oral como recurso metodológico para uma história da arte inclusiva. (In) CAVALCANTI, Ana; FREIRE, Luiz Alberto; MALTA, Marize (org.). *História da Arte em práticas de ensino*. Salvador: EDUFBA, 2024. p. 289-303.

PEREIRA, Wani F. Ex-votos, devoção e estética afrodescendente. In: LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005. p. 249-254.

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. *Coleção Recôncavo: aspectos da cultura baiana através da (re)construção de Carybé e seus colaboradores*. Orientadora: Prof.^a Dra. Joana D'arc do Valle Bahia. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Formação de Professores. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, São Gonçalo, 2020. Disponível em <http://www.ppghsuerj.pro.br/wp-content/uploads/2021/04/Tese-Bruno-Pimentel.pdf>. Acesso em 09 jun 2025.

TORRE, William C. C. Entrevista Rubem Valentim. Caixa 01, notas biográficas, 1990. Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo, Fundo Rubem Valentim.

Notas

1. Professor Adjunto de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFBA com atuação na Graduação e Pós-Graduação. Doutor em Artes Visuais (PPGAV EBA UFBA, 2017), Mestre em Artes Visuais (2008), na linha de pesquisa História da Arte Brasileira, Especializado em Crítica de Arte (1984) e Bacharel em Artes Plásticas (1982), títulos fornecidos pela UFBA. E-mail: dilsonmidlej@ufba.br ORCID: 0000-0001-7926-0347. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0802389002506254>. Salvador, BA, Brasil.

2. É mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Possui bacharelados em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2018) e em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1995). Tem experiência em produções artísticas e pesquisa em artes visuais. É autora do livro (In)Fluxo: corpo não-linear, corpo conexo (2021). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0049677508871099>. Salvador, BA, Brasil.