O PENSAMENTO GRÁFICO EM EMANOEL ARAÚJO E MARIA BONOMI

GRAPHIC THINKING THROUGH EMANOEL ARAÚJO E MARIA BONOMI

Patrícia Figueiredo Pedrosa / UFRJ

RESUMO
Um conjunto de obras de Maria Bonomi e Emanoel Araújo referenciam esta investigação teórica acerca da imaginação que entende a imagem como acontecimento objetivo, evento de linguagem no campo do fenômeno. Considera pensamento gráfico como a maneira particular com a qual o artista cria, seu procedimento mental, uma das formas existentes de imaginar. A análise sobre o processo criativo abarca obras formalmente distintas e esteticamente distantes da gravura ou do desenho, mas que deixam divisar o pensamento gráfico como princípio criador.

PALAVRAS-CHAVE: Emanoel Araújo; Maria Bonomi; gravura; imaginação; pensamento gráfico.

ABSTRACT
A set of works by Maria Bonomi and Emanoel Araújo serves as reference in this theoretical investigation about the imagination that understands image as an objective development, language event in the field of the phenomenon. It considers graphic thought as the particular way in which the artist creates, his mental procedure, one of the existing ways of imagining. The analysis of the creative process encompasses formally distinct and aesthetically distant works of engraving or drawing, but which make it possible to see graphic thought as a creative principle.

KEYWORDS: *Emanoel Araújo; Maria Bonomi; printmaking; imagination; graphic thought.*

O radical grafia, de origem grega, significa escrita.[1] Refere-se ao ato de grafar, escrever, desenhar - o registro do pensamento pelo gesto intencional, o rastro do ato, a manualidade do pensamento. Pensamento gráfico seria o pensar a partir dos princípios do desenho, de seus elementos fundamentais: o ponto, a linha, o plano e suas infinitas possibilidades tais como a hachura, o corte, o sulco, a superfície. Uma maneira particular com a qual o pensamento realiza a criação. A investigação teórica acerca da imaginação centrada no pensamento gráfico é a questão da qual trato em minha pesquisa atual. Neste texto, apresento considerações preliminares, ainda muito embrionárias, tecidas a partir das obras, dos textos, de entrevistas e depoimentos de Maria Bonomi[2] (1935, Meina, IT) e Emanoel Araújo[3] (1940, BA).

Ao passear os olhos pelas imagens selecionadas, escrevo: Maria Bonomi pensa com sulcos e Emanoel Araújo, com formas. Uma simplificação tão radical evidentemente está longe de abarcar a complexidade de uma investigação acerca de processo criativo, mas parece ser um bom ponto de partida.

Bonomi narra que desenhava muito quando criança e, mais que o desenho, o que a encantava era a anotação, o registro.[4] Em entrevista recente, comenta que faz suas gravuras a partir de anotações muito pequenas e, no entanto, a dimensão da anotação não interfere no formato final. Constatamos, pelo seu depoimento, que desenhar/anotar é um hábito para quem pensa por imagens: "Às vezes vou andando e vejo uma coisa e outra coisa, anoto e vou ver depois, são flashes entende, eu não estou anotando uma gravura, estou anotando uma coisinha que acho interessante..."[5] Ao ser questionada sobre seu método de criação, conclui que, se fosse um método, seria o método de *registrar* coisas. O desenho, para Bonomi, é um passo para um grande trampolim que ela chama de gravura – mas, ao mesmo tempo, o pensar fundamental, o desenho e a gravura são alternativas de materialização de um mesmo tipo de pensamento.

Ainda menina, em seu primeiro curso, aprendeu a pintar cartões de branco, cobri-los de nanquim preto e raspar com uma ponta, e que preferia isso ao trabalho em cor. Detalha que sempre gostou do traço definido, "corte reto, sem bruma", e, por isso, o trabalho feito com guache ou óleo a afligia.[6] O uso indireto do guache também interessou ao jovem Emanoel Araújo - o desenho lavado – no qual pintava com branco, cobria com nanquim e depois lavava. Técnica aprendida no ginásio,

utillizada para imitar xilogravuras de Dürer que ilustravam um livro de Sancho Pança, emprestado da biblioteca de Santo Amaro.[7] É ponto de interesse nesses fatos iniciais a preferência de ambos por um uso diferenciado e indireto do guache. O traço de Araújo - o desenho - é feito em branco, não em preto como é usual no desenho, e o guache branco é removido, após toda a área pictórica ser coberta com nanquim, revelando as linhas brancas como um negativo. O traço de Bonomi é raspado, fere a superfície negra e uniforme do nanquim, abrindo brancos – seu traço/desenho é branco, é sulco. Nos dois casos os jovens desenham com branco: Araújo com branco no branco, o genericamente denominado desenho cego, só revelado após cobertura de preto seguida de lavagem. Como resultado temos o branco no preto - um raciocínio inverso ao do desenho, o preto no branco. Os dois resultados se assemelham e remetem à xilogravura, na qual a gravação do traço produz uma linha branca impressa e a imagem não provém da gravação diretamente, mas da impressão da matriz gravada sobre o papel. Tanto a jovem Maria Bonomi quanto o jovem Emanoel Araujo parecem ter uma forma semelhante de pensar a imagem que os fez procurar, intuitivamente, meios alternativos de torná-la visível.

E foram justamente estes desenhos, com guache lavado, expostos por ocasião da segunda exposição[8] de Araújo que, por sua aproximação com conceitos gráficos, motivaram Sônia Castro (BA, 1934)[9] a apresentá-lo a Henrique Oswald (RJ, 1918-1965).[10] Araújo frequentou livremente o ateliê de gravura, onde trabalhou intensamente, mas não fez o curso oficial da Escola de Belas Artes. Essa rebeldia em relação ao ensino tradicional apresentou-se precocemente, e foi devido a ela que seus pais o levaram a trabalhar em uma oficina de marcenaria, entre os 9 e os11 anos de idade. Entre goivas e formões, descobriu o interesse e a habilidade para atividades de entalhador. Dos 11 aos 14 anos, trabalhou na Imprensa Oficial, onde fazia as chapas de composição e distribuía os tipos nas caixas. A despeito de ser filho de ourives, não teve incentivo para a arte – em seu contexto familiar, ser artista era sinônimo de fracasso financeiro. O gosto pelo desenho, juntamente com as experiências como entalhador e gráfico estavam forjando no menino, o artista. A união entre o desenho, a gravação e a impressão, experiências que havia vivenciado separadamente, só ocorreria mais tarde, na oficina de gravura, com Henrique Oswald.

Maria Bonomi estuda desenho e pintura até 1953, quando, numa visita a uma exposição de Livio Abramo, tem mais que uma experiência estética, uma quase revelação mística: “Levei um choque” (LAUDANNA, 2007, p. 70). Nesse momento, encontra a linguagem que procurava. No ano seguinte, após muita insistência, consegue ser aceita por Abramo como aprendiz e, em 1960, torna-se sua assistente no *Estúdio Gravura*. A artista, que desde meados da década de 1950 havia se envolvido com soluções geométricas para seu trabalho, distanciava-se, aos poucos, da figuração. Esse interesse, que se intensifica nos anos 1960, é notado também na obra de outros artistas centrados no eixo Rio-São Paulo, caso de Bonomi e Araújo. As tendências construtivas, acentuadamente geométricas, exerceram forte influência entre os artistas nos anos 1950/60.[11]

Figura 1: Maria Bonomi (1935). A águia, 1967. Xilografia, 102 x 155 cm.

Entretanto, o trabalho de Araújo transita entre o figurativo e o abstrato, no final da década de 1960, traço comum do informalismo,[12] no qual a liberdade reclamada explicava a indiferença dos artistas perante o binômio figuração-abstração, que mobilizava os debates artísticos naqueles anos. Sua gravura relaciona elementos orgânicos e geometrizados, que se transformam em formas livres, simples, que obedecem a escolhas totalmente subjetivas, nas quais o sensível subverte a geometrização. Enquanto para os artistas concretos a geometrização obedecia a um exercício racional, para Araújo respondia a uma pulsão emocional, atávica. Segundo Araújo, sua aproximação com a geometrização, a princípio, se deu através da

"arquitetura, sobrados, fachadas, encontros de fachadas",[13] memórias afetivas que evocam um barroquismo baiano.

Figura 2: Emanoel Araújo (1940). Espelho, 1969. Xilogravura com relevo.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Após ser premiado, na 3ª Bienal Gráfica de Florença, Itália, em 1972, fez uma viagem para a África, que reporta ter sido fundamental. A força étnica da cultura e religiosidade africanas ecoou em sua alma, mas o que mobilizou sua sensibilidade foi o dinamismo e a potência da geometrização da arte africana. Esta vivência encaminhou seu trabalho de uma geometrização latente para uma sintetização ampla; em suas palavras, "uma geometria quase gestual" (NATUREZA..., 2015). Na trajetória de Bonomi também houve a experiência de viagem relevante para a China, em 1974, que produziu impacto significativo em seu trabalho. Seu encontro com o que há de mais arcaico e germinal na gravura gerou, ao mesmo tempo e paradoxalmente, renovação conceitual e aprofundamento de suas raízes gráficas. Em grande parte, seu entendimento da cor na gravura provém do conceito de cor da xilogravura chinesa, em transparências e sobreposições. Para o artista gráfico, a cor é uma questão atestada em diversas declarações, tanto por Maria Bonomi ("O gravador pensa em preto e branco")[14], como por Emanoel Araújo ("A cor é um

problema”).[15] Até o presente, ainda não abordamos o assunto ‘cor no desenho’ na pesquisa para fazer as correlações da teoria com as falas dos artistas.

Figura 3: Maria Bonomi (1935). Echoes VA, 1985. Xilogravura, 95 x 30 cm.

A concepção da série *Gravuras de armar,* de Araújo, nos leva a considerar que o plano não conseguiu mais conter o gesto-traço, e o movimento culminou em projetá-lo para o espaço. A linha já ansiava por libertar-se, mas ainda precisava percorrer e dançar, sinuosa e sensual, entre as formas. São obras configuradas por uma gravura estreita que, como uma fita, perpassa outra gravura mais larga, através de cortes, projetando-se para fora e para dentro do papel. Esses relevos ondulados produzidos pela “gravura-fita” sugerem um movimento orgânico acentuado pela estampa colorida, como uma padronagem étnica. A inspiração na estamparia resulta numa geometrização, porém, a lógica da geometrização não submete o seu trabalho; são mais formas contidas num princípio do que um fim. A geometria, que se explica por fórmulas matemáticas, não é a finalidade última, é, antes, o processo. Araújo explica que ao desenhar “o gesto prevalece, mas a forma termina sendo geométrica” (NATUREZA..., 2015).

Figura 4: Emanoel Araújo (1940). Gravura de armar, 1972. Xilogravura, 1001 x 70 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 5: Emanoel Araújo. Gravura de armar, 1972. Xilogravura, 102.00 x 68.00 cm. Coleção Barbara e Wolf A. Wolf.

Roberto Pontual, em crítica da época, avalia a gravura de armar[16] como "uma tentativa mais radical em relação à busca da real terceira dimensão".[17] O artista apresenta a gravura tridimensionalmente, entretanto, não são volumes, são, antes, planos projetados. Uma composição em que duas partes, no caso duas gravuras, são encaixadas, através de cortes, aproximando-se da ideia do *kirigami,* no sentido

dos princípios construtivos, que objetiva obter a forma tridimensional, através de corte e dobra de papel.[18] Araújo pensa com linhas, formas e planos que se projetam no espaço.

Neste período, as possibilidades de desdobramentos contidas na matriz – em especial a questão da matriz-forma – interessaram a muitos artistas gravadores. Maria Bonomi e Emanoel Araújo, envolvidos com as questões informais, exploram essa alternativa, utilizando-se de afinidades com os princípios da geometria. Maria Bonomi compõe obras com o recurso por ela chamado de "combinatório" – recurso em que a matriz é usada em todas as suas possibilidades de inversão, multiplicação e soma, conforme registro estabelecido numa operação, que modifica o sistema de impressão.[19] Nesse processo, as cores são acrescentadas à estampa, em diferentes entradas (impressões), que obedecem a um sistema aditivo. Emanoel Araújo compõe, em cores, encaixando matrizes recortadas e, desta forma, várias cores são impressas numa única entrada. O artista pensa, graficamente, tanto na disposição das cores, enquanto composição, quanto no processo de impressão, enquanto procedimento.

Figura 6: Emanoel Araujo (1940). *Suite Afríquia III,* 1977. Xilogravura,118,4 x 75,8 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Araújo, de maneira bem particular, trabalha na estruturação do espaço, encaixando as matrizes como um *tangram*. O *tangram* é quebra-cabeças chinês formado por 7 (sete) peças, com formato de figuras geométricas (2 triângulos grandes, 2 pequenos, 1 médio, 1 quadrado e 1 paralelogramo), com as quais se pode formar várias figuras, utilizando todas sem sobrepô-las. Apesar das cores na gravura tradicionalmente entrarem em sobreposição, nessa série, Araújo colore suas gravuras sem sobrepor as cores, como na regra do *tangram*. O tom sóbrio das cores terrosas e ancestrais de suas *suítes afríquias* não minimiza o caráter lúdico e prazeroso do jogo e da brincadeira. Em seu processo, criar, compor, gravar e imprimir funcionam simultaneamente, formando um único movimento criativo conduzido por um pensamento fundamentalmente gráfico.

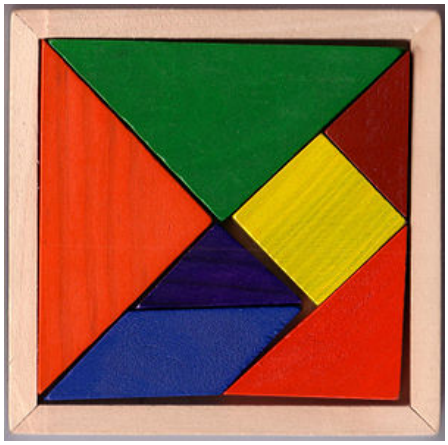

Figura 7: Tangram de madeira
Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tangram>

Araújo escreve, em texto autoral, que, com o advento das *Gravuras de armar,* seu trabalho "foi francamente para a escultura" (ARAÚJO, 2011). A busca das soluções para suas questões poéticas, moldada pela expansão de seu pensamento, sugere em nossa análise um percurso coerente. Seu caminho para o escultórico transita por um viés construtivo, no sentido de que seus volumes são construídos por planos, não por volumes, como na escultura tradicional.[20] As *Gravuras de armar* são indicativas desse caminho que, posteriormente, se materializará em seus relevos de madeira. Esses trabalhos, a princípio em cores, na continuidade do processo, chegam ao branco – as cores também passaram por operação de síntese, assim como as formas. Essas obras têm a configuração de relevos e suas particularidades carregam sua relação parental com a xilogravura: a madeira, a planaridade da matriz, os relevos como sulcos – não escavados, mas projetados. Os sulcos que

originalmente produziriam os brancos, nessas obras são desdobrados e são eles mesmos, brancos – gigantescas matrizes, brincando com a luz e com a sombra. O pensamento gráfico acompanha esses artistas em seus desdobramentos e transposições: Maria Bonomi leva os sulcos da xilogravura para murais de concreto e solo-cimento; e Emanoel Araújo os conserva na madeira, porém, projetados em invertida direção.

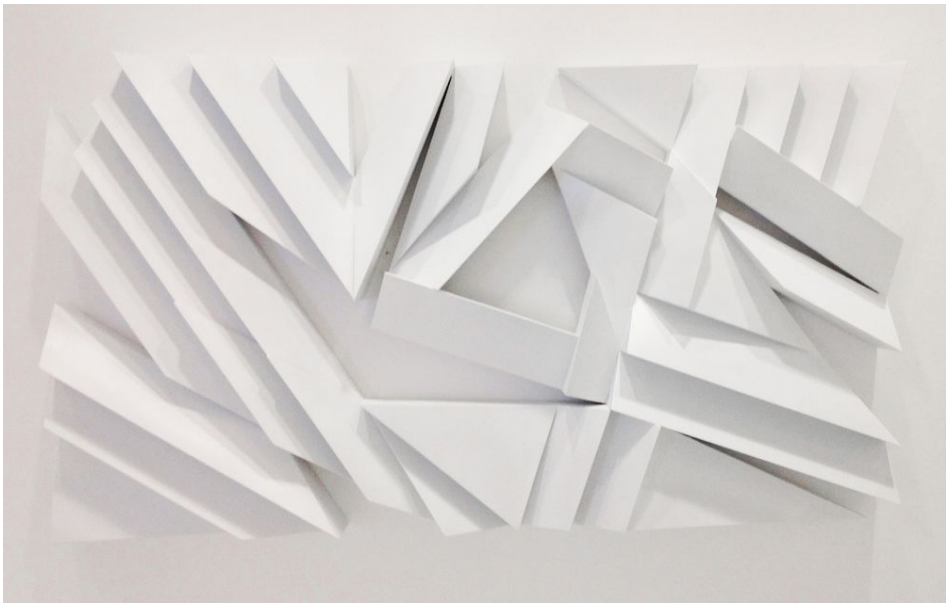

Figura 8: Emanoel Araújo (1940). Sem título, 2013. Madeira pintada, 122 x 221 x 17,5 cm.

As dimensões aumentam, as linhas/sulcos se destacam do plano vertical, o desenho alcança o espaço. Para além do plano vertical, espaço prevalente nas representações desses artistas em seus saltos para a tridimensionalidade, os sulcos, em Maria Bonomi, se acomodam em qualquer direção topográfica da superfície: na “pele” do *Ginete Serasa*, na irregularidade das *Love Layers*, na esfericidade de *Amor Inscrito*.

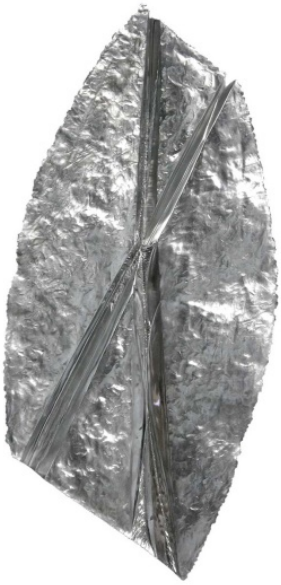

Figura 9: Maria Bonomi (1935). Love Layers, 2009. alumínio, 160 x 75 x 10 cm.

Figura 10: Maria Bonomi (1935). Amor Inscrito, 2009. Instalação, gravura espacial em alumínio. Foto da exposição em Madri, 2013.

Os sulcos de Emanoel Araújo se aprofundam e fendem a matriz de madeira, que lhes acolhe, nas direções inclinadas das quais são formados, e esses espaços vazados parecem terem sido feitos por imensas goivas ou formões, como uma memória dos testemunhos de suas ferramentas. A transposição também é do gesto: identificamos que, quando produz os cortes longitudinais profundos que fragmentam a matriz, como nas *Suítes Afríquias*, o artista elege o metal na dureza do aço, outro material para conter outra natureza de emoção, para acolher golpe tão enérgico. O corte é preciso, fragmenta a matriz, em cisões de arestas definidas, e o mesmo ocorre na escultura de metal.

Apesar da natureza do material, a superfície branca dos planos em cortes e dobras de *A roda* de Emanoel Araújo remete ao papel, a um imenso *kirigami,* como os bonequinhos de mãos dadas das brincadeiras infantis. Mas os círculos do artista, apesar de estrutura sequencial, não seguem o padrão da igualdade, cada círculo é recortado e dobrado de forma diferente, arbitrária, surpreendente. A sensação provocada pela visualidade contraria a lógica do material: entre a dureza, a frieza, a resistência do metal, a força necessária para cortá-lo e a leve sutileza, maleabilidade e fragilidade da aparência do papel branco dobrado e cortado. A ambivalência dos opostos, a conciliação do princípio masculino, no metal, com a delicadeza, princípio feminino, no papel.

Figura 11: Emanoel Araújo (1940). A roda, 1990. Aço carbono, fundição, 3,00 x 9,00 x 0,80 m. Estação Palmeiras-Barra Funda - Cia do Metropolitano de São Paulo (SP).

A ação criadora do gravador considera a especificidade do material – sua temperatura, consistência, resistência. Premissa válida para artistas partidários de qualquer meio, mas, para o artista gráfico, a importância da materialidade está intimamente ligada à resistência da matéria, à sua mão obrante; e isso se dá, até mesmo, conceitualmente.[21] Araújo fala que a resistência da madeira dificulta a produção de círculos, e em diversos relevos de madeira vemos círculos formados por segmentos de retas. Ora, o artista, em sua expertise, tem conhecimento suficiente para alterar a forma da madeira, em qualquer jeito que seu projeto indicar. Essa rejeição mais parece a memória da resistência que as fibras da madeira oferecem ao corte das goivas no momento da gravação xilográfica, do que qualquer

obstáculo de natureza técnica ou material. Em vídeo de 2015, Araújo fala que, naquele momento, estava abordando a curva em seus trabalhos: "começa com uma coisa curva e depois vai se moldando na geometria", e acrescenta que a curva "sempre foi um nó por causa da rigidez da madeira que de certa forma resiste à curva" (ÁFRICA..., 2015).

As conexões, com a arte oriental, feitas pelas análises das obras informais pelos historiadores europeus[22], no século passado, foram, em grande parte, motivadas pela ênfase na subjetividade e pelo caráter não representativo das obras, auxiliados pelos estudos fenomenológicos. Historiadores orientais valeram-se dos mesmos estudos nas tentativas de explicar a estética oriental ao público ocidental, em meados do século XX.[23] As análises propostas induzem a associações literais em alguns pontos, como a africanidade de Emanoel Araújo, ou a filiação direta de Maria Bonomi ao berço chinês da xilogravura, e estão em consonância com as referidas associações históricas. Entretanto, para efeitos desta pesquisa, o aspecto mais relevante foi o caráter gráfico de suas configurações (kirigami, tangram). A sintetização formal geometrizada, que nos sugere associações com o oriente, coloca o princípio gráfico em evidência nas obras desses artistas.

Notas

[1] HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S.; FRANCO, Francisco M. de M. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

[2] Em 1955, em sua primeira exposição fora do Brasil, expõe gravura. Escreve artigos, ilustra seu primeiro livro. Realiza a sua primeira individual em São Paulo, em 1956. Em 1958 recebe bolsa de estudos da Ingram-Merrill Foundation e estuda no Pratt Institute Graphics Center, em Nova York, com o pintor Seong Moy (1921-2013). Em paralelo, cursa gravura com Hans Müller e teoria da arte com Meyer Schapiro (1904-1996), na Columbia University, também em Nova York. De volta ao Brasil, freqüenta a Oficina de Gravura em Metal com Johnny Friedlaender (1912-1992), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em 1959.

[3] Em 1959 realizou sua primeira exposição individual ainda em sua terra natal. Foi premiado com medalha de ouro na 3ª Bienal Gráfica de Florença, Itália, em 1972. No ano seguinte recebeu o prêmio provindo da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor gravador, e, em 1983, o de melhor escultor. Foi diretor do Museu de Arte da Bahia (1981-1983). Lecionou artes gráficas e escultura no Arts College, na The City University of New York (1988). Foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1992-2002) e fundador do Museu Afro Brasil (2004), onde é Diretor Curador. Em 2005, exerceu o cargo de Secretário Municipal de Cultura. Disponível em <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanoel-araujo>acesso em 20 jan. 2016.

[4] ALMEIDA, Miguel. *Maria Bonomi.* São Paulo: Lazuli Editora: companhia Editora Nacional, 2008. – (Coleção Arte de Bolso).

[5] Depoimento gravado à autora em 10/08/2016, Ateliê Maria Bonomi, São Paulo.

[6] LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi***:** da gravura à arte pública. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

[7] ALMEIDA, Miguel. *Emanoel Araújo.* São Paulo: Lazuli Editora: companhia Editora Nacional, 2007. – (Coleção Arte de Bolso).

[8] Realizada na Biblioteca Pública de Salvador, em 1963. (ALMEIDA, 2007). A primeira havia sido no Colégio da Bahia. *Cf*: FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa. *Gravura Brasileira Hoje*: depoimentos – III Volume. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1997.

[9] Artista pertencente a um grupo orientado pela professora de pintura da Escola de Belas Artes Maria Célia Calmon (BA, 1921-1988). Id, p. 34.
[10] Inicia aprendizado artístico com seu pai, o gravador e pintor Carlos Oswald (1882 - 1971), substituindo-o, em 1947, na cadeira de gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1952 freqüenta o curso de André Lhote (1885 - 1962). Vive na Europa entre 1955 e 1959 (prêmio de viagem ao exterior - Salão Nacional de Belas Artes – 1954) quando estuda gravura no ateliê de Johnny Friedlaender (1912 - 1992). Retorna ao Brasil e torna-se professor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia.
[11] Mais particularmente o construtivismo russo e a arte concreta proposta por Theo van Doesburg, em 1930, e desenvolvida por Max Bill e a Escola de Ulm, nos anos 50.
[12] Tendência das manifestações abstracionistas que evitam controle racional na elaboração da obra, importando a subjetividade, a materialidade e o meio expressivo no próprio ato formativo.
[13] NATUREZA geométrica – Emanoel Araújo. Design Weekend 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7DE9VXSdFLM> acesso em 09 mar.2018.
[14] DÓRIA, Renato P. A xilogravura em Maria Bonomi e Renina Katz. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1995-1996.
[15] EMANOEL Araújo, 2008. Disponível em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanoel-araujo> acesso em 10 mar.2018.
[16] GRAVURA de Armar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20908/gravura-de-armar>. Acesso em: 11 de Mar. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
[17] ARAÚJO, Emanoel. *Uma quase autobiografia.* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011. Disponível em: http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-2011-002.htm, acesso em 20 jan.2016.
[18] Do japonês "kiru", "cortar" e "gami", "papel", arte de cortar papel dobrado criando representações tridimensionais, simétricas e feitas com uma só folha de papel. É uma derivação do *origami*, em que dobra-se o papel sem cortá-lo. Difere da arte chinesa de cortar papel denominada *Jianzhi* (reconhecido como Patrimônio imaterial pela UNESCO em 2009) cujo resultado final é a imagem plana e não necessariamente simétrica.
[19] O combinatório nasceu de uma experiência de convívio com o som: ao observar uma amiga cortar e editar suas fitas magnéticas compondo música concreta (*tape-music*), elaborando, transformando, retranspondo o som, pensou em fazer o mesmo com a matriz. (LAUDANNA, 2007, p. 209).
[20] No manifesto Realista, o artista russo Naum Gabo (1890-1977) define que a escultura construtiva configura-se abstrata, elaborada como construção no espaço, ocupando-o com planos, diferindo da escultura tradicional que trabalha com massas sólidas. GABO, Naum, 1920. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 329-341.
[21] Aderimos ao conceito de imaginação material de Bachelard, no qual a gravura se realiza em termos de criação matérica, no que não opera a partir do distanciamento da pura visão, ao contrário, afronta a resistência e as forças do material, num corpo-a-corpo com a materialidade do mundo. A atitude do gravador é dinâmica e transformadora, que aprende a dinamogenia do real ao trabalhar uma matéria que ao mesmo tempo, resiste e cede: "é um jogo de forças, embate entre forças humanas e forças naturais". PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard: as asas da imaginação (Introdução). In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. xx.
[22] Citamos Renato de Fusco, Giulio Carlo Argan e Herbert Read. Sobre o assunto ver FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea.* Lisboa: Editorial Presença, 1998.
[23] Sobre o assunto ver INAGA, Shigemi. A história da arte é globalizada? : Uma comentário crítico de um ponto de vista do extremo Oriente. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco. *Imagens do Japão*: Pesquisas, intervenções, poéticas, provocações. São Paulo: Japan Foundation, 2011, p. 81.

Referências

ALMEIDA, Miguel. *Maria Bonomi.* São Paulo: Lazuli Editora: companhia Editora Nacional, 2008. – (Coleção Arte de Bolso).
_____. *Emanoel Araújo.* São Paulo: Lazuli Editora: companhia Editora Nacional, 2007. – (Coleção Arte de Bolso).
ARAÚJO, Emanoel. *Uma quase autobiografia.* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011. Disponível em: http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-2011-002.htm, acesso em 20 jan.2016.
CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 329-341.
DÓRIA, Renato P. A xilogravura em Maria Bonomi e Renina Katz. *Revista de História da Arte e Arqueologia,* n. 2. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1995-1996.
FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa. *Gravura Brasileira Hoje:* depoimentos – III Volume. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1997.

FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea.* Lisboa: Editorial Presença, 1998.
GRAVURA de Armar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20908/gravura-de-armar>. Acesso em: 11 de Mar. 2018. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7
HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S.; FRANCO, Francisco M. de M. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
INAGA, Shigemi. A história da arte é globalizada? : Uma comentário crítico de um ponto de vista do extremo Oriente. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco. *Imagens do Japão*: Pesquisas, intervenções, poéticas, provocações. São Paulo: Japan Foundation, 2011.
LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi:* da gravura à arte pública. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard: as asas da imaginação (Introdução). In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
VÍDEOS
ÁFRICA contemporânea com Emanoel Araújo, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=36dLfoTv6iE> acesso em 10 mar.2018.
ARTES Visuais: Emanoel Araújo. SescTV.Publicado em 28 de jan de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bJc2BpVXFrc> acesso em 11 mar. 2018.
EMANOEL Araújo, 2008. Disponível em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanoel-araujo> acesso em 10 mar.2018.
NATUREZA geométrica – Emanoel Araújo. Design Weekend 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7DE9VXSdFLM> acesso em 09 mar.2018.

Patrícia Figueiredo Pedrosa
Doutoranda em História e Crítica da Arte pela EBA – UFRJ - PPGAV. Possui graduação em Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994), licenciatura em Educação Artística pela Universidade Cândido Mendes (2006), pós-graduação em Arteterapia em Educação pela Universidade Cândido Mendes (2010) e mestrado pela UFRJ – PPGAV (2016). Atualmente é Professor Docente I - Secretaria de Estado de Educação – RJ e professora substituta na EBA – UFRJ.