UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

O PENSAMENTO XILOGRÁFICO NA OBRA DE MARIA BONOMI

MARCELA MATOS NHEDO

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Marcela Matos Nhedo e aprovada pela Comissão Julgadora em 28/02/2002

Profa. Dra. Dayse V. M. Peccinini de Alvarado

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em artes, sob a orientação do Prof.ª Dr.ª. Daisy Valle M. Peccinini de Alvarado.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CAMPINAS - 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
N499p
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 49900
PROC 16-837/02
C ____ D Y
PREÇO R$ 11,00
DATA ____
Nº CPD ____

CM00170323-2

BIB ID 246925

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

N499p

Nhedo, Marcela Matos
O pensamento xilográfico na obra de Maria Bonomi / Marcela Matos Nhedo. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : *Daisy V. M. Peccinici de Alvarado.*
Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes.

1.Bonomi, Maria, 1935- 2. Xilogravura. I. Alvarado, Daisy Valle Machado Peccinini de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Para a amiga e mestra Maria Bonomi, cuja vida é de entalhe *permanente na história dos homens. Meus sinceros agradecimentos.*

"Vues à l'échelle des millénaires, les passions humaines se confondent. Le temps n'ajoute ni ne retire rien aux amours et aux haines éprouvés par les hommes, à leurs engagements, à leurs luttes et à leurs espoirs: jadis et aujourd'hui, ce sont toujours les mêmes. Supprimer au hasard dix ou vingt siècles d'histoire n'affecterai pas de façon sensible notre connaissance de la nature humaine. La seule perte irremplaçable serait celle des oeuvres d'art que ces siècles auraient vu naître. Car les hommes ne diffèrent, et même n'existent, que par leurs oeuvres. Comme la statue de bois qui accoucha d'un arbre, elles seules apportent l'évidence qu'au cours des temps, parmi les hommes, quelque chose s'est réellement passé."

Claude Lévi-Strauss

O meu muito obrigada à Daisy Valle M. Peccinini de Alvarado, pela orientação continuada e pela paciência durante estes seis anos de pesquisa.

Ao zelo e desprendimento de meus pais, a retribuição do carinho de filha.

Ao entusiasmo amoroso de Alexandre Fernandes Pinto, a minha gratidão de mulher.

À historiadora, antropóloga e arqueóloga de grande talento, Tamima Orra Mourad, o meu reconhecimento pelas contribuições intelectuais e sugestões à presente pesquisa; e pelas sustentadoras conversas amigas.

Meus agradecimentos:

À agência de fomento CAPES pela bolsa concedida de setembro de 1977 a fevereiro de 1998.

Aos prestimosos serviços de Jayme de Souza Filho do Centro de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Ao excelente trabalho de Wolfgang Gustav Poll na diagramação que possibilitou a inserção das imagens nesta dissertação.

Aos colegas de trabalho, professor Marcos Júlio, por sua acuidade na execução desta ávida revisão, e professor Mario R. Simões pelas traduções do alemão.

Ao auxílio experiente da bibliotecária Telma Aparecida Barbosa Favero.

Ao secretariado e digitação de Roseli Campo Fernandez.

UNICAMP BIBLIOTECA CENTRAL

RESUMO

A necessidade de focalizar o objeto de estudo demanda um conhecimento aprofundado da obra de Maria Bonomi.

Por esta razão, a estruturação desta dissertação se apoiou na pesquisa de campo, para o desenvolvimento de uma biografia seletiva comentada pela relevância dos acontecimentos em sua vida artística e para a catalogação de obras, em sua maioria inéditas até 1950, e um capítulo voltado à análise destas obras e de outras de diferentes períodos até a atualidade.

Esta pesquisa permite uma reflexão de como se estruturou o programa repertorial da artista e sobretudo, como se formou o chamado "pensamento xilográfico" em sua obra.

RÉSUMÉ

Le besoin de focaliser l'objet d'étude part d'une demande de connaître avec profondeur l'oeuvre de Maria Bonomi.

Pour cette raison, la structuration de cette thèse s'est appuyée à la recherche historique investigative, dans le développement d'une biografie selective commentée par la priorité des événements de sa vie artistique et par l'ordination des oeuvres dont la plupart inédites jusqu'en 1950 et un chapitre sur l'analyse de ces oeuvres-ci et d'autres de périodes différentes jusqu'à l'actualité.

Cette recherche permet une réflexion: comment le programme répertoire visuel de l'artiste s'est structuré et surtout comment la nomination pensée xilographique s'est imposée.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1. BIOGRAFIA DE MARIA BONOMI 18

1.1. DADOS ESQUEMÁTICOS 19

1.2. OS PRIMEIROS PASSOS DE MARIA BONOMI NAS ARTES PLÁSTICAS, A DESENHISTA E A PINTORA 20

1.3. MARIA BONOMI, A GRAVADORA E A ILUSTRADORA 24

1.3.1. A GRAVURA DA ARTISTA EM TEMPOS DE RESISTÊNCIA 33

1.4. SÍNTESE BIOGRÁFICA A PARTIR DE 1977 58

1.5. A CENÓGRAFA E FIGURINISTA 66

1.6. A CONTRIBUIÇÃO INTELECTUAL DE MARIA BONOMI ÀS ARTES E À SOCIEDADE NO BRASIL E NO EXTERIOR 69

2. MARIA BONOMI: OBRA E CONSTRUÇÃO DE PENSAMENTO 83

3. RELAÇÃO DIRETA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ARTISTA SEGUNDO AS TEORIAS MIDIÁTICAS E A TEORIA ANTROPOLÓGICA DA ARTE 183

CONCLUSÃO 197

BIBLIOGRAFIA 202

ANEXOS II

1. DEPOIMENTOS/ENTREVISTAS COM A ARTISTA III

2. FICHA TÉCNICA DAS FIGURAS XVI

LISTA DE FIGURAS

1. [Cobra Norato e a pedra] 87
2. [A casa e a lua em Cobra Norato] 88
3. [A morte e a forca em Cobra Norato] 89
4. FELICIDADE 91
   4.1. detalhe de obra 92
   4.2. detalhe de obra 92
5. [A escada e a menina no patamar] (a, b) 92
   5.1. detalhe de obra 93
   5.2. detalhe de obra 93
6. [Menina triste/ colega de escola] 97
7. [origem de OUT] 98
8. [origem de OUT] 99
9. O ASFALTO 101
10. O ASFALTO 102
11. [Choupana com barco, árvores e bananeiras] 103
12. [Ranchinho, choupana e palmeiras] 103
13. [Casa, árvores e varal com roupas] 104
14. [Casarios de São Sebastião] 104
15. [Mulata nua] 106
16. [Mulata com a mão no rosto] 106
17. [Mãe sem rosto e filho no colo] 106

18. [Mãe com um filho e 2 filhas] 106
19. [Dois rostos e menina trombuda] 107
20. [Menina com laço de fita e cabelos curtos] 107
21. [Auto-retrato] 109
22. [Mulher com cabaça/observação de luz e sombra] 109
23. [Painel geométrico] 110
24. [Porto de São Sebastião] 110
25. MALÉ I [Fazenda São Francisco] 111
26. MALÉ II [Fazenda São Francisco] 111
27. [O cavalo e as árvores] 112
28. [A baleia mondriânica] 113
29. [Painel geométrico com lua crescente] 114
30. [Vista e fábricas de São Paulo] 114
31. [Primeira gravura de Maria e o instrumental] 115
32. [Bicicleta] 116
33. (a, b, c) [As luas] 117
34. [A mulher e a flor] 118
35. SONHO VEGETAL 119
36. Sem título [Paisagem vegetal e a origem da TROPICÁLIA] 121
37. Sem título 122
38. Sem título [origem da escultura móvel PÁGINAS] 123
39. Sem título 124
40. [Figuras geométricas delimitadas por linhas/Nuanças na impressão] 125

41. [Entrada de luz e figuras geométricas delimitadas por vazios] 125
42. PAISAGEM URBANA 126
43. Sem título 127
44. Sem título 128
45. [Três luas/A Forma, o Urbano e o Vegetal] 128
46. Sem título 129
47. Sem título 129
48. [A Forma, o Urbano e o Vegetal] 130
49. Sem título [Mulher deitada] 130
50. Sem título 132
51. Vórtice [O instrumental da xilo e o movimento concêntrico] 133
52. Sem título [O instrumental da xilo e o olhar paisagem] 134
53. PARADE 134
54. SEARCH OF LIGHT [origem de SAPPHO] 135
55. BETRAYED EVOLUTION 136
56. RESTRAINED HOPE 137
57. SUPERIMPOSED CITIES [a participação do "vazio" da folha na composição] 138
58. SPANNING LIGHTS 139
59. SONHOS DE MARIA 140
60. OU ISTO OU AQUILO 141
61. ÁGUIA 145
62. HERÓIKA 147

63. BALADA DO TERROR 148
64. (a, b, c, d) [Escritos de Maria Bonomi] 151
65. TIRADENTES 154
66. REDEMOINHO 154
67. RÉQUIEM [Homenagem ao pai] 150
68. CHINA II 156
69. NEXUS [Escada tridimensional com 5 degraus] 157
70. [Transamazônica e China] 158
71. [Transamazônica e China] 159
72. [Transamazônica e China] 161
73. [Transamazônica e China] 162
74. INFÂNCIA DA ÁRVORE, COMO ANTES 163
75. SALVEM AS BALEIAS 164
76. SAPPHO 165
77. PICHADORES 166
78. O PENTE 166
79. MARIA E O PENTE 167
80. [Maria e José Carlos na impressão de FORMA] 167
81. (a, b, c, d) A FORMA 168
82. MARIA BONOMI "VERSUS" TROPICÁLIA 169
83. (a, b)[com os tacos de TROPICÁLIAS] 170
84. TROPICÁLIA 172
85. [TROPICÁLIA PARTITURA] 173

86. Sem título 174
87. [Mão e pata] 175
88. [Rosa e João] 175
89. [Joana] 175
90. MEDUSA 176
91. MEDUSA 176
92. MEDUSA 177
93. ORFEA 178
94. PORT-ROYAL 178
95. TÁLIA 179
96. TEMPESTADE 179
97. IRÔNICA – OUT 180
98. IRÔNICA – IGNORAMUS 180
99. [Árvore – SUB-TEGMINE FAGI] 181
100. [Mulher – O tonel das Naiades] 181
101. [Mulheres – Os anjos da meia-noite] 182
102. CONSTRUÇÃO DE SÃO PAULO 183
103. OS SETE HORIZONTES DO HOMEM 184

INTRODUÇÃO

"*A Arte é o viés do milagre*".

Maria Bonomi

Junho de 2000

INTRODUÇÃO

O principal foco desta pesquisa trata processos e etapas de como a artista gravadora Maria Bonomi inaugurou conceitos e como contribuiu para o enriquecimento da linguagem da gravura e da arte no contexto do mundo midiático de hoje.

A obra de Maria é antes tudo pensamento gráfico, como ela mesma afirma. Citando o conceito do escritor e filósofo francês Régis Debray, "pensamento é um conjunto material, tecnicamente determinado, dos suportes, das relações e dos meios de transporte que lhe garantem, em cada época, sua existência social".

A utilização da xilogravura foi o principal recurso de investigação empregado para a planificação do pensamento da artista e foi, sobretudo, a raiz de seus questionamentos durante os seus cinqüenta e quatro anos de criação. Este processo merece atenção especial e passa a ser vital na estruturação da presente pesquisa.

A xilogravura é uma técnica que usa uma ou mais matrizes, prancha de madeira de fio ou de topo e é resultado da escavação de sulcos por goivas e formões, na obtenção de vazios que trazem a luz na construção da imagem e de regiões deixadas em ressalto que constróem linhas e áreas escuras cheias da impregnação material dos veios da árvore, tudo isto estampado numa superfície fixa ou imóvel.

Conhecida desde o primeiro milênio, esta técnica se implantou na Europa do século XIV graças ao aprimoramento do papel com fibras mistas de linho e veio facilitar à imprensa escrita (jornal, revista, etc.) o processo de impressão, que pelo uso da matriz faz a repetição da imagem.

Na origem da xilogravura ocidental há a função de ilustração de textos bíblicos, pela qual as imagens eram obtidas hierarquicamente sempre como subalternas das idéias que seriam transmitidas, ou seja, ocupavam um papel utilitário para a visualização das palavras. No mesmo período surgiu a xilogravura de ilustração de

cartas de baralho, mas esta era praticamente proibida porque estimulava o jogo, o que poderia ser considerado como pecado.

No século seguinte, durante o Renascimento, foi a vez de a gravura em metal estabelecer seu domínio como técnica, por ser bem mais próxima da linguagem do desenho do que a xilogravura.

A partir do século XVI, a técnica xilográfica começou a ter mais popularidade para ilustrar textos literários e assumiu o papel de *gravure de colportage* (gravura ambulante ou de propagação).

Durante o século XVII, a "xilogravura ambulante" estimulou o processo de alfabetização. Teve uma ótima expansão entre os burgueses europeus e alcançou seu auge, no século seguinte, espalhando-se também entre as classes rurais. Após esta intensa participação social, começou a declinar no século XIX, em conseqüência da mudança da atuação para a atividade panfletária/política, da venda de livros no comércio das cidades e do próprio progresso da alfabetização.

Uma vez livre da antiga função, a xilogravura ficou aberta para novas incumbências e pôde se desenvolver, como técnica de expressão e de construção de idéias desvinculada da obrigatoriedade corrente, como a figuração mimética, ou seja, a reprodução naturalista/realista.

No Brasil do século XX, a xilogravura teve dois tipos de abordagens regionalizadas: a do cone Centro-Oeste/Nordeste e a do cone Sul/Sudoeste.

No caso da primeira, a xilogravura é o Cordel e corresponde ao emprego da técnica em função da ilustração de versos da literatura repentista popular. Antonio Costella relata que este processo teve início por volta de 1890, sendo difundido pelo grande poeta do cordel Leandro Gomes de Barros e, a partir dos anos 1960, por Inocêncio Costa Nick, conhecido como Mestre Noza, que passou a receber destaque internacional, chamando a atenção para o grande número de artistas anônimos que permeiam esta técnica dentro da cultura folclórica/religiosa.

No segundo cone, a linguagem artística da xilogravura é enfocada como prioridade. Mestres como Goeldi e Lasar Segall se expressaram através da xilogravura com habilidade e poéticas muito peculiares. A herança do caminho percorrido por eles fez seguidores e amantes desta arte como Lívio Abramo e a revolucionária desbravadora de imagens, responsável pela reconstrução técnica da xilogravura, Maria Bonomi.

A presente pesquisa usa interdisciplinalidade na estratégia de uma reflexão para tentar focalizar questões nas categorias de história da arte (Argan, Giulio Carlo) e da semiótica na linha do grupo da Universidade de Indiana, E.U.A. (Williams, Brooke) que considera a história como a disciplina dialética de todas as ciências e, portanto, dos cruzamentos entre a história e a semiótica.

A abordagem semiótica de que faço uso parte do conceito da espiral hermenêutica de John Deely (1982) como movimento de pensamento, ou seja, da tricotomia inicial entre abdução (formulações de hipóteses), dedução (desdobramentos) e indução (averiguações) às inferências que esta última noção pode produzir para formar novas abduções e gerar, portanto, um novo ciclo que pode ser denominado *cercle sans fin* ou "círculo sem fim" no desenvolvimento da compreensão e no crescimento da experiência individual de pesquisa.

Na reflexão em torno do pensamento e da produção xilográfica da artista, utilizou-se a abordagem teórica que se denomina midiologia ou *médiologie*, inaugurada em 1979 por Régis Debray, que propõe o estudo das mediações (o conjunto dos meios simbólicos de transmissão e circulação), pelas quais uma idéia se torna força material.

Debray, em 1991, condensou suas idéias para publicá-las no livro "Curso de midiologia geral". Nele não há uma definição do que é midiologia, mas existe um estudo filosófico contemporâneo das mediações que dão limites a propostas para novas análises dos meios de comunicação.

Pela terminologia, o desmembramento da palavra resulta em **mídio**: interação (conjunto) do homem com a técnica; sendo a técnica considerada em seus desdobramentos independentes e o homem um ser socialmente determinado. Cada um

destes pólos está inserido dentro do perfil dos meios simbólicos de transmissão e circulação da comunicação. E **logo + ia,** do grego, que exprime idéia de palavra, estudo, pensamento.

Alguns autores têm afinidade com a midiologia por tratarem de assuntos afins. Michel Foucault, por exemplo, em "As palavras e as coisas", tratou o poder da palavra e o papel das idéias na história do homem com muita eloqüência, mas não se preocupou com a análise da representação; já Pierre Francastel fez praticamente o oposto no volume "Imagem, visão e imaginação", ao tentar elaborar um sistema que empregou basicamente a filosofia e a estética no estudo da linguagem figurativa.

Em linhas gerais, a midiologia é bastante ampla, pois discute três questões: o poder da palavra, a eficácia do simbólico e o papel das idéias na história. Para tal, acredita-se que o midiólogo deva estudar o acontecimento enunciativo, partindo sempre que possível da palavra pronunciada ou virtual, no momento da emissão (hora/dia/lugar); seguindo do movimento às transformações.

Os acontecimentos enunciativos que nutriram a sociabilidade, a intelectualidade, a sensibilidade estética e a conquista técnica da obra da artista determinaram o conteúdo dos capítulos 1 e 2.

O capítulo 1 é dividido em vários sub-capítulos para facilitar o entendimento da biografia de Maria Bonomi, o contato com mestres da xilogravura, amigos e fatos marcantes na sua carreira, a passagem da pintura para a xilogravura, o desenvolvimento de uma monumentalidade inovadora, a obra para o protesto social e a transposição da visualidade da xilogravura para outros suportes técnicos, conservando a estética xilográfica.

Segundo a midiologia, quando não é possível acompanhar ou determinar o nascimento deste acontecimento enunciativo, deve-se partir do reflexo de superfície. Procedendo assim, adota-se o princípio de que pela superfície pode-se detectar as profundezas.

O capítulo 2 é a análise das obras mais significativas da artista no processo de formação do seu discurso, em uma busca de detecção do ato criador e de seu pensamento xilográfico, que foi determinado pelas origens seminais de sua estética xilográfica, e as inovações técnicas e a de linguagem da xilogravura.

Justifica-se o capítulo 3 pela detecção dos acessórios teóricos utilizados como aparato intelectual de Maria Bonomi no processo de criação de sua obra e, também, daqueles com os quais a sua obra pode ser vista. Ainda segundo a midiologia, todos os aspectos acessórios de um problema são vitais para sua compreensão. Empregou-se para tal, pela convergência de pensamento, uma licença teórica que foi a teoria antropológica da arte do antropólogo social inglês Alfred Gell.

No livro "Art and agency, an anthropological theory", publicado em 1998 e inédito no Brasil, Gell valoriza e destaca as relações entre contexto social e identidade social no foco da arte e da agência (ação social e sua motivação). A teoria de Gell analisa o universo composto pelo artista, índice, recipiente e protótipo, onde todos eles podem ser agentes ou pacientes. Aplicar a teoria implica na análise antropológica, biográfica e microscópica das relações geradas pelo *locus* da arte, respeitando o desencadear de mudanças de agente para paciente.

Este último instrumental teórico veio complementar a teoria midiática, já que trata de todos os detalhes e dos desdobramentos da ação social da artista de forma causal e linear.

1. BIOGRAFIA DE MARIA BONOMI

1.1. DADOS ESQUEMÁTICOS

Maria Anna Olga Luiza Bonomi nasceu em 1935 na cidade de Meina, na Itália. Chegou a São Paulo em 1945. Estudou pintura e desenho com Yolanda Lederer Mohalyi de 1950 a 1953 e com Karl Plattner de 1953 a 1954. Iniciou seu aprendizado em gravura com Lívio Abramo no final de 1954. No ano seguinte, foi a mais jovem expositora da III Bienal de Arte Moderna de São Paulo e expôs gravura com uma comitiva brasileira na cidade suíça de Neuchâtel. Fez um estágio de três meses na Itália com Emilio Vedova e, ao retornar, realizou, em junho de 1956, a sua primeira exposição individual de gravuras no Museu de Arte Moderna de São Paulo; esta lhe valeu o segundo Prêmio Isai Leirner de Arte Contemporânea. Em 1957, foi para Nova Iorque estudar gravura com Seong Moy no Pratt-Contemporaries Graphic Art Center e, em paralelo, cursou teoria da arte com Meyer Schapiro e gravura com Hans Müller na Columbia University. Voltou ao Brasil e, em 1959, freqüentou a oficina de gravura em metal com Johnny Friedlaender, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1960, fundou com Lívio Abramo o Estúdio Gravura. Durante o regime militar, fez xilogravuras de protesto com o intuito de revelar as injustiças sociais. A partir da década de 1960, expandiu o tamanho usual da xilogravura e por conseqüência, criou uma monumentalidade inédita para a técnica no país. Multiplicou a materialidade da matriz xilográfica em módulos plásticos e a partir de 1976, realizou de maneira semelhante painéis em concreto para espaços públicos. Em 1999, doutorou-se pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com a tese *Arte Pública. Sistema expressivo/anterioridade.* Atuou como curadora de importantes mostras nacionais e internacionais. Hoje, faz instalações orientadas pela questão da imaterialidade da gravura, mas que mantém em seu processo criativo um raciocínio de construção que se baseia no ferramental e na estética xilográfica.

1.2. OS PRIMEIROS PASSOS DE MARIA BONOMI NAS ARTES PLÁSTICAS, A DESENHISTA E A PINTORA

A Itália saiu da Primeira Guerra Mundial bastante abalada em sua economia e no plano social, apesar do sentimento nacionalista que fora reforçado pela vitória, a crise também era latente pela falta de empregos e pela queda na qualidade de vida da população.

Tal situação fez com que Benito Mussolini, ex-deputado do Partido Socialista, criasse um pequeno grupo denominado "Fasci di combattimento", com a função de reprimir as manifestações populares e exacerbar as forças do governo.

Em 1921, os Fasci tinham cerca de trezentos mil integrantes e conseguiram eleger 35 deputados. No ano seguinte, Mussolini exigiu a retirada de Luigi Facta do governo e o rei Vítor Emanuel III recusou-se a proclamar o estado de sítio.

O governo de Mussolini foi um regime de força que denominou-se Fascismo e veio a instaurar-se de forma definitiva a partir da "Marcha sobre Roma", em 1922. Nos anos seguintes, a crise interna se tornou mais densa, as manifestações do proletariado foram reprimidas com violência, os sindicatos foram substituídos por um sistema corporativo e a doutrina fascista atuou com programas voltados para o ensino, a arte e ações políticas e sociais que exaltavam o patriotismo. Em 1939, Mussolini firmou junto a Hitler, com o "Pacto de Aço", uma união que fadou a nação italiana a mais um conflito e a continuidade da opressão, vinculada ao terror e às perseguições.

Maria Bonomi nasceu em 08 de Julho de 1935 na cidade de Meina, na belíssima região do Piemonte, no Noroeste da Itália, e foi alvo, com sua família, da hostilidade política destes anos. Por conseqüência, teve que se refugiar na Suíça em fins de 1943.

Maria foi uma criança tímida e concentrada em suas atividades de observação externa através do desenho, isto porque, segundo ela mesma diz: "*...Eu tinha muitos problemas de audição, eu ficava isolada...*".[1]

Filha de pai italiano, Ambrosio Bonomi, e de mãe brasileira, Giorgina Martinelli Bonomi, pôde experimentar uma mescla cultural ítalo-brasileira que trouxe as suas mãos livros de Monteiro Lobato e de Raul Bopp. Deste segundo autor, seu livro predileto era o "Cobra Norato", que a fascinou tanto, que não resistiu à vontade de ilustrar as passagens mais marcantes de sua estória. A técnica utilizada foi a da pintura em nanquim sobre papelão, com desenhos escavados por extração de áreas negras.

Em 1945, Maria Bonomi, acompanhada pelo avô materno Giuseppe Martinelli, chegou ao Brasil, visitou São Paulo e depois se instalou no Rio de Janeiro, em um edifício que o avô estava construindo no Morro da Viúva. Aí, realizou a sua primeira escultura, uma pomba em gesso para a capela e, da convivência com o seu avô e a equipe de empreiteiros, extraiu o sonho de ser arquiteta.

Com a morte de seu avô, aos 11 anos mudou-se para São Paulo.

No Colégio das Cônegas de Santo Agostinho teve um desempenho fabuloso em desenho, pois retratava suas colegas de classe e fazia paisagens de São Paulo; chegando a receber do colégio, em 1947, a primeira premiação em desenho de sua vida artística.

A matemática a afastou da idéia de ser arquiteta e a vocação de artista ficou cada vez mais evidente, pois desenhava até mesmo durante suas férias, geralmente desfrutadas na Fazenda São Francisco de Paula, propriedade do casal Pinto Alves, localizada em Dobrada, no interior de São Paulo.

Em 1950, Lasar Segall executou a definitiva averiguação vocacional de Maria Bonomi para as artes plásticas e a encaminhou ao ateliê da pintora Yolanda Lederer Mohalyi, que a acolheu prontamente.

---

[1] BONOMI, Maria, *Depoimento livre,* 04.05.2000, p. 6.

Há no Acervo de Maria Bonomi uma caixinha onde se lê: "Maria Bonomi (1951) - Pequena medalha de prata". Entretanto, pelo fato da medalha original não ter sido encontrada, não há dados que possam fornecer informações de onde e com o que a artista ganhou tal premiação.

Yolanda Lederer Mohalyi, como mestra no ensino de pintura *lavis*, enviou seus alunos para apresentação na exposição periódica do Museu de Arte de São Paulo em 13 de maio de 1952. Esta foi a primeira aparição de Maria Bonomi no circuito das artes no Brasil e, certamente, foi o ponto de referência para que Lina Bo Bardi apontasse Maria como uma artista diletante, em seu artigo publicado na Revista Habitat 7 deste mesmo ano.

Maria foi passar suas férias no Norte da Itália, na casa de seu tio paterno Ginetto Bonomi, que era um arquiteto, colecionador e restaurador de arte muito influente na época. Graças a inúmeros contatos, participou de uma execução cenográfica com a equipe do famoso artista, teórico e crítico italiano Enrico Prampolini. Além de integrar-se a um grupo de arqueólogos que trabalhavam na escavação de vestígios da fascinante arte etrusca e suas combinações contrastantes de ocres, vermelhos e negros.

Ao retornar para São Paulo, por recomendação do artista brasileiro Waldemar Cordeiro, amigo de Prampolini, Maria foi incorporada como assistente no ateliê de Karl Plattner em 1953, onde teve a oportunidade de aprender a fazer pintura encáustica, técnica pictórica antiga que agrega pigmento à cera. O aprendizado foi muito benéfico pois, neste mesmo ano, a sua participação no 1° Salão de Agosto do Instituto Cultural Israelita Brasileiro de São Paulo, lhe conferiu menção honrosa em 08 de setembro.

Neste mesmo ano, ao travar conhecimento com a gravura do mestre Lívio Abramo, através de uma exposição no Museu de Arte de São Paulo, Maria percebeu que era exatamente aquilo que gostaria de fazer, ou seja, que a gravura tinha o resultado estético que ela almejava para a sua poética e, a partir daí, começou a questionar-se enquanto pintora.

Em fevereiro de 1954, Maria expôs na Galeria de Arte Contemporânea de São Paulo, obteve uma ótima cobertura da imprensa e aos olhos do público e do circuito artístico, parecia consolidar-se como pintora.

O primeiro trabalho de ilustração da artista a ser publicado foi o de pinturas *lavis* para o livro de poesias "Vesperal de silêncio", de Geraldo Azevedo, publicado em 1955.

Neste mesmo ano, Maria Bonomi, selecionada com duas pinturas, foi a mais jovem expositora da III Bienal de Arte Moderna de São Paulo; em seqüência, expôs no 4° Salão Paulista de Arte Moderna da cidade, na Galeria Prestes Maia, ao lado de artistas como Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Anita Malfati e Frans Krajcberg.

O crítico Antonio Bento escreveu na época sobre o perfil dos jovens artistas brasileiros da III Bienal:

"...Graças às modificações operadas em nossos meios artísticos desde 1951, como conseqüência das duas bienais já realizadas, acentua-se a preocupação dos jovens artistas brasileiros em expressar-se através de uma linguagem plástica de caráter internacionais, ao contrário do que se verificou nos primeiros tempos do modernismo. A tendência 'nacional' vai assim aos poucos se enfraquecendo, enquanto aumenta o número de artistas abstratos...".[2]

Apesar do sucesso de Maria Bonomi como pintora, a sua despedida da técnica foi marcada pela exposição coletiva "*50 anos de paisagem brasileira*", nos meses de fevereiro a março de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

---

[2] BENTO, Antonio, *Artistas brasileiros e estrageiros residdentes no Brasil,* São Paulo, Catálogo da III Bienal – MASP, 1955, p. 11-15.

1.3. MARIA BONOMI, A GRAVADORA E A ILUSTRADORA

No final do ano de 1954, após muita insistência, Maria Bonomi conseguiu freqüentar o ateliê de Lívio Abramo e iniciou-se um longo aprendizado que não começou com a gravação xilográfica direta, pois a artista teve que aprender a conhecer as madeiras, lixá-las e observar seus veios e texturas antes de executar o seu primeiro corte/incisão.

O mestre queria que sua aluna entendesse, pelo fazer e pela conquista da técnica, a importância de se respeitar a madeira como matriz-mãe geradora da reprodução (a prole) da imagem gráfica.

Foi este ensino rigoroso que a havia descartado, em 1953, da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde se inscrevera com cinco pinturas.

Em 1955, a cidade suíça de Neuchâtel resolveu homenagear uma figura que muito honrou a nação, o *marchand* Jämes de Pury, que viveu quase toda a vida no Brasil e era um fã de nossas artes. Organizou-se, então, uma exposição ímpar na Europa, por seu caráter inédito e pela representatividade da arte brasileira na Suíça. A *"Arts primitifs et modernes brésiliens"*, como fora batizada a exposição, apresentou uma visão histórica geral da origem da nossa arte primitiva pelo cruzamento da arte africana, indígena e portuguesa, e da arte moderna brasileira.

Segundo o texto de Wladimir Murtinho para o catálogo desta exposição:

"...A arte moderna tomou, nestes últimos anos no Brasil, um impulso extraordinário e fez desaparecer alguns traços do academicismo que nos restava, tanto na arquitetura quanto na pintura e nas artes gráficas. Os recém chegados (artistas) *se juntaram aos antigos* (mestres) *e preparam as bases que permitirão à nossa arte se exprimir numa linguagem mais importante e mais universal que esta de hoje..."*.[3]

---

[3] MURTINHO, Wlaudimir, *Arts primitifs et modernes brésiliens,* Neuchâtel - Suisse, Catalogue du Musée d'Ethnographie, 1955, p. 22. *Texto original em francês traduzido pela autora.

Maria Bonomi concretizou, desta forma, a sua primeira exposição internacional. Sua gravura estava rodeada por obras de artistas já consagrados como o mestre Lívio Abramo, Edith Behring, Vera Bocayuva Cunha, Marcelo Grassmann e Mario Cravo Júnior.

Maria Bonomi ajudou a encerrar os últimos indícios modernistas no Brasil, constituindo a nova geração que colocaria a arte brasileira, sobretudo a gravura, em um patamar de igualdade com a arte internacional.

Por causa da exposição na Suíça, a artista acabou permanecendo por cerca de três meses na Europa, de novembro de 1955 a janeiro de 1956, onde fez um estágio, como gravadora, com o renomado artista italiano Emilio Vedova.

A exposição *"50 anos de paisagem brasileira"*, realizada em 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, marcou a fase final da carreira de pintora, pois a xilogravura se impôs em seu fórum mais íntimo. A artista passou a se dedicar exclusivamente a esta técnica, tendo consolidado, em 1° de junho deste mesmo ano, a sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentando 58 obras, gravuras e monografias*, divididas em dois temas centrais: a paisagem urbana e a vegetal, da natureza.

Após a exposição, Maria viajou para a Itália, onde permaneceu por mais um ano complementando sua formação com visitas a museus e freqüentando ambientes artísticos ligados ao teatro.

O industrial Isai Leirner organizou o Prêmio Arte Contemporânea, através do Museu de Arte Moderna de São Paulo, para prestigiar a atuação artística brasileira no ano de 1956, que se seguiu de uma exposição comemorativa em 1957. Oswaldo Goeldi e Fayga Ostrower receberam o primeiro prêmio de gravura, Lygia Pape e Maria Bonomi, o segundo.

---

*Termo empregado e defendido por Lourival Gomes Machado em substituição de monotipia. MACHADO, Lourival Gomes, *Gravuras – monografias de Maria Bonomi*, São Paulo, Catálogo de exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1956, *passim*.

As boas notícias não se findavam mais para a artista e, em 1957, os arquitetos Alberto Botti e Marc Rubin realizaram o projeto (publicado na Revista de Engenharia Mackenzie) para o seu primeiro ateliê, que ocuparia a cobertura do edifício em construção "Cássio Muniz", no bairro de Higienópolis, em São Paulo.

Em 24 de outubro de 1957, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque adquiriu, por 20 dólares, uma de suas xilogravuras. Neste período, já estava cursando gravura com o artista chinês Seong Moy, no Pratt-Contemporaries Graphic Art Center de Nova Iorque.

Depois de terminar o curso, voltou ao Brasil para passar o Natal e logo retornou a Nova Iorque para freqüentar dois cursos em paralelo, o de museologia, no Museu Metropolitano pela New York University, e o de gravura avançada, na Columbia University, com mestres tais como Hans Müller, em gravura, e Meyer Schapiro, em teoria da arte.

A Ingram-Merrill Foundation agraciou Maria Bonomi, em junho de 1958, com uma bolsa de estudo no valor de 150 dólares, para 4 semanas de aulas distribuídas em um período de três meses a serem cursadas, a partir de setembro, no Pratt-Contemporaries Graphic Art Center de Nova Iorque.

A artista participou, com duas xilogravuras, da "Exposição Internacional do National Arts Club" de Nova Iorque, em setembro de 1958, junto com o artista brasileiro Carybé, que expôs três têmperas. A seguir, emendou uma outra participação na cidade, de outubro a novembro, no "International Festival of Art", organizado pela Federation of Jewish Philanthropies, em homenagem às Nações Unidas, com representantes das artes de 39 países.

A glória de Maria em Nova Iorque veio com uma exposição individual na Roland de Aenlle Gallery, que se realizou de novembro a dezembro deste mesmo ano. Nela foram apresentadas 43 obras em branco e preto, que traziam uma ressonância visual do mestre Seong Moy e da gravura vanguardista expressionista abstrata norte-americana.

A artista teve a oportunidade de observar e de discutir, com o gravador Adja Yunkers, a obra de artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Lee Krasner (viúva de Jackson Pollock), no ateliê em que estes artistas também trabalhavam no momento da emergência do New Dada.

De 12 de janeiro a 05 de fevereiro de 1959, Maria fez uma nova individual, mas desta vez saiu do eixo de Nova Iorque e expôs em Washington D. C., na Pan American Union. Tal exposição recebeu a visita ilustre do pintor surrealista Salvador Dali, que teve uma longa conversa com a artista. Oito dias depois desta inauguração, Maria foi ter com o presidente norte-americano Eisenhower e esposa, na Casa Branca, representando a presença estudantil das Américas nos Estados Unidos.

A última exposição de 1959 realizada em território norte-americano foi a "Graphics 1959", uma coletiva dos artistas que haviam freqüentado o Pratt Contemporaries, que contou com 100 gravuras de 71 artistas, entre americanos e estrangeiros.

De volta ao Brasil, Maria integrou-se, por quatro meses (duas aulas semanais), ao grupo de alunos de Gottard (ou "Johnny") Friedlaender, na Oficina de Gravura em Metal do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A artista selecionou 44 gravuras para divulgar no Brasil o resultado do que havia alcançado nos Estados Unidos; este conglomerado de obras foi apresentado seguidamente na Galeria Ambiente de São Paulo e na Galeria IBEU do Rio de Janeiro, e ao final do ano, em Belo Horizonte, no Instituto Cultural Brasil - Estados Unidos.

Em setembro deste mesmo ano, o prêmio aquisição "João A. da Costa Dória" foi atribuído a Maria Bonomi na V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde foram mostradas 6 de suas gravuras. Quase simultaneamente, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organizou a "1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa", que contou com 280 peças de 63 integrantes, Maria dentre eles, e se iniciou na Alemanha com destino a todas as capitais européias e cidades significativas para as artes, por um período de dois anos.

O fato de Maria Bonomi ter sido selecionada na 1ª Bienal de Paris, que se inaugurou no mês seguinte no Museu de Arte Moderna da cidade, teve um destaque substancial para a artista, já que, no Brasil, se dava muito valor às avaliações dos críticos europeus. Esta Bienal tinha por intuito apresentar a arte internacional de artistas jovens, com mais de vinte anos e menos de trinta e cinco. Apesar da aparente preocupação com a contemporaneidade, não era uma Bienal tão avançada como se pretendia em relação às manifestações da gravura; isto pôde ser constatado pelo fato de terem sido destinados para a ala brasileira, por exemplo, 40 metros à pintura contra apenas 4 metros ao desenho e à gravura juntos.

No Rio de Janeiro, a artista participou do "VIII Salão Nacional de Arte Moderna" e da exposição "30 artistas do Brasil", na Petite Galerie.

Em Belo Horizonte, Maria fechou o ano de 1959 com o "XIV Salão Municipal de Belas Artes".

A Galeria de Exposições do Diário de Notícias de Portugal acolheu um pequeno grupo que, segundo a Embaixada do Brasil, seria a identidade da Jovem Gravura Brasileira, batizando desta forma a exposição que se realizou em fevereiro de 1960. Além de Maria Bonomi, estavam os paulistas Dorothy Bastos e António Henrique, ex-alunos de Lívio Abramo; o mato-grossense Roberto de Lamonica, ex-aluno de Lazzarotto Poty, Darel Valença Lins e Renina Katz; a carioca Lygia Pape; o franco-brasileiro Mário Carneiro, ex-aluno de Iberê Camargo e de Johnny Friedlaender; e o pernambucano Ernesto Lacerda, ex-aluno de Darel Valença Lins.

A revista "Visão" daquele mês afirmou:

"*...Maria Bonomi, com suas xilogravuras, e Roberto de Lamônica, que grava em metal, foram as mais notáveis revelações da gravura brasileira do ano passado, conquistando além dos louvores da crítica, prêmios em exposições individuais e coletivas, fora e dentro do país...*".[4]

---

[4] Preto e branco deram-se bem nos trópicos, *Visão*, São Paulo. *16* (6): 48-49, fev. 1960.

No dia 29 de fevereiro, houve a inauguração do Estúdio Gravura, fundado por Lívio Abramo e Maria Bonomi. O estúdio veio tentar suprir a falta do curso de gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que havia sido fechado em 1959.

Em 19 de março de 1960, Maria e mais 11 artistas brasileiros expuseram em Tel-Aviv, Israel, no Bezalel Museum de Jerusalém.

No verão americano, houve mais uma exposição coletiva com a participação de Maria, foi a da Roland de Aenlle Gallery, desta vez em conjunto com a Nonagon Gallery.

Em junho, Maria recebeu a pequena medalha de prata do 9º Salão Paulista de Arte Moderna de São Paulo, na Galeria Prestes Maia e, em seguida, expôs as mesmas obras no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Na revista nova-iorquina "Current Biography", que explicava quem era notícia no momento e por quê, Maria foi o destaque das artes junto com o artista muralista americano Joseph Louis Young.

Maria Bonomi teve sua participação garantida na "2ª Exposição Conjunta de Artistas Brasileiros e Americanos", que se realizou em agosto deste mesmo ano no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob o patrocínio de Contemporary Arts e American Arts Institute, com colaboração do Instituto Brasil - Estados Unidos.

O intercâmbio intenso das artes entre as nações foi característico do momento. A Argentina também convidou Maria e mais 11 brasileiros para a concretização da exposição "Brasil en el primer certamen latinoamericano de xilográfia", e o México a teve como uma dos dois de seus expoentes brasileiros na II Bienal Interamericana de Pintura, Escultura e Gravura do México.

Maria diz ter sido influenciada neste período de sua carreira pela gravura *pop*, inspirada no cotidiano das revistas correntes, do artista brasileiro Rubens Gerchman e pelas vertentes paradigmáticas - os novos caminhos teóricos abertos pela antropologia na década de 60, influenciada pela psicologia - do estruturalismo levi-straussiano, ou seja, a vertente antropológica que implicou numa análise social, obedecendo critérios de um inconsciente coletivo/tabus de longa duração, além dos desdobramentos políticos

causados pelo discurso do livro de Claude Lévi-Strauss, "Raça e história", com a política anti-racista e anticolonialista.

Aos 25 anos de idade, no dia 24 de outubro de 1960, Maria Bonomi optou pela nacionalidade brasileira.

A última exposição de 1960 que Maria foi convidada a participar chamava-se "Contribuição da mulher às artes plásticas no país". Nela, Mario Pedrosa atestou que o Brasil estava presenciando uma efervescência artística do gênio feminino maior do que em qualquer outro país europeu e, que a contribuição era não só quantitativa como qualitativa para a história das artes no país.

Em abril 1961, a Galeria IBEU de Copacabana organizou a exposição "O rosto e a obra", que teve o intuito de estreitar os elos artista – público – obra – várias modalidades da criação.

Dois meses depois, inaugurou-se a "IV Exposição Internacional de Gravura de Ljubljana", na antiga Iugoslávia, que contou com a representação dos brasileiros: Lívio Abramo, Edith Behring, Maria Bonomi, Roberto De Lamônica, Fayga Ostrower e Arthur Luiz Piza. Este foi contemplado com o prêmio aquisição do Jornal Vjesnik, de Zagreb.

Data do mesmo ano a atuação do Estúdio Gravura em São Paulo, que produziu uma obra gráfica extremamente seleta, pois nela uniu a gravura e a tipografia em um livro/projeto intitulado "Brasil". Nele, foram reunidos um dos últimos artigos escrito pelo crítico Lionello Venturi aos textos do literato Sérgio Buarque de Holanda, e três gravuras de cada um dos seguintes artistas: Maria Bonomi, Lívio Abramo e João Luiz Chaves.

Em 1962, no catálogo da exposição dos "12 artistas gravadores brasileiros", uma mostra de gravuras e desenhos patrocinada pelo embaixador do Brasil em Israel, a sua organizadora, Lizetta Levi escreveu:

"*...Em contraste com a abordagem lírica destas duas artistas* (se referindo a Fayga Ostrower e Edith Behring) *se estabelece o trabalho da jovem e vigorosa Maria*

Bonomi; conferindo texturas ela cria livremente formas poderosas. Sua força está em sua agressividade...".[5]

De outubro a novembro de 1962, Maria Bonomi representou o Brasil, ao lado de Lívio Abramo e João Luiz Chaves, na "3ª Bienal Internacional de Gravuras de Tóquio".

Neste mesmo período, ilustrou a livro infantil "O sindicato dos burros", de Fernando Silva, que foi lançado pela editora Giroflé no ano seguinte.

Em fevereiro de 1963, o Instituto de Cultura Hispânica inaugurou na cidade de Madrid a exposição "17 artistas gráficos brasileiros". Maria Bonomi estava entre eles. A mostra teve como critério apresentar os gravadores brasileiros que faziam parte do panorama das artes internacionais, pelas participações intensas em exposições coletivas e/ou individuais no exterior.

A exposição foi de tal forma representativa que houve um rebatimento da mesma no mês de abril para a cidade de Viena, na Áustria. Alguns dos artistas participantes foram convidados para uma extensão na "Arte de América y España", que se realizou em Madrid e Barcelona, nos meses de maio a junho.

Em junho de 1963, a obra gravada da artista estava de volta ao Japão, na cidade de Kobe, onde ocorreu a exposição da Sociedade Internacional de Artes Plásticas.

De junho a setembro, Maria Bonomi participou da V Exposição Internacional de Gravura em Ljubljana.

Em setembro deste mesmo ano, Maria Bonomi recebeu o prêmio aquisição pela gravura "Espacial", exposta na 7ª Bienal Internacional de São Paulo, e conquistou destaque da mídia pela monumentalidade palpitante (quase cenográfica) de sua obra.

Em novembro, Maria recebeu a menção honrosa da I Bienal Americana de Gravura, que teve representações riquíssimas de 14 países, sendo organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile em Santiago.

---

[5] LEVI, Lizetta, *12 Brazilian Graphic Artists,* Tel-Aviv – Israel, Catálogo de exposição do Museu Bezalel, 1962, *passim.*

O livro infantil "Ou isto ou aquilo" foi criado em 1963 e publicado pela editora Giroflé em 1964. Nele encontram-se 20 poemas de autoria de Cecília Meireles, intercalados por ilustrações xilográficas de Maria Bonomi. A cumplicidade intelectual dessas criadoras gerou uma obra lúdica de formato alongado com folhas soltas como em um quebra-cabeças, com cores puras vibrantes. Conteúdo e figura estão tão integrados que, ao se misturar as páginas soltas e não numeradas, pode-se reencontrar a ordem/seqüência original.

Em abril de 1964, o golpe do governo militar brasileiro abalou a sociedade. Dentro deste contexto, as artes gráficas assistiram estupefatas e com grande pesar ao fechamento do Estúdio Gravura, que sucumbiu após ser alvo de inúmeras invasões das forças policiais em busca de pretensos subversivos.

De junho a outubro de 1964, a "32ª Bienal Internacional de Arte de Veneza" contou com a representação brasileira de 8 artistas: na categoria pintura, a paulistana Tarsila do Amaral; o polonês naturalizado brasileiro, Frans Krajcberg; o carioca Almir Mavignier (também serígrafo); o rio-grandense-do-norte, Abraham Palatnik; o gaúcho, Glauco Rodrigues; o italiano naturalizado brasileiro, Alfredo Volpi; na categoria gravura, a ítalo-brasileira (paulistana) Maria Bonomi e na categoria escultura, o austríaco naturalizado brasileiro Franz Josef Weissmann (também desenhista e pintor).

Houve polêmica em torno da Bienal de Veneza pelo fato de que alguns dos artistas brasileiros selecionados moravam na Europa e dispunham, portanto, da chance contínua de representação nos museus e galerias estrangeiros, diferente dos que residiam no Brasil.

De outubro a novembro de 1964, Maria marcou novamente sua presença na "4ª Bienal Internacional de Gravuras de Tóquio".

1.3.1. A GRAVURA DA ARTISTA EM TEMPOS DE RESISTÊNCIA

"Brazilian Art Today" foi uma exposição itinerante que percorreu de janeiro a junho de 1965 as galerias mais conceituadas da Inglaterra. Maria expôs três xilogravuras: "Encounter", "Picture" e "Préamar", todas com mais de um metro.

Maria Bonomi, com as xilogravuras "Basical" e "Revival", foi a única brasileira a expor na "Xylon IV", mostra organizada pela Sociedade Internacional de Xilogravura, que se realizou de abril a maio de 1965, no Museu de Arte e de História de Genebra na Suíça. A exposição, que buscou trazer ao público um panorama da xilogravura contemporânea internacional, teve em seu roteiro de visitas museus e galerias da Suécia, da Finlândia e da Áustria até o ano de 1966.

A "8ª Bienal Internacional de São Paulo" conferiu à artista o título de melhor gravadora nacional, pelas xilogravuras "Mundo avulso", "Em princípio grande", "Berlim", "Procissão perene", "Isabel até o fim", "Liberdade condicional", "Corpo humano saravá" e "Cantata vegetal".

Lívio Abramo, convidado a se retirar do país, respondeu em uma de suas cartas à Maria Bonomi:

"*...ESTÚDIO – Também estou de acordo com você: não podemos sair da alameda Glette com o rabo entre as pernas ou, pelo menos, sem ter dito, e tornado público, aquilo que deve ser dito depois de tantas safadezas e golpes baixos de nossos inimigos e levianos amigos também. Talvez eu tenha que ir este mesmo mês a S. Paulo (...) e quero aproveitar a ocasião para levar a termo uma retirada honrosa, colocar o material do Estúdio em algum lugar e acabarmos com uma situação que nos amofina cada vez mais. (...) Maria, não perca o ânimo. Se eu não te conhecesse bem poderia ficar preocupado, mas com todo o teu temperamento italiano, a tua capacidade e a tua*

coragem, você acabará saindo triunfadora de todas estas pequenas intrigas, safadezas e oportu ismos vaidosos...".[6]

Maria Bonomi tentou fazer um acordo com o MAM de São Paulo para que o Estúdio pudesse atuar dentro de seu prédio, mas a situação política não o permitiu e, apesar de seus esforços para reinstalá-lo em outra localidade, ele já não seria o mesmo sem o mestre Lívio, que já havia recebido um não da Embaixada para o retorno ao país em fins de 1965.

Lívio Abramo declarou a Maria, em carta enviada ao final de 1965:

"...*Quanto ao teu prêmio, realmente, a você tão somente cabe todo o mérito de tal vitória. Que eu e outros reconheçamos o teu valor é uma constatação que se impõe naturalmente. E a satisfação de uma tão importante afirmação deve servir a você como um estímulo e também para compensar, de certa maneira, o inconveniente de que padeces na mão esquerda. Vi uma foto tua no "Cruzeiro", tirada na Bienal, defronte e uma grande gravura tua, que eu não conhecia ainda. Gravura e autora são imponentes e olhando para o tamanho da gravura não admira que você tenha ficado doente da mão... Precisamos inventar um instrumento de desbastar madeira que, sem alterar o cunho pessoal do artista faça todo o trabalho pesado... Mas, considerando de novo o teu prêmio, ele foi muito importante porque a "boa gravura" obteve, com você, uma afirmação sobre todos os "tecnicistas" chatos e presunçosos...".*[7]

Em outubro de 1965, aconteceram duas exposições que marcaram a presença da artista na Aústria, a individual "Maria Bonomi – Brasilien – Farbholzchnitte", na Galerie 61, e a coletiva "Brasilianische Kunst heute", no Museu de Arte Moderna de Viena.

A Secretaria de Educação mexicana também fez questão de acolher Maria Bonomi e todos os outros artistas brasileiros convidados para a execução da mostra "Pintura y grabado del Brasil", no Museu de Arte Moderna do México.

---

[6] ABRAMO, Lívio, Correspondência enviada a Maria Bonomi, em 05.06.1965, Assunção.
[7] ABRAMO, Lívio, Correspondência enviada a Maria Bonomi, em 09.11.1965, Assunção.

O ano de 1965 foi marcado por convites, em grande parte não atendidos, para que Maria Bonomi expusesse em galerias e museus nacionais e internacionais, dentre eles a Galerie Lambert de Paris, a Moderna (Mala) Galeria de Liubliana, a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses de Lisboa, o Instituto de Arte Contemporânea do Peru, o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e o Instituto Cultural Brasileiro Norte-americano de Porto Alegre.

A primeira exposição coletiva em que Maria Bonomi esteve presente no ano de 1966 foi a "Brasilianische Kunst heute", na cidade de Bonn, Alemanha, a segunda foi "Gravadores de São Paulo", na 4 Planetas Galeria de Arte e seqüencialmente, uma nova versão da exposição "O rosto e a obra" na cidade de Recife, na Galeria Casa Hollanda; "40 gravuras nacionais e estrangeiras", uma exposição promovida pela Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto; "Arte de hoy en el Brasil", uma exposição que agrupou, em sua maioria, artistas premiados pelas bienais brasileiras, com a intenção de mostrar ao público paraguaio o melhor das artes plásticas no Brasil.

A exposição "Gravuras de Maria Bonomi", que se realizou em agosto de 1966 na Galeria Cosme Velho, foi uma individual que apresentou obras como "Liberdade condicional", "Grade", "Soldados e namoradas", "Bomba à mão", "O que perdemos", "Nosso chão" e "Salvo Conduto", dentre outras. A resposta do público foi tão representativa que a mesma foi rebatida no mês seguinte para a Petite Galerie.

"O artista e a máquina" foi uma mostra organizada por Pietro Maria Bardi, que uniu a proposta do Museu de Arte de São Paulo à da empresa Olivetti para levar a público a integração dos artistas brasileiros à tecnologia contemporânea, ou seja, a aglutinação da estética com a técnica (entendida por máquinas e/ou ferramentas). Maria apresentou a xilogravura "Teclado Lettera 22" e Bardi traduziu a atuação da artista numa breve apresentação catalográfica, ao escrever as seguintes palavras:

"...Maria Bonomi dedica-se à técnica xilográfica na qual obtém extraordinárias nuances de cor através de processos apurados: no desenho de dois teclados bifrontes organizou a sugestão mecânica no seu conhecido jeito de ver...".[8]

No 3° Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Maria foi condecorada com o Prêmio Nacional de Gravura de Brasília, pelas xilogravuras "Homenagem à Nara Leão", "Lunik Tot" e "Acoplamento".

As últimas participações coletivas da artista em 1966 foram a "II Exposição da Jovem Gravura Nacional", que lhe conferiu sala especial no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e a "Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas", criada pelo Governo do Estado da Bahia, onde Maria Bonomi teve a oportunidade de representar a sala São Paulo, ao lado de artistas como Nícolas Vlavianos, Marcelo Grassmann, Míriam Chiaverini e Waldemar Cordeiro.

De janeiro a fevereiro de 1967, a "Escada", de Maria Bonomi, foi capa do catálogo da exposição "12 Brazilian graphic artists", que se realizou no Museu Bezalel de Jerusalém, em Israel, e viajou em março do mesmo ano de volta ao Brasil como "12 artistas brasileiros" para o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Entre abril e maio, aconteceu o "V resumo de arte" do Jornal do Brasil, que foi organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e trouxe uma seleção por técnicas de arte. Na gravura, os nomes escolhidos foram Maria Bonomi e Fayga Ostrower.

A partir de maio de 1967, a "II exposição da jovem gravura nacional" apresentou 31 gravadores, alguns já consagrados, como Edith Behring e Isabel Pons, outros em ascensão, como Maria Bonomi e Evandro Carlos Jardim, e alguns principiantes, como Vera Chaves Barcellos e Celso Barbosa. A exposição circulou por diversos museus brasileiros, como resultado do intercâmbio organizado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

---

[8] BARDI, Pietro Maria, *O artista e a máquina*, São Paulo, Catálogo de exposição do MASP, nov. 1966, n. 114, p. 02.

Entre junho e agosto se concretizou a "VII exposition internationale de gravure", na Bienal de Ljubljana, na Iugoslávia. A seleta mostra da obra gráfica internacional contou com a presença dos brasileiros Lívio Abramo, Edith Behring, Maria Bonomi, Roberto De Lamonica, Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza e Isabel Pons.

Em conseqüência do sucesso de Maria Bonomi alcançado nesta Bienal, em 05 de dezembro de 1967, a Livraria do Congresso dos Estados Unidos fez um pedido de aquisição à artista para a gravura "Acoplamento" e esta foi vendida por 120 dólares e enviada para o novo endereço em Washington, cerca de um ano depois.

Os títulos das xilogravuras de Maria Bonomi já chamavam a atenção da crítica desde 1965, a ponto do crítico de arte Jayme Maurício citá-los em seu artigo publicado em 04 de julho de 1967 por serem *"expressivos: Procissão Perene, Liberdade Condicional, Todos os Túmulos do Mundo, Mechanicus, A águia, Hiperprisma e Pour la Paix (Pela Paz)"*, neste mesmo artigo a justificativa da artista para as suas nominações foi muito esclarecedora. Segundo ela: *"...a importância de estar "inserido" na realidade do homem de hoje , de conhecê-la e de colocá-la em permanente discussão, determina toda a fisionomia da arte atual..."*.[9]

O ideal democrático de Maria Bonomi determinou para a sua arte uma função social de participação, de protesto por meio de críticas permanentes às barbáries repressivas do governo militar, de um modo corajoso e pouco cauteloso, se consideradas as ações de represália como tortura e morte aos opositores do sistema vigente. Pode-se concluir, desta forma, que a artista atribuiu às suas xilogravuras qualidades de seres humanos ou agentes sociais incumbidos de carregar a bandeira da resistência do povo brasileiro.

A gravadora foi mais além em sua explicação no mesmo artigo, ao dizer que:

"...No momento em que a pintura sai do cavalete e a escultura abandona todos os suportes habituais passando a existir em escala e sentido habitacionais, a gravura e o

---

[9] MAURICIO, Jayme, Bonomi: Bienais e gravura em questão, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16.07.1967, *passim.*

desenho podem e devem alastrar-se pelas paredes como cartazes e anúncios do quotidiano. Atrás da conquista do novo formato está o maior alcance de uma linguagem ampliada também em suas intenções. Mas esta proposta só faz sentido se for um meio eloqüente da arte para nos confrontar com o conhecimento tecnológico, de elucidação de sinais para as massas, de uma nova linguagem, enfim...".[10]

O fato da artista atribuir à pintura e à escultura a qualidade de habitacional traz à luz mais uma vez a metáfora constante da obra com o papel de agente/indivíduo, pois habitar ou morar são ações geralmente atribuídas a seres vivos. Quanto ao desenho e à gravura, fica claro que Maria Bonomi incumbiu a eles o papel de comunicadores cotidianos não manipuláveis (se o artista for um cidadão ativo e honesto) como os meios de comunicação, daí a alusão à tecnologia.

Em agosto de 1967, para orgulho do mestre Lívio Abramo e depois de muitos esforços de sua parte, finalmente se realizou, em Assunção, "Maria Bonomi xilograbados", uma individual organizada pela Missão Cultural Brasileira no Paraguai.

A participação de Maria Bonomi na 9ª Bienal Internacional de São Paulo ocorreu através de convite por parte da Fundação Bienal e, com esta homenagem, a artista ficou isenta de júri.

A V Bienal de Paris trouxe a tradicional obrigatoriedade de se apresentar as gravuras sobre mesas com tampo de vidro, de acordo com o hábito da gravura vinculada à ilustração de livro. Tal procedimento foi veementemente contestado por Bonomi que argüiu que a gravura poderia desempenhar o seu papel usual de ilustração para publicações, mas que não era o caso dos artistas brasileiros ali representados, e conquistou desta forma, o direito de ocupar o mesmo espaço destinado à pintura, ou seja, as paredes.

Apesar dos contratempos e dos problemas internos da Bienal, entre setembro e novembro, o Museu de Arte Moderna de Paris concretizou mais uma "Manifestation Biennale et Internacionale des Jeunes Artistes", que agraciou Maria Bonomi com o

---

[10] *Ibid., passim.*

"Theodoron Awards", um prêmio/bolsa de 2000 francos concedido pela Fundação Theodoron, de Chicago.

A partir do mês de dezembro de 1967, aconteceram mais cinco exposições internacionais que receberam as obras dos artistas brasileiros que participaram da Bienal de Paris: a "Savremena Brazilska Grafika", na Galeria Doma Omladine em Belgrado, na Iugoslávia; a "Kunstenaars van nu uit Brazilië", na Bols Taverne, em Amsterdã, na Holanda; a "Arts Review" no escritório da Embaixada Brasileira em Londres, na Inglaterra; a "Graphik Internacional", na Galeria Buchholz em Munique, na Alemanha e a "Young Brazilian Art", em Edimburgo, na Escócia.

A Galeria Cosme Velho resolveu ilustrar a agenda do ano de 1968 com obras dos artistas que constavam do acervo e a "Pour la Paix" (Pela Paz), de Maria Bonomi, foi a obra escolhida para ilustrar simbolicamente o desejo de seus organizadores para o ano que se iniciava.

A paz era no momento um sonho utópico, pois a tranqüilidade e os direitos civis dos brasileiros estavam comprometidos a tal ponto que Maria Bonomi, ao se comunicar por carta com o amigo e crítico de arte Jayme Maurício, que estava na Itália, utilizou-se do codinome *felina* e de palavras disfarçadas com o que se queria dizer por significados dúbios e truncados:

"...Acho possível que certas pessoas façam uma escolha a esta altura da vida e dos fatos. E nada de discursos, de fofocas ou pressões e usos marginais, mas apenas uns nominhos ao pé de um western na base da escolha do que se conhece (ora Jayme!?) contra o que não se conhece, além de um ato de barragem nos jornais. Absurdo e bem sintomático que o pior virá...".[11]

Referiu-se ela a delatores, cidadãos comuns que, sob pressão, dariam os nomes de colegas que se opunham ao governo, aos "*westerns*"/policiais militares?

De qualquer forma, a previsão de que o pior estava por vir foi muito acertada. Na mesma carta a artista escreveu ainda:

---

[11] BONOMI, Maria, Correspondência enviada a Jayme Maurício, 31.01.1968, São Paulo.

"...Querido Jayme, sua amiga é esta, mas agora com muita vontade de trabalhar e largar esta confusão generalizada onde não há função exata para os autênticos. Para os autênticos (e permita sentar-me com eles) apenas as represálias mais hediondas e generalizadas. Acredite: CANSEI. Hoje, como hoje estou aqui com dois rolos de gravuras: um para a Bienal de Cracóvia (convite direto) e outro a galeria nos USA, esta com pedido de venda, e não consigo despachá-los por via legal, pois há centenas de empecilhos protocolares e burocráticos que não permitem a um artista brasileiro atender compromissos e convites diretos do exterior. Estou furiosa e muito provavelmente irei ao Rio armar um salseiro a quem de direito, pois esta situação é ridícula. O Itamaraty gasta uma fortuna em promoções etc. de nossas artes e quando chegamos a uma maioridade e independência individual (para permitir inclusive a renovação de safras) todas as portas nos são barradas. É o fim do mundo. É o festival de besteira que assola o país, realmente! Já passei da idade de me vestir a marinheira e ficar com chupeta na boca na ante-sala de ministro pedindo proteção! Ora bolas!!! E também não me parece correto namorar comandante e steward da Pan American ou da Lufthansa para conseguir transporte mais ou menos clandestino de rolinhos de papel estampados ou brancos, na base do segredinho e sentimento de culpa como se fossemos contrabandistas de coca ou marijuana. Tenha a santa paciência!!! (...) Vou refrescar na praia do Sahy. É um pouco operar os olhos... Você entende, desculpe o desabafo mas ainda pretendo fazer muita gravura, muita cenografia e se possível um pouco de arte. Minha linha é "franco tiratore", guerrilha livre e nada de enquadramentos melodramáticos e teleguiados. Puxa a vida !!! Afinal de contas lutei muito para me profissionalizar e não posso perder tempo. Você também meu caro. Saudade, felina...".[12]

Neste mesmo ano, a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) convidou Maria Bonomi para fazer parte da sua "1ª Exposição Internacional de Gravura", que inaugurou-se no mês de junho.

---

[12] *Ibid., passim.*

Também no mês de junho, a Galeria Encontro de Brasília organizou sua exposição inaugural com a "Gravura contemporânea" e além de Maria Bonomi, foram expostas obras de artistas internacionais como Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Miró.

Uma individual de Maria Bonomi estava programada para o mesmo destino no mês de setembro, entretanto, foi adiada *sine die* para demonstrar a indignação de Maria Bonomi, solidária à classe artística de São Paulo com relação às investidas constantes do governo militar contra a população, que haviam se intensificado em todo o país em 1968 e culminado, no dia 29 de agosto, na invasão brutal e criminosa da Universidade de Brasília (UnB) por uma tropa composta por 300 homens, entre soldados e agentes, que atacaram os estudantes a bala e executaram diversas prisões.

O protesto imediato de Maria Bonomi foi muito apreciado pelo Correio Brasiliense, que publicou:

"...Agradecemos a Maria Bonomi e aos artistas e críticos de São Paulo esta prova de simpatia e compreensão, esta corajosa tomada de posição contra a opressão, injustiça e brutalidade que assolaram Brasília e apoio aos jovens e intelectuais, que também esperam tempos mais tranqüilos em que poderão receber com calma e alegre expectativa a mensagem estética de uma Maria Bonomi...".[13]

Infelizmente, os dias que se seguiram foram transformados em pesadelo e a população brasileira assistiu atônita, no dia 12 de dezembro de 1968, a um golpe mais fatal, que foi a determinação do fechamento do Congresso Nacional e a conseqüente exclusão dos direitos constitucionais dos cidadãos por meio do Ato Institucional n.° 5 (AI-5), que dava plenos poderes ao presidente da República.

Apesar do luto e das incertezas que se instauraram no país, Maria Bonomi resolveu reagir e prosseguir (até onde lhe fosse permitido), produzindo sua arte de protesto.

---

[13] JEAN, Yvonne, Esquina de Brasília, *Correio Brasiliense*, Brasília, 18.09.1968, *passim.*

A primeira exposição de Maria Bonomi na Austrália foi 'Sixteen Brazilian Artists", na Galeria Crossley, em Melbourne, seguida de nova mostra, meses depois, na Galeria Skinner, em Sidney.

A 2ª Bienal Internacional de Gravura de Cracóvia (Polônia) foi muito importante para confirmar a qualidade das exposições do leste europeu, que contou com uma participação de representantes renomados de diversos países; do Brasil, Maria Bonomi e mais quatro colegas.

Em novembro de 1968, Maria esteve presente na 2ª versão da "Jovem Gravura Nacional", que ocorreu no Teatro da Universidade do Pará, Rio Grande do Norte.

Em dezembro de 1968, a Prefeitura de Belo Horizonte atribuiu a Maria Bonomi o seu grande prêmio, atribuição máxima do 23° Salão Municipal de Belas Artes.

A exposição da International Society of Plastic and Audio-Visual Art (ISPAA) ocorreu de janeiro a fevereiro de 1969, na cidade de Osaka, no Japão, e viajou em abril para Taiwan. Tanto o curador quanto alguns dos colegas expositores como Masao Kodama, Nozaki e o professor Kenko Tanaka (Universidade de Arte de Osaka), agradeceram a Maria Bonomi pela prestigiosa presença e enviaram seus cartões pessoais e de seus ateliês oferecendo-se em recebê-la.

A artista já havia participado da "Xylon IV", mas a 5ª versão da 'Exposition internationale de gravure sur bois", a 'Xylon V", que ocorreu no ano de 1969, superou todas as expectativas pela qualidade de seus expositores e pela flexibilidade da exposição, que aconteceu em vários lugares e períodos diferentes: a 1ª mostra foi em fevereiro e março no Museu de Arte e de História de Genebra, na Suíça, a 2ª mostra foi em abril e maio no Congresso de Berlim, na Alemanha e a 3ª mostra foi em setembro e outubro na Kärntner Landsgalerie de Klagenfurt, na Áustria. Sua programação se estendeu também para o ano de 1970, no Instituto de Cultura Puertorriqueña de San Juan, em Porto Rico.

No dia 07 de abril de 1969, o Museu de Arte Moderna de São Paulo mudou-se para o endereço fixo que ocupa hoje, no Parque do Ibirapuera, e para a sua

inauguração, organizou-se o "Panorama de Arte Atual Brasileira", que prestigiou criadores de diversas categorias de arte. Maria Bonomi expôs 8 de suas xilogravuras imensas impressas manualmente (a colher) sobre o delicado, mas resistente, papel japonês.

No mês de maio, a artista participou do tradicional Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que foi o 18°.

Maria Bonomi teve participação na 4ª, 5ª e 7ª Bienais de Ljubljana na Iugoslávia, mas foi apenas na 8ª, ocorrida durante os meses de junho a agosto de 1969, que lhe foi atribuída a merecida e honrosa premiação, uma das maiores, a do Museu de Arte Moderna da cidade. Apenas dois brasileiros haviam sido condecorados anteriormente, Edith Behring na 2ª, com o prêmio de honra ao mérito e Arthur Luiz Piza, na 4ª, com o prêmio do Jornal Vjesnik, de Zagreb.

À inauguração da Galeria Ars Mobile, no mês de agosto, esteve presente a mais seleta intelectualidade de São Paulo, o que correspondeu com exatidão ao plano de seus idealizadores para uma galeria bem conceituada, que seria dirigida não só à venda de obras, mas a palestras e trocas culturais. Maria Bonomi teve uma forte empatia com a mesma e a ela confiou grande parte de suas obras para transações comerciais.

Na X Bienal de São Paulo, Maria Bonomi teria uma sala especial. Entretanto, em conseqüência das desavenças causadas pela censura e dos problemas políticos que afetavam a estrutura da Fundação, a artista e vários outros colegas brasileiros e estrangeiros freqüentes às Bienais anteriores decidiram se ausentar da mesma.

Maria Bonomi aceitou se apresentar na "1ª Trienal Internacional de Xilogravura Contemporânea" que se realizou de junho a novembro no Museu Ugo Capri, em Capri, na Itália. No catálogo da exposição, o crítico italiano Marco Valsecchi se debruçou longamente em uma homenagem à técnica da xilogravura e opinou sobre como esta técnica traçava aos xilógrafos um elo comum:

"...O que eu quero dizer, é que a gente procura uma digital da mão, como que para recuperar o seu calor deixado sobre os objetos cotidianos. E aponto sua presença

sobre as folhas criadas por longas e pacientes passagens, pela sutil escavação da madeira com a ajuda de pontas afiadas, pelas exatas dosagens de tinta que o olho controla segundo por segundo; isto tudo, sob a pressão de um discurso emotivo sobre si mesmo (o processo com a técnica) *e que envolve o artista em seu laboratório para captar e aprisionar o fantasma lírico* (poético) *que a ele se faz presente de improviso. É um meio pelo qual nos faz sentir na raiz de nosso ser, ou seja, iguais sob qualquer céu e ao longo de qualquer meridiano* (da Terra). *A história, as maneiras de se falar e as imagens mudarão, mas a aspiração dos artistas vindos de todas as partes do mundo para uma mostra da xilogravura, em solo não comum a todos, é única: se conhecer, se comunicar e se encaixar sob o fio de uma poesia que tem desdobramentos diversos, mas que surge de um desejo* (um ideal) *único em comum...".*[14]

No Brasil, integrou-se ao quadro de artistas que inauguraram no mês de novembro a Galeria de Arte Comendador Alberto Bonfiglioli, em São Paulo.

No mês de dezembro, o Centro Cultural García Lorca, em São Paulo, inaugurou uma mostra coletiva de arte na Galeria Cosme Velho. Maria Bonomi, assim como muitos dos participantes, expuseram as obras que haviam doado ao próprio Centro a pedido de seu presidente, o ativo arquiteto Flávio de Carvalho.

A Secretaria Municipal de Turismo de São Paulo começou a seleção de textos de escritores e de artistas gráficos famosos para a execução de cartazes serigráficos que festejariam em fevereiro a inauguração da Praça Roosevelt, na Esplanada da Consolação. Maria Bonomi transcreveu e ilustrou um parágrafo de autoria de Cecília Meireles sobre o inconfidente Tiradentes, a praça de seu enforcamento e a sintomática alusão ao esquecimento da história com o passar do tempo; no outro parágrafo de João Cabral de Melo Neto, a interpretação de um povo desatado/apartado na praça por um grande redemoinho.

---

[14] VALSECCHI, Marco, *Introdução sobre a gravura contemporânea,* Capri, Catálogo da 1ª Trienal Internacional da Xilogravura Contemporânea do Museu Ugo Capri, jun. - nov. 1969, p. 58-59. *Texto original em francês traduzido pela autora.

De fevereiro a março de 1970, a Standford University da California recebeu suas gravuras na mostra "Contemporary Brazilian Art", organizada pela Galeria 4 Planetas.

Em março de 1970, o catálogo da mostra "A Gravura Brasileira", no Paço das Artes da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, trouxe uma crítica muito precisa do historiador da arte Wolfgang Pfeiffer sobre a atuação artística de Maria Bonomi:

"...Como expoente de maior relevo de uma nova arte gráfica entre nós, Maria Bonomi partiu para configurações de signos gráficos em grande escala (...) considero as grandes xilogravuras de blocos de Maria Bonomi como a mais importante e a mais significativa criação de gravura verdadeira que surgiu em São Paulo ultimamente. Em comparação com os mestres pioneiros, apresenta ela uma imagem nova, de valia não só pela sua qualidade, mas também no sentido da imagem vista pela nova estética de informação...".[15]

A partir do mês de junho de 1970, a artista intensificou as exposições no exterior, a começar pela "Presença Latino-Americana em Nova Iorque", no Museu Botânico da cidade. Quase que ao mesmo tempo, "Colloquium über Visuelle Poesie", no Instituto de Arte Moderna de Nurembergue na Alemanha e a "II Bienal Britânica de Gravura Internacional", em Yorkshire, na Inglaterra.

A última exposição da artista em 1970 foi a individual "Bonomi", na Galerie Buchhloz em Munique, na Alemanha, que se estendeu até janeiro de 1971. O crítico de arte Mario Pedrosa soube precisar a riqueza do trabalho apresentado e aglutinação da personalidade de Maria com a técnica xilográfica:

"...A*qui está Maria Bonomi tal como ela se define em suas xilogravuras. De uma técnica desenvolta, de uma vontade de expressão explícita, a artista está à procura de uma linguagem própria, ou seja, que faça de seu vocabulário técnico e de sua vontade*

---

[15] PFEIFFER, Wolfgang, *A Gravura Brasileira,* São Paulo, Catálogo de exposição da Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo, 1970, *passim.*

de expressão algo de único e inseparável: uma personalidade artística integral completa...".[16]

Joaquim Cardozo escreveu o poema "Maria Bonomi, Maria Gravura", e o publicou em 1971 na obra "Poemas Completos". O trabalho da artista estava de tal forma integrado com a sua personalidade que a sensibilidade espirituosa do escritor permitiu-lhe realizar um novo batismo para a artista, dali em diante, "Gravura" seria, segundo a licença poética, o seu novo nome de família.

A primeira exposição coletiva de Maria Bonomi, em 1971, foi "15 Graveurs brésiliens contemporains", no Museu de Artes Decorativas da cidade de Lausanne, na Suíça. A segunda foi a "Mostra internazionale della xilografia contemporanea", no Chalet del Rose, em Bolonha, na Itália.

Um projeto vinha sendo realizado pela artista desde 1968 para a realização da "Balada do Terror e 8 variações", litogravuras marcantes pela densidade de informações semânticas e estéticas concentradas. Dos estudos constavam:

"..."Balada do Terror": anotações de um momento hediondo, "Kalungano": o poeta da negritude, "Germinal": nostalgia túrgida da vegetação tropical, de onde nem imaginável seria, "Estiagem": freqüência física com tudo o que é (infinito) aridez, saturação, excesso, "Big Sur": pesquisa da memória poliglota... divertimento da técnica, "Cromossoma Cromática": polaridade – amor, "Cantarina Pânica": grito sem possibilidade de ser ouvido. O que finalmente será! O jogo de flutuar das aparências, "Kravid": admiração por Israel e "Requiem": para o amigo maior, meu pai, Ambrozio Bonomi...".[17]

A execução deste primeiro álbum litográfico no Brasil envolveu uma equipe de seis pessoas, entre impressores e auxiliares, e a direção técnica de Otávio Pereira (ex-impressor de Rauschenberg e de Albers, nos EUA), numa dinâmica que durou de 25 de

---

[16] PEDROSA, Mário, *Bonomi*, Munique, Catálogo da exposição da Galeria Buchholz, dez. 1970 – jan. 1971, *passim*. *Texto original em francês traduzido pela autora.

[17] SIMONCINI, Aldo, *Elaboração e Cancelamento de "Balada do Terror e 8 Variações*, São Paulo, Documentação fotográfica, 1971, *passim*.

fevereiro a 15 de abril de 1970. A edição de cada uma das gravuras foi de apenas 20 cópias, procedimento nada usual da artista, que trouxe um esgotamento de vendas para quase todas as obras antes mesmo de terem sido mostradas ao público.

Em maio, "Bonomi", na Galeria Cosme Velho de São Paulo, fez uma retrospectiva de 10 anos de atuação xilográfica da artista. A montagem das obras trouxe uma nova perspectiva ao público, já que as gravuras foram prensadas em acrílico e iluminadas por traz; a transparência do papel japonês fez com que houvesse um contraste maior entre áreas escavadas e áreas entintas no veio da madeira e reproduzidas no papel. Tal procedimento mostrou a obra como em um raio-x, mas ao invés de ossos, expunha os veios semelhantes a veias humanas. Walmir Ayala chegou a falar em transfusão de sangue das obras para ele próprio, enquanto interlocutor.

Maria Bonomi estava em momento de pesquisa e redescoberta das possibilidades da xilogravura. Ela atestou tal procedimento ao escrever: "*...Pesquisa feita em aberto onde tudo é incorporado como temática, o próprio módulo de feitura (a matriz usada em suas infinitas possibilidades) e a inquietação do incerto...*".[18]

Em junho, inaugurou-se o "III Panorama de Arte Atual Brasileira". Foi dedicado ao desenho e à gravura com apenas uma premiação para cada categoria. Maria Bonomi foi a contemplada com o Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo pela diletância das xilogravuras gigantescas: "Balada do Terror", "Codex" e "Plena Engrenagem", gravuras de aproximadamente 1,00 x 2,50 metros e as expressivas: "U Sheridan" e "Salvo Conduto" de 1,00 x 1,50 metros. O perfil da exposição foi de uma presença feminina bastante forte. Para exemplificar melhor, havia 101 artistas expositores, dentre eles 47 gravadores: 23 homens e 24 mulheres.

No ano de 1971 houve uma cobertura excepcional dos periódicos "Contexto", "Senhor", "Visão" e "Veja" em torno da personalidade e da obra de Maria Bonomi e os jornais brasileiros, habituados a abordá-la semanalmente, passaram a fazê-lo quase que diariamente.

---

[18] BONOMI, Maria, *Individual Maria Bonomi,* São Paulo, Catálogo de exposição da Cosme Velho Galeria de Arte, 25.05.1971, *passim.*

A entrevista para a "Veja e Leia", realizada em 02 de junho, mostrou que a artista tinha propósito definido para o seu trabalho, pois segundo ela, "*...quando faço gravuras, por exemplo, estou comentando uma realidade que é política e social, mas traduzida em termos estéticos...*".[19]

De junho a agosto de 1971, a 9ª Bienal de Ljubljana recebeu uma comitiva brasileira mais numerosa e contou com a presença de Edith Behring, Ruth Bessoudo – Courvasier, Roberto de Lamônica, Antonio Dias, Odetto Guersoni, Rossini Quintas Perez, Arthur Luiz Piza, Isabel Pons, Edival Ramosa e Maria Bonomi, que foi agraciada com o prêmio aquisição Associação dos Artistas de Arte Figurativa da Slovênia.

No mês de julho, o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro acolheu as "Xilografias de Maria Bonomi", que foram muito visitadas e reforçaram o prestígio da artista com o público. Maria Bonomi improvisou uma oficina que possibilitou aos visitantes interessados compreender os processos de gravação xilográfica e conhecer com mais intimidade a sua produção artística. Esta exposição lhe valeu uma homenagem ainda maior, com a execução do volume em forma de mini álbum fotográfico, concebido por Aldo Simoncini, que apresentou as ferramentas xilográficas e as mãos da artista em ação, o seu ateliê, os veios da madeira e alguns dos temas urbanos de suas xilogravuras, paisagens do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Brasília.

De outubro a novembro, a "Grafik der Welt" (Obras gráficas mundiais), selecionou a obra gráfica dos últimos 25 anos de 40 artistas internacionais no Städtishe Kunstsammlungen de Nurembergue, na Alemanha. Os dois únicos brasileiros selecionados foram Arthur Piza e Maria Bonomi.

Em abril de 1972, a "Mostra Internacional de Xilografia de Milão" contou com a participação de 4 brasileiros. Os títulos de suas obras tinham em comum a representação iconográfica de uma dramaticidade muito afim com a da realidade do Brasil. Maria Bonomi apresentou "Todos os túmulos do mundo"; Newton Cavalcanti, "O Anjo" envolto por demônios num verdadeiro limbo infernal; Wilma Martins "Medo", uma

---

[19] BONOMI, Maria, Máxi-gravura, *Veja e leia*, São Paulo. Ed. Abril. (157): p. 103, jun.1971.

assustadora representação de uma terra transparente onde pessoas estavam sendo enterradas por algo semelhante a um funil e Fayga Ostrower, "6902", uma composição abstrata onde as faixas diagonais vermelhas parecem ser metáfora da situação de sangrenta repressão no país.

Parecia haver uma coincidência temática da literatura com as artes gráficas. Cecília Meireles colocou as seguintes palavras em seu livro "Flor de Poemas":

"...Levantei os olhos para ver quem falara. Mas apenas ouvi as vozes combaterem. E vi que era no Céu e na Terra. E disseram-me: SOLOMBRA!... Ó calma arquitetura onde os santos passeiam e com olhos sem sono observam labirintos de terra triste em que os destinos se entrelaçam...".[20]

Maria Bonomi foi quem escolheu este trecho para o cartaz da sua exposição "M. S. 2", que foi inaugurada dia 08 de junho na Galeria Cosme Velho.

De junho a julho deste mesmo ano, ocorreu o "10° Resumo de Arte", uma promoção do "Jornal do Brasil" em colaboração com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O "Resumo" teve como proposta documentar as obras brasileiras mais significativas dos últimos 50 anos, segundo a opinião de 16 críticos de arte mais atuantes do país, dentre eles, Jacob Klintowitz, Jayme Maurício, Mario Barata, Quirino Campofiorito e Walmyr Ayala. Este último escreveu:

"...Dez anos de trabalho de Maria Bonomi, uma unidade sem a menor ruptura. Principalmente as xilos: das mãos à madeira, entre as duas a goiva, o ritmo é quase visível. As fases de cada trabalho, as provas de cada matriz, os complexos de superposições, todo o sistema de abrir e fechar de um leque, de momentos que vão fundir numa sólida marca, tudo faz demonstrar a coerência e a alegria de cada minuto desses dez anos de produção...".[21]

---

[20] MEIRELES, Cecília, *Maria Bonomi*, São Paulo, Cartaz M.S.2, jun. 1972.
[21] AYALA, Walmir, *10° Resumo de arte*, Rio de Janeiro, Catálogo de exposição do Museu de Arte Moderna (MAM), jun. - jul. 1972, *passim.*

De junho a outubro de 1972, Maria Bonomi participou da mais importante mostra da Itália, a "36ª Bienal de Veneza – Exposição Internacional de Arte", ao lado de Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann e Tomie Otake.

Na "3ª Bienal Britânica Internacional de Gravura de Bradford" na Inglaterra, que se realizou de julho a setembro, Maria Bonomi expôs a xilogravura "Metrópolis". A Bienal selecionou, em sua grande maioria, gravuras que traziam mensagens simbólicas de uma forte crítica social, algumas vinculadas à pop arte, outras à arte conceitual, e muitas continham um vínculo saudoso com o surrealismo.

A "1ª Bienal Internacional de Gravura da Noruega" realizou-se na Biblioteca e Livraria de Fredrikstad em 11 de agosto e, apesar de ser inaugural, soube dar valor aos grandes nomes da gravura internacional e, dentre eles, ao de Maria Bonomi.

No mês de setembro, a coleção de desenhos e gravuras dos artistas e curadores paraguaios de Olga Blinder e de Carlos Colombino, formada, em sua grande maioria, por artistas latino-americanos: os brasileiros Lívio Abramo e Maria Bonomi; os paraguaios Michael Burt e Edith Jimenez; os argentinos Nelia Lizenciato e Helios Gacliardi; o francês Cesar Baldacini e o suíço Max Bill, constituiu a "Colección Circulante", cuja proposta era disponibilizar ao público latino-americano, a começar pelo paraguaio, o acesso a obras primas contemporâneas.

As Indústrias Matarazzo promoveram "O azulejo do artista", com o intuito de fazer uma reprodução/tiragem industrial de uma obra pensada para desempenhar o papel de azulejo. O catálogo de novembro 1972 trouxe fotos da aplicação de vários artistas convidados para o desafio. Dentre os trabalhos mais bem sucedidos estavam os de Emanuel Araújo e seus azulejos geométricos labirínticos; os de Roberto Burle Marx, que eram desenhos com formas orgânicas nas cores azul e branco e os de Maria Bonomi, que reproduziam traços com intenção xilográfica, ou seja, uma mímese dos veios escavados na madeira. O mais interessante é que a artista soube deixar áreas em branco que mostravam a matéria do próprio azulejo e portanto, fazia uma união entre azulejo e xilogravura. Uma experiência tão bem sucedida que não agredia aos olhos, ao contrário do que ocorria com a obra de muitos outros artistas.

Em novembro, a obra de Maria Bonomi marcou sua presença na "Arte – Brasil - Hoje: 50 anos depois", exposição organizada pela na Galeria Collectio de São Paulo, sob a supervisão intelectual de Roberto Pontual, que fez uma seleção dos artistas significativos para a história da arte do Brasil a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Expõe a xilogravura "AN – AM" na "8ª Exposição Bienal Internacional de Tóquio", que ocorreu de novembro a dezembro no Museu de Arte Moderna da cidade e tomou proporções maiores ao transferir-se inteira para a cidade de Kyoto, de fevereiro a março do ano seguinte.

No mês de fevereiro de 1973, esteve presente na mostra coletiva "18 Brazilian Artists", que ocorreu na Galeria 119 de Tel-Aviv em Israel, sob os auspícios da Embaixada Brasileira e do Centro Cultural Israel – Brasil.

Durante duas semanas, a partir de 09 de abril, a artista se engajou em uma pesquisa na Transamazônica para colher materiais, madeiras nativas e imaginários, para uma nova série de trabalhos que seriam apresentados no ano seguinte.

Maria Bonomi foi contratada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) para executar uma gravura exclusiva, que seria distribuída em maio de 1973 a todos os artistas condecorados pela atuação referente ao ano de 1972. O reconhecimento da artista era tal que uma obra sua passou a ter o valor de uma premiação de honra.

No mês de maio, o "1° Leilão de Arte da Petite Galerie", de São Paulo, contou com 300 obras nacionais e internacionais com valor acima de 3000 cruzeiros e a obra de Maria Bonomi já havia ultrapassado este valor até no mercado nacional. A artista, desde seus 37 anos, atingira uma valorização inédita no mercado brasileiro no que se refere a obras gravadas de artistas em vida. Financeiras e bancos tomaram a dianteira, no parcelamento e facilitação de compra de obras de arte pelo público e entidades de todos os setores econômicos.

Apesar da posição no mercado que a artista conquistara com a sua obra, Walmir Ayala denunciou que a situação da gravura no país se tornara quase insustentável, como escreve:

"...Houve nos dois últimos anos um colapso na gravura de arte brasileira, esta categoria que já alcançou culminâncias em Goeldi, Fayga, Grassmann, Edith Behring, entre outros, e que nos salões nacionais se multiplicava em simples pastiches técnicos de alunos não muito convencidos da importância de seu ofício. Muito se falou nesta crise da gravura e a principal causa parece ter sido, exatamente, a falência do ensino. Os cursos insuficientes, ateliês livres fechando, a dificuldade de cada gravador em ter e manter todo o aparato de tiragem, espantavam os recalcitrantes e desestimulavam o surgimento de novos valores. O mercado de arte também foi responsável por esta evasão. As galerias raramente se interessam pela exposição de gravura, pelo lucro anêmico que acarretam. Os mercadores de arte, os colecionadores e outros líderes do mercado só estão interessados em transar portinaris, guignards, pancettis, nerys e outras raridades. É certo que, nas gerações seguintes aos gravadores acima citados, garantiram a vigência da categoria nomes como os de Maria Bonomi, Ana Bela Geiger, Ana Letícia, etc...".[22]

A persistência e a qualidade do trabalho da artista fez com que ela garantisse a sobrevivência não só de sua obra, mas da categoria gravura em si.

Em junho foi a vez da Galeria Porta do Sol, de Brasília, disponibilizar a venda de suas obras ao lado de 78 artistas famosos com financiamento do Banco Nacional.

A Galeria Buchhoz, de Munique, convidou Maria Bonomi para participar nos meses de maio a junho de uma coletiva que homenageou o gravador e desenhista francês Robert Filliou.

No mês de julho, ocorreu a coletiva Eucat expo da "Gravura Brasileira" que fez um convite exclusivo à artista para executar "Mussuã Eucatex" uma gravura que teria

---

[22] AYALA, Walmir, Pesquisa gráfica, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17.04.1973, p. 2, c. B.

120 tiragens para serem distribuídas aos fornecedores da empresa patrocinadora; a obra ficou pronta no mês de novembro.

A primeira coletiva de Maria em 1974 foi de janeiro a fevereiro, com "Arte Exposições", na Edições Fernando Millan de São Paulo.

Em março de 1974, Maria Bonomi apresentou um projeto para a execução de um painel para a Comunidade da Igreja Mãe do Salvador, localizada na rua Natingui, Alto de Pinheiros, na capital paulista. Os trâmites desta obra foram tratados por Yara Cohen, da Galeria Ars Mobile, e o arquiteto Italo Della Manna.

O ano de 1974 foi muito complicado para Maria Bonomi, porque além de muitas de suas obras terem ficado presas na alfândega desde o ano anterior, ela ficou impossibilitada de imprimir suas xilogravuras, sobretudo as que produzira na Amazônia, com intenção de enviá-las a exposições. Esta situação se deveu ao fato de que durante muitos meses ficou sem receber materiais, tintas e papéis que importara. Buscou justificar sua ausência escrevendo cartas onde manifestava seu grande pesar pela impossibilidade de participação forçada pelas circunstâncias nas Bienais Britânica, Norueguesa e Uruguaia.

No mês de abril, ocorreu com sucesso mais um tradicional leilão da Galeria Espade de São Paulo.

O contrário aconteceu com a "Collectio Artes", que desde 1973 era acusada pela imprensa de supervalorização de obras e de manipulação de mercado, e somente após muita pressão e escândalos sucessivos, é que foi requerida a falência da empresa.

Em entrevista para o Jornal "Última Hora", Maria Bonomi afirmou que sempre se negou a participar desse mercado e que recebeu ameaças por isso. Segundo ela, *"...a Galeria Collectio provocou uma situação irreal no mercado de arte, forçando uma aceleração rápida demais para ser correspondida pela cultura..."*.[23]

---

[23] BONOMI, Maria. A Collectio e o Irrealismo nas artes. *Suplemento Acontecendo Nossa Cidade do Jornal Última Hora*, São Paulo, 25.6.1974, p. 3.

Em maio, a artista, junto com um grupo de 39 brasileiros, foi ampliar suas trocas culturais "xilográficas" em uma visita às cidades da China: Hong Kong, Cantão, Pequim, Xangai, Fung-Chow e Hang-Chow. Maria Bonomi pôde acompanhar a tradicional impressão técnica, com tintas e água, tipicamente oriental, e das trocas de informação com artistas foi informada que a técnica era para eles uma representação popular que havia servido à revolução, mas que permanecera longo tempo vinculada também à religião.

A República Popular da China, desde 1966, passava pela chamada Grande Revolução Cultural Proletária, um movimento complexo e cheio de impulsos antagônicos, cujo estopim foi uma obra teatral que abordava questões políticas e que gerou grandes críticas, discórdias e divisões dentro do Partido Comunista Chinês (PCC).

O próprio líder político da República, Mao Zedong (Mao Tse-Tung), e o ministro da defesa, Lin Biao, conclamaram as massas para que denunciassem os partidários simpatizantes do capitalismo e deliberassem uma ação contra a pungência burguesa e os velhos costumes, hábitos, culturas e pensamentos.

Na prática a luta revolucionária levou a crítica dos estudantes ao próprio governo, em seu autoritarismo e elitismo, cometeu muitas injustiças a partir das desavenças entre as classes sociais, além das mais adversas reações como a própria traição de Lin Biao em um complô contra Mao Tse-Tung. Ao ser descoberto, Lin Biao fugiu de avião, mas teve um acidente que o levou direto para a morte. A ausência de Lin Biao para o Exército de Libertação Popular desencadeou um esvaziamento da Revolução Cultural.

Ao regressar da viagem à China, Maria Bonomi recebeu diversos convites para participar da "Bienal Nacional de 74" (a Pré-Bienal de São Paulo), mas recusou-se com veemência chegando a proibir a exibição de qualquer trabalho seu pertencente a particulares, museus ou galerias.

Entretanto, no exterior, ela participou da "Exposition collective artistes brésiliens", que aconteceu de agosto a outubro de 1974 na Galeria Art et Lumière, em Genebra, na Suíça.

Outra mostra coletiva que integrou foi a do projeto da Organização dos Estados Americanos em Washington, enviando uma obra sua para a "Exposición circulante de grabado latinoamericano", que a partir do mês de setembro percorreria as Américas durante dois anos.

Em outubro, o "6º Panorama de Arte Atual Brasileira" do MAM de São Paulo, escolheu expor desenhos e gravuras e pôde contar com mais uma participação da artista, assim como da exposição coletiva no mês de dezembro, na Oscar Seraphico Galeria de Arte, em Brasília.

Suas obras são vistas também em "A Moderna Gravura Brasileira", organizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Para atender a duas grandes encomendas que recebera neste ano, Maria Bonomi recorreu à gráfica Evoluarte de São Paulo, onde poderia ter acesso fácil a materiais e disporia dos serviços do impressor Otávio Pereira. O Banco Francês e Brasileiro adquiriu as 100 tiragens da litogravura que havia solicitado e a Hidroservice Engenharia de Projetos 46 referentes a outra obra.

A "9ª Bienal de Tóquio" iniciou-se no final de janeiro e foi até fevereiro de 1975, com transposição para Kyoto, até o mês de março.

Em 15 de janeiro de 1975, Renina Katz se comunicou por carta com Maria Bonomi, que estava na Europa com seu filho. A amiga fiel lhe relatou:

"...Por aqui nada acontece que cause surpresa. Tudo absolutamente dentro das expectativas, uma falta total de inversão dessa 'gente'. Nesta temporada curta de Rio pude ver algumas coisas, que só no Rio ficam claras. Lá tudo é mais para fora. Maria, acho que realmente as pessoas abdicaram, até mesmo daquele limite mínimo de visão das coisas. É um FAZ DE CONTA TOTAL! Faz de conta que é bom, faz de conta que certas coisas não existem, FAZ DE CONTA que temos nível, FAZ DE CONTA que tudo vai melhorar. Não dá pé. Se a gente tenta umas investidas para estabelecer uma conversa mais 'real', mesmo que não muito otimista, o pau come, não é pra desfazer o clima do FAZ DE CONTA. Não há conflito. Existem ansiedades e angústias individuais de

problemas existenciais legítimos. Mas o conflito que abre, que cria insubordinação, inquietação não, esse não. E aí eu me recolho à toca para pensar sozinha sobre um mundo de coisas. Péssimo. Não acredito em monólogos, meu narcisismo não vai a tanto!! (...) O ano mal começou. Aliás no dia 30 tivemos "falas" em tom de horóscopo predizendo tempos difíceis, como se os tempos precedentes tivessem sido fáceis. Ora veja!...".[24]

Maria participou de duas exposições coletivas no mês de maio de 1975, a primeira na Galeria do Instituto Brasil – Estados Unidos (IBEU) e a segunda na Galeria Ruletex de São Paulo.

De 03 a 14 de setembro teve a oportunidade de realizar, na Galeria Cosme Velho, uma exposição individual com as suas obras mais recentes, 12 xilogravuras, 8 delas com inspiração na Transamazônica e Bahia e as demais com os reflexos da viagem para a China. A astúcia perceptiva da artista fez com que ela deixasse ou incorporasse os veios da madeira em quase toda a série, um procedimento novo que tentava criar uma maior intimidade/integração com a natureza através de suas marcas naturais.

A exposição saiu da Cosme Velho para a Galeria Bonino no Rio de Janeiro, onde permaneceu de 16 de setembro a 04 de outubro, e de lá foi para a Oscar Seraphico Galeria de Arte, em Brasília.

Na terceira semana de outubro, Maria Bonomi foi presa, junto com alguns jornalistas e com o crítico de arte Alberto Beuttenmüller, durante uma palestra que fazia referência à arte chinesa, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. O Departamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) paulista, em sua caça aos integrantes do Partido Comunista Brasileiro e de possíveis simpatizantes, exigiu maiores esclarecimentos sobre a postura de cada um dos participantes.

---

[24] KATZ, Renina, Correspondência enviada a Maria Bonomi, 15.01.1975, São Paulo.

No final do ano, Maria Bonomi voltou mais uma vez à Europa e em 29 de dezembro, Renina Katz comunicou-se com ela, escrevendo-lhe sobre as novidades do país, exposições, vendas e amizade, dentre outros assuntos.

"Apátridas", lançado também em 1975, foi uma publicação dicotomizada do livro "Autobiografia Poética (1955/1975)", parte do capítulo "Exílio", do jornalista, redator e poeta português João Apolinário. Nele, a capa e todas as ilustrações foram realizadas por Maria Bonomi, que concebeu xilogravuras especialmente contextualizadas com o livro e o drama dos refugiados políticos brasileiros.

Em Genebra, a Galeria Dédale organizou de fevereiro a março de 1976 a exposição "Anna Letycia/Bonomi/Bess", uma junção de gravadoras de diferentes gerações, mas que desfrutavam de uma maturidade artística comum.

Neste mesmo ano, o suíço Patrick W. Goetelen produziu o filme *"Les forces de la nature"* (As forças da natureza), um documentário/testemunho artístico que mexe com a ancestralidade da criação xilográfica entendida pela ordem: da artista se obtém a obra, assim como da árvore se obtém a madeira. Gigantescas árvores centenárias parecem envolver com seus galhos o corpo de Maria como se ela fosse um de seus frutos.

A primeira exposição coletiva de gravadores que Maria participou no Brasil, em 1976, aconteceu de março a abril na Galeria Rodoarte de São Paulo.

No mês de junho, a artista realizou a sua primeira individual na Galeria Guignard, em Belo Horizonte.

Em junho, a "Exposición circulante de grabado latinoamericano", que já havia percorrido longos trajetos pelo território norte-americano, foi para Bonn, na Alemanha, recebendo comentários relativos à monumentalidade de sua gravura.

O colecionador de gravuras Rafael Squirru emprestou suas obras para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e proferiu uma palestra sobre o seu *métier.* Na exposição constava um Goya e gerações diferentes da gravura brasileira, Maria Bonomi dentre eles.

O painel tríptico da Igreja Mãe do Salvador ficou pronto no ano de 1976 e, com ele, iniciaram-se os trabalhos em concreto de Maria Bonomi. Na seqüência, houve a execução do painel do Esporte Clube Monte Sírio, que durou cerca de um ano. Este painel transpunha a visualidade gráfica de suas xilogravuras em uma imensa paisagem imaginária interagindo com a paisagem urbana.

Era uma outra forma de gravar, uma maneira de fazer com que a estética xilográfica extrapolasse os seus limites usuais. Maria Bonomi, ao enfrentar todos os problemas técnicos arquitetônicos na estruturação da visualidade que buscava, agiu com ousadia e usou de sua já conhecida persistência.

1.4. SÍNTESE BIOGRÁFICA A PARTIR DE 1977

Dados pontuais relativos à atuação e às premiações da artista:

1977 - São Paulo SP - Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM / SP;

1978 - São Paulo SP - As Bienais e a Abstração: a década de 50, no Museu Lasar Segall;

1979 - São Paulo SP - 15ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal;

1979 - São Paulo SP - Realiza murais em concreto para o Hotel Maksoud Plaza;

1979 - São Paulo SP - Grande prêmio da crítica, pela APCA;

1980 - Rio de Janeiro RJ - Homenagem a Mário Pedrosa, na Galeria Jean Boghici;

1983 - Ljubljana (Iugoslávia - atual Eslovênia) - Bienal Internacional de Gravura;

1984 - São Paulo SP - Individual, "Epigramas", na Galeria Múltipla de Arte;

1984 - Santiago (Chile) - Executa mural, em concreto e cobre, para o Banco Exterior de Espanha;

1984 - Curitiba PR - 6ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, na Fundação Cultural de Curitiba;

1984 - São Paulo SP – "Arte na rua 2";

1984 - Rio de Janeiro RJ - Doações recentes 82 - 84, no MNBA;

1984 - São Paulo SP – "Epigramas": Maria Bonomi, Biombos: Haron Cohen, na Múltipla Galeria de Arte;

1984 - Ribeirão Preto SP – "Gravadores brasileiros anos 50/60", na Galeria Campus - USP – Banespa;

1984 - São Paulo SP – "Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras", na Fundação Bienal;

1985 - São Paulo SP – "100 obras Itaú", no MASP;

1985 - Ljubljana (Iugoslávia - atual Eslovênia) - Bienal Internacional de Gravura - sala especial;

1985 - São Paulo SP – "Destaques da Arte Contemporânea Brasileira", no MAM / SP;

1986 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Múltipla de Arte;

1986 - Havana (Cuba) - 2ª Bienal de Havana;

1986 - Fredrikstad (Noruega) - Trienal da Gravura de Fredrikstad;

1987 - São Paulo SP - 18º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM / SP - prêmio xilografia;

1987 - Campinas SP - Bienal Internacional de Gravura, no MAC / Campinas;

1987 - São Paulo SP - Realiza mural em concreto para o Banco Sudameris;

1988 - Rio de Janeiro RJ – "2ª Abstração geométrica", na Funarte;

1988 - Tóquio (Japão) - Bienal de Tóquio;

1988 - São Paulo SP – "MAC 25 Anos: aquisições e doações recentes", no MAC / USP;

1988 - São Paulo SP – "Os ritmos e as formas: arte brasileira contemporânea", no Sesc;

1988 - Prêmio Lei Sarney à Cultura Brasileira;

1988 - Troféu Oswaldo Goeldi - gravura, destaque;

1989 - São Paulo SP - 20ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal;

1989 - Rio de Janeiro RJ – "Gravura Brasileira: 4 temas", na EAV / Parque Lage;

1989 - Ljubljana (Iugoslávia - atual Eslovênia) - Bienal Internacional de Gravura;

1989 - Copenhague (Dinamarca) – "Os ritmos e as formas: arte brasileira contemporânea", no Museu Charlottenborg;

1989 - Fredrikstad (Noruega) - Trienal da Gravura de Fredrikstad;

1989 - São Paulo SP - Realiza mural em cimento, "Futura memória", para o Memorial da América Latina;

1990 - Curitiba PR - 9ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, no Museu da Gravura;

1990 - São Paulo SP – "O múltiplo na visão de Baravelli, Marcello Nitsche, Maria Bonomi, Norberto Nicola, Peticov e Vlavianos", na Múltipla Galeria de Arte;

1990 - Paris (França) – "Voyage au monde du papier au travers des Biennales Brésiliennes", no Grand Palais;

1991 - São Paulo SP – "Cidadania: 200 anos da declaração dos direitos do homem";

1991 - São Paulo SP – "O que faz você agora geração 60?: jovem arte contemporânea dos anos 60 revisitada", no MAC / USP;

1991 - São Paulo SP – "Registros e impressões: artistas seminais", na Casa das Rosas;

1992 - Curitiba PR - 10ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, no Museu da Gravura;

1992 - Rio de Janeiro RJ - Gravura de Arte no Brasil: proposta para um mapeamento, no CCBB;

1993 - São Paulo SP - 2ª Exposição de Artistas Ítalo-Brasileiros em São Paulo, no Espaço Cultural Fiat;

1993 - São Paulo SP - 3º Studio Internacional de Tecnologias de Imagem, no Sesc Pompéia;

1993 - São Paulo SP - Obras para Ilustração do Suplemento Literário: 1956 - 1967, no MAM / SP;

1993 - Washington D.C. (Estados Unidos) – "Ultramodern: the art of contemporary Brazil", no The National Museum of Women in the Arts;

1993 - João Pessoa PB – "Xilogravura: do cordel à galeria", na Funesc;

1994 - Lisboa (Portugal) - Individual, Maria Bonomi: xilografia, na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna;

1994 - São José dos Campos SP - 1ª Bienal de Gravura de São José dos Campos - sala especial;

1994 - São Paulo SP - Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal;

1994 - São Paulo SP – "Os novos viajantes", no Sesc Pompéia;

1994 - São Paulo SP – "Poética da resistência: aspectos da gravura brasileira", na Galeria de Arte do Sesi;

1994 - São Paulo SP – "Xilogravura: do cordel à galeria", em três estações do Metrô e no MASP;

1994 - Ilustra o "Elogio da Xilo", de Haroldo de Campos, livro-poema com situações xilográficas (edição manual);

1994 - São Paulo SP - Participa do vídeo "Xilo VT," dirigido por Walter Silveira, sobre o livro "Elogio da Xilo". Apresentado na exposição "Xilogravura: do cordel à galeria", no MASP;

1995 - Curitiba PR - 11ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, na Fundação Cultural de Curitiba;

1995 - Ljubljana (Eslovênia) - 21ª Bienal Internacional de Arte Gráfica;

1995 - São Paulo SP – "Projeto contato", na Galeria Sesc Paulista;

1995 - Yokoyama (Japão) - The Hanga: Kanegawa international prints festival;

1996 - Rio de Janeiro RJ - 1ª Brahma Reciclarte, no Jardim Botânico;

1996 - São Paulo SP - 4º Studio Unesp Sesc Senai de Tecnologias de Imagens, no Sesc Pompéia;

1996 - São Paulo SP – "Arte Brasileira Contemporânea: doações recentes", no MAM / SP;

1996 - São Paulo SP - Bandeiras, na Galeria de Arte do Sesi e no MAC / USP;

1996 - Belgrado (Iugoslávia) - Bienal de Arte Gráfica, no The Cvijeta Zuzoric Art Pavilion;

1996 - Rio de Janeiro RJ - Brahma Reciclarte, no Jardim Botânico;

1996 - São Paulo SP – "Mulheres artistas no acervo do MAC", no MAC / USP;

1996 - São Paulo SP - Off Bienal, no MuBE;

1997 - Kagawa (Japão) - 12ª Mostra Internacional de Arte Gráfica;

1997 - Gabrovo (Bulgária) - 13th Biennial International of Humour and Sátire in the Arts;

1997 - Cadaqués (Espanha) - 17th International Mini Print, no Taller Galeria Fort;

1997 - Ljubljana (Eslovênia) - Bienal Internacional de Arte Gráfica;

1997 - Kharkiv (Ucrânia) - 4th Block International of Graphics and Poster;

1997 - Curitiba PR – "A arte contemporânea da gravura - reflexão 97", no Museu Metropolitano de Arte de Curitiba;

1997 - Estados Unidos - Contemporary Brazilian Prints, na University of Dallas, na Midwestern State University, Spring Creek Gallery no Collin County Community College, na University of Texas of the Permian Basin, na Abilene Christian University e na Louisiana State University;

1997 - São Paulo SP – "Eletromídia da Arte" (exposição virtual em painéis eletrônicos);

1997 - Ettore Le Donne (Itália) – "Postal art: art-green";

1997 - Toyama (Japão) - The 5th International Triennial of Poster;

1997 - São Paulo SP - Realiza "Páginas", escultura em alumínio gravado, para o Arquivo do Estado de São Paulo;

1997 - 42º Prêmio Santista, na área de artes plásticas, modalidade / gravura;

1998 - São Paulo SP e Maracaíbo (Venezuela) - 3ª Bienal do Barro de América: "7 horizontes do homem", no Memorial da América Latina e no Centro de Arte de Maracaíbo Lia Bermudez;

1998 - Cidade do México (México) - 11ª Bienal Ibero Americana de Arte- "Litografia del fin de siglo a 200 años de su invención", no Museo del Palacio de Bellas Artes;

1998 - São Paulo SP – "A arte da escultura no Conjunto Nacional", na Galeria Central do Conjunto Nacional;

1998 - Campinas SP – "A grande arte da gravura", na Galeria Croqui;

1998 - São Paulo SP – "Impressões: a arte da gravura brasileira", no Espaço Cultural Banespa – Paulista;

1998 - Santo André SP – "Ler Bonomi e Aldir ontem e hoje", no Paço Municipal;

1998 - Jacareí SP – "Mulheres gravadoras: uma homenagem a Edith Behring", na Vila Cultural Pátio dos Trilhos;

1998 - São Paulo SP – "Os colecionadores - Guita e José Mindlin: matrizes e gravuras", na Galeria de Arte do Sesi;

1998 - Aalst (Bélgica) e Berlim (Alemanha) - Panorama da Arte Brasileira 2, na Cacco Zanchi Kunstgalerij;

1998 - Rio de Janeiro RJ – "Pensar gráfico: a gravura da linguagem", no Paço Imperial;

1998 - São Paulo SP - Realiza o painel "Construção de São Paulo" para a Estação Jardim São Paulo do Metrô;

1998 - São Paulo SP - Realiza "Imigração e substituição", dois painéis de alumínio, doados pela SERASA para o Palácio dos Bandeirantes;

1998 - Prêmio Internazionale Lumière, Unupadec;

1999 - São Paulo SP - Individual, "Maria Bonomi: registros";

1999 - Cidade do México (México) - 11ª Bienal Ibero-Americana de Arte, no Museo del Palacio de Bellas Artes;

1999 - São Paulo SP – "A ressacralização da arte", no Sesc;

1999 - São Paulo SP - Anuário Latino Americano de Artes Plásticas, no Memorial da América Latina;

1999 - Rio de Janeiro RJ – "Mostra Rio Gravura: Renina Katz e Maria Bonomi: gravuras recentes", no Museu Histórico Nacional; Coleção Guita e José Mindlin, no Espaço Cultural dos Correios; Coleção Armando Sampaio: gravura brasileira, no Centro de Artes Calouste Gulbenkian; Gravura Moderna Brasileira: acervo Museu Nacional de Belas Artes, no MNBA;

1999 - São Paulo SP – "Viagens de identidades", na Casa das Rosas;

1999 - Ljubljana (Eslovênia) - É artista representante da América Latina e membro internacional do Symposium Arts Prints at the End of Millenium;

1999 - São Paulo SP - Titula-se doutora pela ECA / USP com a tese "Arte Pública. Sistema expressivo/anterioridade";

1999 - São Paulo SP - Prêmio Mário Pedrosa, pela ABCA;

2000 - Skopje (Iugoslávia) - Individual, no Museum of Contemporay Art;

2000 - São Paulo SP - Individual, "Maria Bonomi – registros", no Memorial da América Latina;

2000 - São Paulo SP – "Audi Eletromídia de Arte" (4ª Exposição Virtual em Telões Eletrônicos);

2000 - São Paulo SP – "Maria Bonomi, Regina Katz: vigência", na Galeria Múltipla de Arte;

2000 - São Paulo SP – "O papel da arte", na Galeria de Arte do Sesi;

2000 - São Paulo SP - Realiza painel de concreto plástico "Nemeton" para o Edifício Premium;

2000 - São Paulo SP - É lançado o vídeo "Gravura e gravadores", documentário dirigido por Olívio Tavares de Araújo, produzido pelo Itaú Cultural, com depoimentos da artista e de outros gravadores;

2001 - São Paulo SP – "Arte hoje", na Arvani Arte;

2001 – Maracaibo (Venezuela) e São Paulo (Brasil) – Instalação "Passagem pela imagem III", na IV Bienal Barro de América.

1.5 A CENÓGRAFA E FIGURINISTA

O trabalho inaugural de cenários e figurinos de Maria Bonomi no Brasil começou em São Paulo, no Pequeno Teatro de Comédia, em 09 de dezembro de 1960, com "As Feiticeiras de Salém" de Arthur Miller, sob a direção de Antunes Filho. Entretanto, não se deve esquecer de sua experiência anterior na Itália, junto a Enrico Prampolini, em 1952.

O cenário usado foi um palco-máquina giratório, reflexo do século XX e das discussões pertinentes sobre as máquinas influenciando os homens e vice-versa. A grandiosidade da inovação foi motivo de contradições e de hesitação pelos *connaisseurs* da mídia e das artes, em contraste com a comoção pública, que adorou a participação interativa do cenário na peça.

Aclamada pelo público, Maria recebeu o prêmio de figurinista do ano da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APTC).

Parte da visualidade do cenário fora obtida por uma densa amarração de barras/ripas de madeira, que tinham por resultado uma expansão imagética de linhas que formavam uma sobreposição tão grande de planos, que a densidade do espaço se tornava uma trama abrupta, profunda, labiríntica e abstrata, como a sua xilogravura.

O Teatro Bela Vista de Belo Horizonte, o "Teatro das segundas-feiras", solicitou Maria Bonomi a fazer o cenário de "Fim de Jogo", uma peça de vanguarda e bastante polêmica de Samuel Beckett, que contou com a ação do diretor Carlos Kroeber e a peça "Hoje comemos rosas", de Walmir Ayala; ambas sob a interpretação da fantástica Cia. Tonia-Celi-Altran.

As peças seguintes que contaram com o trabalho da artista foram, primeiramente, "Sem entrada e sem mais nada", de Roberto Freire, sob a direção de Antunes Filho, também no Pequeno Teatro de Comédia, e "A Ópera dos três vinténs", de Brecht.

A intimidade do teatro aproximou Antunes Filho e Maria Bonomi, tanto no aspecto profissional quanto amoroso. A união entre os dois se concretizou pouco a pouco e, em 1962 ,deu-lhes a felicidade de se tornarem pais.

Em maio de 1962, estreou "Yerma", no Teatro Brasileiro de Comédia, de Federico García Lorca, com tradução de Cecília Meireles, direção de Antunes Filho e cenários de Maria Bonomi.

O espetáculo contou com uma cenografia econômica em elementos visuais e mesclada entre o real, por exemplo as escadarias, e o imaginário poético de Maria, com a árvore cheia de frutos recortada em seus contornos, que não pretendia imitar uma árvore verdadeira e sim, ser uma árvore desenhada pelo recorte da artista.

Tal espetáculo conferiu a Maria Bonomi o reconhecimento da APTC como a melhor figurinista de 1962, além de ter sido convidada a expor os adereços do cenário e do figurino de "Yerma" e de "Sem mais nada", na "IV Bienal das Artes Plásticas de Teatro", no quadro da "VII Bienal de São Paulo".

Em abril de 1963, enquanto viajava para a Europa, fazia parte da "Cenografia no Brasil", pela Galeria IBEU, no Rio de Janeiro.

A peça "A megera domada", de William Shakespeare, estreou no Teatro Aliança Francesa de São Paulo em 12 de setembro de 1965. O troféu Molière, um dos mais importantes na categoria, foi atribuído à direção de Antunes Filho e à cenografia de Maria Bonomi, em 05 de setembro de 1966.

Em maio de 1966, estreou no Teatro Ruth Escobar a peça "Júlio César", também de Shakespeare, sob direção de Antunes Filho e figurinos de Maria Bonomi.

Em 1967, foi a peça "A cozinha", do escritor inglês Arnold Wesker, que emplacou com sucesso no Teatro Aliança Francesa de São Paulo, sob a produção de John Herbert, direção de Antunes Filho e cenário de Maria Bonomi.

Neste mesmo ano, recebeu dois Prêmios Saci do Jornal "O Estado de São Paulo", um pelo cenário e outro pelo figurino da peça "A megera domada" (1965), já

anteriormente premiada. Além da honra ao mérito de Teatro conferido pela TV Excelsior, Canal 9.

Em abril de 1970, a cenógrafa Maria Bonomi recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo.

Em 1971, a trabalhosa comédia *underground* "Peer Gynt", de autoria do dinamarquês Henrik Ibsen, contou com esboços de mais de 100 animais e figurinos personalizados para cada ator, uma inovação de Maria Bonomi, ou seja, constituir o figurino não só de acordo com as caracterizações da peça, mas também segundo o corpo de cada um dos atores. Outra surpresa cenográfica da artista para o mesmo ano ficou por conta da macro gaiola/teia plástica em cubos e com vitrines para o palco do monólogo "Corpo a corpo", com atuação de Juca de Oliveira e de autoria de Oduvaldo Vianna Filho.

A separação conjugal de Maria Bonomi e Antunes Filho, no ano de 1971, representou uma ruptura da atuação da artista para o teatro, uma vez que o elo da cenógrafa com o diretor se tornava mais frágil, não impedindo que anos mais tarde, em 1976, Maria Bonomi retomasse o trabalho de cenógrafa na peça clássica "O mercador de Veneza" de William Shakespeare, no Teatro Brigadeiro em São Paulo.

Outro exemplo de retomada neste setor foi em 1984, com a realização do cenário "Colônia Cecília" (um pouco de ideal e de polenta). Nela, a artista inspirou-se no clima de abertura política e de renovação de esperanças, incipiente desde 1983, com as reivindicações do povo brasileiro em prol do fim do governo militar que culminaram nas meses de janeiro a abril de 1984, na campanha "Diretas-já", pela adoção do voto direto nas eleições presidenciais.

1.6. AS CONTRIBUIÇÕES DE MARIA BONOMI ÀS ARTES E À SOCIEDADE NO BRASIL E NO EXTERIOR

A determinação de Maria Bonomi para uma vida artística socialmente ativa fez com que ela colaborasse, desde 1953, com artigos para jornais e periódicos, nacionais e internacionais.

O primeiro deles foi para a primeira edição do jornal "Cunhantã" (1953), na seção Arte. O nome do artigo era "Galho Sêco" e acabou sendo o nome da própria coluna. Nesta série inaugural, Maria fez uma análise filosófica-artística das mudanças ocorridas na arte ocidental, do Renascimento à contemporaneidade, demonstrando que a arte mudou assim como a vida do cidadão, questionando, por fim, o próprio leitor para que ele pudesse tirar suas conclusões: "*Mas o que houve desde Miguel Ângelo a ... Picasso?*".

No 3° exemplar de "Galho Seco", o artigo é surpreendente, porque nele Maria discorre sobre a composição do espírito do artista, descreve as influências do meio na apreensão e na expressão para a comunicação das artes, e indica a possibilidade que a arte tem de transformar uma árvore morta e seus galhos secos em ouro. As considerações a que a autora nos induz a refletir tem a ver com a transformação que produz o artista, pela escolha (a particularidade do olhar) e pelo trabalho, e as subseqüentes passagens midiáticas (de um meio a outro, da tela para o olho do espectador, deste para um artigo escrito, ou para a tv e assim por diante); isto sem considerar toda a questão do próprio valor que pode adquirir um objeto comum ao se transformar em um objeto de arte.

Em setembro de 1955, "I 4 soli – rassegna d'arte attuale", uma revista italiana, publicou "Lettera dal Brasile" de Maria Bonomi, um vasto texto sobre a III Bienal de São Paulo e a crítica das obras de seus participantes. Ela descreveu, por exemplo, a sua admiração pela competência na execução técnica e a força expressiva dos alemães Rolf Müller-Landau, com suas xilogravuras, Rudolf Kuegher, com sua gravura em metal, e

Johnny Friedlaender que, mesmo residindo em Paris, demonstrava em suas gravuras uma aproximação com a arte germânica. Destacou a eterna maestria na pintura do belga Jean Brusselmans; os pintores franceses Serge Poliakoff e a sua musicalidade, Amadée Ozenfant e sua arte óptica um pouco enclausurada, Joseph Sima e o equilíbrio perfeito entre conteúdo e forma. Maria apontou também duas pérolas da bienal: a pintora e desenhista suíça Sophie Taeuber-Arp e o pintor inglês Graham Sutherland, ambos, pela força da diversidade com relação às tendências da época; além dos italianos Alberto Burri, por ter suscitado polêmica graças à angústia expressiva de suas obras pictóricas; Magnelli e sua maestria compositiva nas pinturas; Luciano Minguzzi e Mirko, gravadores e escultores, com a preocupação sensível da espacialidade.

Em 1956, Maria escreve "Recontre avec Sophie Taeuber-Arp", para a revista francesa "XXème Siècle", que foi uma análise crítica muito contundente sobre as obras da artista suíça, apresentadas na III Bienal de São Paulo.

Nem mesmo o teatro escapou à astúcia do olhar de Maria Bonomi, quando se debruçou sobre "A presença do teatro inglês", escrito para a revista portuguesa "Ala Arriba", por ocasião de sua estada em Veneza em maio de 1957.

Maria Bonomi conheceu Clarice Lispector em 1959 e, daí em diante, teve início uma amizade que trouxe contribuições culturais tanto para a literatura quanto para a gravura. Um exemplo concreto foi o fato de Clarice Lispector ter escolhido (em 1971) a matriz xilográfica da "Águia" como obra também de predileção, pois passou a colecionar as matrizes da amiga e pendurá-las em sua casa.

O maior desdobramento do uso da matriz é a expansão da dimensão da obra xilográfica bidimensional para o plano tridimensional; procedimento amplamente explorado por Maria e que resultou em obras (analisadas no capítulo 2) tais como, "As Naiades" e, por extensão maior, as suas instalações mais recentes.

Em setembro de 1959, realizou-se em Brasília o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte que, de uma maneira geral, tratou da expressão das artes nas cidades; contou com celebridades brasileiras como Oscar Niemeyer, Mário

Barata e Mário Pedrosa (assistido por Maria Bonomi), e internacionais como G. Carlo Argan, Meyer Schapiro, Will Grohman, Haim Ganzu e Gille Delafon.

Neste mesmo ano, a extensão da ação midiática de Maria Bonomi chegou até a produção televisiva, conjunta com Antunes Filho, no programa "TV Arte", exibido às quartas-feiras pelo Canal 9. Este se estendeu até 1963 e recebeu o aval da crítica como ótimo, por apresentar artistas brasileiros de todos os setores que eram merecedores de consagração.

Maria Bonomi atuou como professora ao lado de Lívio Abramo no Estúdio Gravura e, após um ano de dedicação, pôde se orgulhar dos trabalhos de cunho didático de seus alunos na exposição que ocorreu em junho de 1961, na Galeria São Luís.

Como parte das atividades didáticas que Maria desempenhou estão as palestras sobre gravura que proferiu ao lado de Lívio Abramo; uma das mais memoráveis foi a da Associação Cristã de Moços, em 1963.

Ainda em 1963, Maria Bonomi e Fernando Lemos foram os responsáveis pelo *layout* propositadamente sério, com um tratamento limpo das letras negras da tipografia impressa sobre um papel cartão escuro, da edição do autor do livro de poemas "Os olhos das crianças – S.O.S.", de Sidósio Muralha. Uma coletânea de poemas cheios de inquietação e que em sua grande maioria tratava dos problemas sociais brasileiros com uma atenção perspicaz e lúgubre:

"...Olham os poetas as crianças das vielas, mas não pedem cançonetas, mas não pedem baladas, o que elas pedem é que gritemos por elas, as crianças sem livros, sem ternura, sem janelas, as crianças dos versos que não são como pedradas...".[25]

Em dezembro deste mesmo ano, Maria Bonomi, como cidadã socialmente ativa, fez questão de participar do leilão organizado pelo Museu de Arte de São Paulo, que contou com a doação de obras de 153 artistas; um desdobramento em auxílio à construção do Hospital Albert Einstein de São Paulo, que arrematou 47 milhões de cruzeiros, dos quais 50 mil da obra da artista.

Diversos jornais de 1964 recolheram o depoimento de Maria Bonomi sobre a 32ª Bienal Internacional de Veneza e o transpuseram em colunas inteiras do jornal.

A opinião da artista/crítica Maria Bonomi apontou com justiça para a qualidade dos *pop* artistas norte-americanos Robert Rauschenberg, Andy Wahol e Jasper Johns, que retratavam a crueza do mundo que os cercavam e que, por este motivo, serviam de exemplo para as artes como um todo. Também ressaltou que a arte brasileira, pelo fato de ter tido um pavilhão próprio, conquistara respeito naquela mostra internacional, e finalmente, que o terceiro prêmio atribuído ao pintor brasileiro Krajcberg estava aquém do merecido por ele.

Em junho de 1965, Maria Bonomi e grande parte da comunidade artística e intelectual de São Paulo se juntaram para pedir ao prefeito da cidade a concessão da parte inferior do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que estava em construção na Avenida Paulista, para alocar o Museu de Moderna (MAM), tendo por justificativa a complementaridade mútua das entidades.

O governo militar foi tão devastador em suas ações de intimidação e de violência que a classe artística brasileira se uniu e resolveu fazer um apelo polido e estratégico em prol de algumas personalidades significativas para o país. E, desta forma, elegeu Maria Bonomi para entregar ao presidente da República, Castelo Branco, por ocasião de sua visita à VIII Bienal de São Paulo, um memorial que continha os seguintes dizeres:

"Senhor presidente da República: artistas, críticos, intelectuais brasileiros e participantes desta grande iniciativa cultural, hoje de âmbito internacional que é a Bienal de São Paulo, congratulam-se com a presença de V. Ex.ª aqui neste recinto e pede vênia para fazer o seguinte apelo: sustar, por sua apropriada intervenção, a efetivação da prisão preventiva que acaba de ser decretada pela Auditoria Militar de São Paulo contra o professor Mario Schemberg, depois de ter o STM considerado insubsistente por falta de fundamento jurídico e a acusação que contra ele foi levantada, bem como contra seus colegas universitários, professores Fernando Henrique

---

[25] MURALHA, Sidósio, *Os olhos das crianças – S.O.S.*, São Paulo, Edição do autor, 1963, *passim.*

Cardoso, João da Cruz Costa e Florestan Fernandes. O professor Mario Schemberg, além de físico de renome mundial, tem parte ativa na vida artística do Brasil como um dos críticos mais eminentes, tendo participado do júri de seleção desta Bienal. Os abaixo-assinados cumprimentam respeitosamente o presidente da República".[26]

A VIII Bienal foi a última que contou com o mecenato de Francisco Mattarazzo Sobrinho, que fora seu presidente desde a sua fundação. A mudança ocorreu por vários motivos, dentre eles, o fato de o Ministério das Relações Exteriores ter feito um convênio com a Fundação Bienal, dando-lhe aval financeiro; o outro, foi a ingerência dos problemas estruturais da Bienal. Estes causaram uma demanda por mudanças, que começaram por sugestão do próprio Matarazzo. Foi realizada uma longa pesquisa junto ao público interessado, artistas e intelectuais, enumerando as dificuldades para a execução de uma publicação com as possíveis soluções e regulamentações para as Bienais.

O resultado foi um relatório intitulado "Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo", assinado por Maria Bonomi, Fernando Lemos (pintor), Maria Eugenia Franco (crítica de arte) e Salvador Candia (arquiteto).

Nele foram tratados os seguintes temas: o mecenato, o prestígio nacional e internacional da Bienal, a inatividade em relação aos artistas nacionais, a organização das salas brasileiras e dos júris de seleção e premiação, a montagem e instalação, o setor de vendas, a inexistência de departamentos culturais especializados, a divulgação, informação e aproveitamento, a estruturação e organização.

Pode-se dizer que, a partir daí, a primeira "constituinte" da Fundação Bienal fora formada, com êxito, pela pequena, porém seleta, comissão pesquisadora.

Maria Bonomi também colaborou, a seguir, com o ciclo de conferências sobre as obras da VIII Bienal de São Paulo da Faculdade de Arquitetura Mackenzie de São Paulo.

---

[26] *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05.09.1965, *passim.*

Em setembro de 1966, Pietro Maria Bardi organizou um Leilão de Artes em prol dos alunos da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo e agrupou 209 artistas nacionais e internacionais, Maria Bonomi dentre eles.

O início de 1967 foi marcado pelo escândalo político da coação do Congresso Nacional, por parte do Governo Militar, na execução de uma nova constituição que lesava os brios da democracia. Tal fato foi combatido pela intelectualidade brasileira através de um manifesto assinado, dentre outros representantes, por Chico Buarque de Holanda, Mário Pedrosa, Antônio Callado, Maria Bonomi, Tomaz Farkas, José Alves Antunes Filho, Ferreira Gullar, Dias Gomes e Lígia Fagundes Teles.

O manifesto continha os seguintes dizeres:

"...A consciência livre do País não aceita nem pode aceitar uma nova Constituição imposta pelo governo de fôrça a um Congresso coagido e mutilado. Só uma Constituinte livremente eleita pelo povo poderá redigir e votar uma Constituição democrática. A Constituição que pretendem impingir-nos, além de elaborada pelo Executivo, foi precedida de um Ato Institucional que determina a maneira dela ser discutida e votada. Trata-se de uma forma disfarçada de outorga. Coloca-se a Nação numa camisa de força.

A nova Constituição reduz ao mínimo todas as conquistas sociais e políticas do povo brasileiro. É um atentado contra a República, contra a Federação, contra o regime representativo, contra a soberania nacional. Suprime a autonomia dos Estados, coloca o País à mercê do capital estrangeiro, volta-se contra os trabalhadores da cidade e do campo e atinge todas as liberdades individuais e coletivas. Nega ao povo, com a instauração definitiva do voto indireto seu direito tradicional de escolher o presidente da República. Ao presidente eleito dessa forma atribui poder de baixar decretos-leis, poder que caracteriza os regimes ditatoriais.

Com o estado policial-militar que a nova Constituição consagra, extinguem-se na prática, as garantias democráticas, o direito de greve, a estabilidade do funcionalismo, as liberdades públicas, que só existirão se consentidas pelo governo.

A intelectualidade brasileira denuncia o caráter autoritário da nova Constituição e recomenda ao povo que se una contra a opressão, fortalecendo a luta pela democracia e pela liberdade sob a égide de uma ampla frente que se bata por uma Constituição representativa da vontade e das aspirações populares...".[27]

Durante a 9ª Bienal de São Paulo, alguns conflitos na política interna da Fundação Bienal eclodiram e foram se agravando. Como uma possível solução organizacional/prática, foi criado o estatuto de uma "Pré-Bienal", que nada mais era do que uma seleção de artistas nacionais que se realizaria em duas fases e em anos pares.

Em janeiro de 1968, apesar dos esforços para se superar as desavenças políticas da Fundação Bienal, o diretor, seguido do próprio criador e presidente da Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho, requisitaram suas demissões. Radha Abramo, responsável pela realização da Pré-Bienal, e Maria Bonomi, que fazia parte da assessoria de artes plásticas, foram solidárias e também se anunciaram como demissionárias. A comissão da Fundação Bienal não aceitou os pedidos de demissão, entretanto, tamanha crise comprometeu definitivamente a realização e a estruturação da Bienal seguinte por ter sido minada e corrompida pelo interesse ou melhor, pela falta de interesse (descaso) do governo.

A 28ª edição da revista francesa "XX siècle" lançou, em maio de 1967, um "relatório da arte abstrata no mundo" e no artigo "A arte abstrata na América", o crítico de arte e diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Walter Zanini, afirmou que: "...nas artes gráficas Maria Bonomi era a responsável por uma produção com resultados sustentados pelo patamar internacional...".[28]

No ano de 1968, os fatos confirmaram a avaliação de Zanini, pois além do nome de Maria Bonomi figurar em museus e galerias do mundo inteiro, este passou a constar de dois volumes mundiais importantes para as artes: o "Anuário Internacional das

---

[27] INTELECTUAIS alertam a consciência livre da nação, *A Tribuna*, São Paulo, 15.01.1967, *passim.*

[28] ZANINI, Walter, s.t., *XX Siècle*. Paris – Milan. n.28, p. 17. *Texto original em francês traduzido pela autora.

Artes", editado na Alemanha e traduzido do original em quatro outras línguas, e a *"Enciclopedia Universale Seda dell'Arte Moderna",* editada na Itália. A integração da artista à *International Society of Plastic and Audio-Visual Art* (ISPAA), cuja sede se localizava em Osaka, no Japão foi uma conseqüência do perfil da brasileira que se tornara famosa, mundialmente reconhecida e participante.

Apesar dos problemas que a sociedade brasileira enfrentava, os artistas e intelectuais pareciam impulsionados a trabalhar com mais força e vigor; uma atitude compensatória que manteve a efervescência na obra de Maria Bonomi.

O Instituto Brasileiro do Café (IBC) lançou, em 1969, um concurso nacional para a execução de cartazes que exaltassem o valor do produto para o país. Maria Bonomi esteve presente no júri ao lado do amigo Quentin Fiore, especialista em artes gráficas e comunicação visual, e colaborador assíduo dos livros do filósofo canadense Marshall Mc Luhan.

No ano seguinte, o historiador inglês Gilbert Chase escreveu um importante livro intitulado "Arte Contemporânea na América Latina". Nele foi feito um apontamento bastante específico, dentro do capítulo "Artes Gráficas", para as cinco gravadoras mulheres merecedoras de distinção no panorama nacional: Anna Letycia Quadros, Edith Behring, Fayga Ostrower, Isabel Pons e Maria Bonomi, cujas gravuras, segundo o autor, têm títulos descritivos e evocativos.

Em 1972, o livro "La gravure sur bois", lançado também em inglês sob o título "*Wood engraving",* foi um sucesso da Editora Bonvent de Genebra. Heinrich Rumpel tratou do surgimento da xilogravura até a contemporaneidade, e se ateve também aos processos de execução da técnica em um capítulo que contou com ilustrações que exemplificavam obras-primas internacionais e a maestria de artistas como Maria Bonomi e a sua gravura "Ionização".

Outra publicação de caráter mais didático e ilustrativo que deu destaque à obra da artista foi o álbum "Imagination XVI – Brazil", distribuído nos EUA pela Champion Papers. Nele, foram traçados os perfis da economia, geografia, economia, folclore

brasileiro e artes. Neste último, uma galeria de fotos com Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Carybé, Manabu Mabe, Maria Bonomi, Roberto Burle-Max e Wesley Duke Lee.

O relatório anual do Banco do Brasil, do mesmo ano, foi uma mistura entre finanças e artes, e sob os cuidados do historiador José Roberto Teixeira Leite, reproduziu obras de Anna Bella Geiger, Anna Letycia Quadros, Darel Aurino Valença Lins, Edith Behring, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Isabel Pons, Maria Bonomi, Marcelo Grassmann, Newton Cavalcanti e Ubi Bava.

Em 1972, o Ministério da Educação e Cultura (MEC), através da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, adquiriu várias obras da artista, com o reconhecimento concreto da alta qualidade de sua arte.

A partir de 1972, a atuação de Maria Bonomi como crítica da arte se tornou mais freqüente, a exemplo dos textos para os catálogos das exposições de Irene Buarque, na agência do Banco Andrade Arnaud, do Rio de Janeiro, e de Tomie Otake, na Galeria Celina, de São Paulo.

A decisão do concurso para o símbolo do Hospital das Clínicas (HC) de São Paulo contou com a participação de Maria Bonomi como júri.

No final do ano, a Construtora Construhab convidou a artista para fazer uma xilogravura para presentear a todos os seus clientes. Este primeiro contato fez com que Maria refletisse sobre a conversa que tivera com Nedir Falqueiro, sobre a concorrência acirrada entre as construtoras no mercado, e o resultado foi a apresentação de um projeto inédito para levar a arte para os edifícios como um diferencial aos compradores e à comunidade, sobretudo as escolas. O "Espaçovivo" (laboratórios de arte) deslocou 16 artistas do ateliê direto para o canteiro de obras das construções, com a proposta de se realizar *in loco* pinturas e esculturas. A inauguração do projeto foi com o escultor grego Nicolas Vlavianos, em maio de 1973, que contou com 750 visitantes durante seus 10 dias de atuação. Por estas iniciativas, Maria Bonomi encontrou inserção e aplicabilidade para a arte em lugares ignorados para tal. Assim, chegou até a ser mal vista e criticada por muitos artistas e críticos de arte elitistas da época.

Em 1973, Marta Traba lançou "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970", um livro que colocava em questionamento até que ponto a arte latino-americana era calcada na arte norte-americana e européia, um estudo de caso a caso para cada país durante duas décadas. Segundo a autora:

"...La generación nacida cerca del 30 ya manifiesta los valores descritos para el dibujo y grabado tiene buenas figuras en la Bienal de Chile (...) la rutilante aparición brasileña, aventajando masivamente al resto de América por su destreza técnica, frescura, buen gusto, invención; Maria Bonomi, Ana Bella Geiger, Roberto de Lamônica...".[29]

Sob a iniciativa de Pietro Maria Bardi e direção de André Palluch, o filme colorido de 35mm intitulado "Arte Brasileira" foi produzido para participar de dois eventos: "Expo-arte-Brasil", no Canadá e "Expo-Brasil", em Bruxelas, na Bélgica. Os 10 minutos de filme traziam um repertório da arte brasileira desde a Semana de Arte Moderna de 1922, com destaque para Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Frans Krajcberg, Caciporé Torres, Maria Bonomi, Iberê Camargo, Lygia Clark, Fayga Ostrower, Gilvan Samico, Mestre Noza e Rubens Grechman, dentre outros.

O jornal "Última Hora", no domingo dia 01 de julho de 1973, publicou como notícia de capa de página inteira as fotos de Maria Bonomi e Pietro Maria Bardi e suas respectivas opiniões sobre a igreja católica e a reformulação da posição do Kremlin em relação a arte. Maria Bonomi aproveitou a oportunidade para falar sobre assuntos polêmicos, como afirmou:

"...Ninguém vai querer viajar de carroça na era do avião. As próprias indústrias procuram materiais novos para os seus produtos. A atualização é uma tarefa obrigatória em qualquer campo. Exatamente porque é uma maneira de se evitar o ridículo e a alienação. É dentro desse espírito que se tornam injustificáveis as atitudes militaristas a favor da guerra, por exemplo. Ser a favor da guerra é uma maneira de ser alienado, do mesmo modo como é totalmente ridículo propor qualquer tipo de censura às

[29] TRABA, Marta, Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970, México, Siglo Veintiuno, 1973, p. 159.

manifestações artísticas. Simplesmente porque uma atitude dessas destrói o destino da arte como a maior forma de conhecimento do homem. (...) No caso do Vaticano, que sempre foi um reduto de conservação e exibição de obras de arte, a decisão de criar o novo museu significa fundamentalmente um desejo de atualizar as suas coleções. No caso do Kremlim, as conclusões são mais amplas e mostram que sempre chega o momento dos governos responderem ao seu povo e à maturidade desse povo. Atitude que, de qualquer maneira, deveria ocorrer em todos os países...".[30]

No mesmo jornal, no dia 08 de julho, uma nova entrevista foi concedida, desta vez sobre a mulher; a artista defendeu seu ponto de vista de que:

"...Para mim existe o ser humano, não somente o homem ou a mulher. E ser humano tem que produzir. Quem está no mundo só para fazer hora, é preferível que morra. A mulher também: se não produz, para mim, é imoral. Quanto aos trabalhos chamados beneficentes, compreendo-os como sendo puramente uma válvula de escape e não uma solução. A posição da mulher deve ter um sentido de justiça maior do que de filantropia...".[31]

Referindo-se ao movimento de liberação feminina, afirmou:

"...A mulher nas sociedades subdesenvolvidas, por atraso e ignorância, constitui uma 'raça' e sofre todos os problemas descriminativos que as raças fazem entre si. Ela só deixará de sofrer tudo isso quando se politizar e se realizar como ser humano...".[32]

No dia 28 de setembro, às 20 hs, a artista participou pela primeira vez do programa Mesa Redonda, do canal 2 – Rede Cultura de Televisão. O tema em questão era o "kitsch" e dentre os participantes estavam também Décio Pignatari e Olney Krüse.

Em 1973, Maria Bonomi e Thomas Farkas produziram um filme 16mm experimental, o curta-metragem "Detritos", uma crítica à sociedade. Nele, toda a ação ocorria por uma fresta/buraco de onde saiam todo tipo de dejetos. Apesar da ausência

---

[30] Quem são Maria Bonomi e Pietro Bardi. *Última Hora*, São Paulo, 01.07.1973, *passim.*, Caderno Debates.
[31] BONOMI, Maria. A mulher que não produz é imoral, *Última Hora*, São Paulo, 08.07.1973, *passim.*, Caderno Papo de Mulher.
[32] *Ibid., passim.*

da artista nas 10ª e 11ª Bienais de São Paulo, ela resolveu expor "Detritos" na 12ª, por perceber que os jovens continuavam expondo e que assim se dava uma injustiça ainda maior, pois o público ficava privado das gerações de 30 e 40.

As idéias da artista sobre o momento cultural foram consideradas relevantes de tal modo que Mário Lúcio Franklin, ao descrever o desalento da 12ª Bienal, afirmou:

"...A Bienal, em sua absurda verdade, não é uma mostra de arte, mas um gigantesco entreposto de arte, repleto de jovens em jeans, um lugar onde o raciocínio, a qualquer momento, corre o risco do aniquilamento. Quem entra é jogado fora, pois ela reflete, em cada sala, o grande laboratório visual da megalópole. Maria Bonomi, premiada em São Paulo, Paris e Doubliane, compara-a ao Ceasa, mercado de alimentos, centro de abastecimentos de todos os paulistas. Em síntese, é isto o que ela representa: o sentimento do que existe lá fora - o absurdo, o violento, o insólito, o real, o mascarado e o repulsivo. A Bienal, porém, em vez de oferecer cada coisa no curso do cotidiano, apresenta tudo em dose maciça, grande constatação, carga sem filtragem, bazar digestivo. (...) Como está ali a presença – ausência de Maria Bonomi, que lavrou o seu protesto na seguinte mensagem afixada em sua sala: "aquilo que poderia estar neste espaço coube melhor em "Detritos"... ".[33]

No dia 12 de outubro de 1974, a Galeria Espade de São Paulo promoveu o "Curso de Gravura". A artista fez uma palestra sobre xilogravura, Marcelo Grassmann sobre gravura em metal, Ubirajara Ribeiro sobre litogravura e Claudio Tozzi sobre serigrafia. Na seqüência, Maria Bonomi proferiu palestra no dia 24 de outubro, no Museu de Arte de São Paulo.

Em novembro, os "Jornais Shopping/City News" e "Diário Comércio e Indústria de São Paulo" convidaram-na para fazer parte do júri de seleção do melhor artigo já publicado.

---

[33] FRANKLIN, Mário Lúcio, Bienal. Os testemunhos do absurdo, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro,13.10.1973, p. 5, c. B.

Maria Bonomi ajudou na árdua tarefa de seleção de 50 trabalhos finalistas no 1° Concurso Nacional de Desenho de Estamparia, promovido pelos Tecidos Conde Francisco Matarazzo Júnior, com mais de 3000 inscritos.

O mês de janeiro de 1975 trouxe uma notícia polêmica para as artes no Brasil. Francisco Matarazzo Sobrinho anunciou, aos 77 anos de idade, a sua renúncia da presidência da Fundação Bienal. Maria Bonomi, em entrevista para a "Veja", comentou: *"...acho que ele se demitiu por não ter mais condições de lutar por acertar..."*.[34]

A crise culminara com a intervenção administrativa da Bienal. Um de seus diretores, representante da prefeitura, que ocupou o cargo durante nove meses em 1974, acredita-se era um investigador, por questionar até os bens dos funcionários e por fazer insinuações/previsões de que a Bienal perderia não só a verba da prefeitura mas também o seu prédio.

A prefeitura cancelara a verba destinada à Fundação para o ano de 1975, porque esta não respeitara o convênio de que metade de sua diretoria seria composta por indicação da municipalidade.

Crítica e ao mesmo tempo estimuladora da Bienal, a artista tornou-se membro do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo em 1977.

Como indicador de respeitabilidade e projeção artística, Maria Bonomi recebeu o convite para elaborar os troféus Eldorado de Música (1985), Exclusivo APETESP (1984), SERASA (1993), Carta Capital (1998/1999) e Prêmio Interação, da Mercedes-Benz (1992/1993/1994).

Depois da intensa atuação artística como gravadora, revelou ser uma curadora de grande apreço para exposições, tais como: as 18ª, 21ª e 23ª Bienais Internacionais de Gravura de Ljubljana (1989/1995/1999); Mostra São Paulo Gravura Hoje, dentro da Mostra Rio Gravura, na Funarte (1999); 1ª Bienal Argentina de Gráfica Latino-Americana, no Museo Nacional del Grabado (2000) e 12ª Bienal Ibero Americana de Arte, no Instituto Cultural Domecq do México (2000).

---

[34] BONOMI, Maria, Bienal, crise e renúncia, *Veja e leia*, São Paulo, Ed. Abril, (332): 74, jan. 1975.

Teve destacáveis participações como membro de júri na 1ª Bienal de Gravura de São José dos Campos (1994) e na 2ª Trienal de Arte Gráfica Inter-Kontakt-Graphic de Praga (1998).

Eventos importantes contaram com sua presença nos últimos três anos, como os do Itaú Cultural de São Paulo: "Cotidiano/Arte. O Consumo" (1999) e "Investigações. A Gravura Brasileira" (2000).

2. MARIA BONOMI – OBRA E CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO XILOGRÁFICO

"Woodcut may be an old way of work, but it enables an artist to work with something alive and provides a richness to his drawings which no other media obtain."

Maria Bonomi, in *Brazilian artist visits,* at The Evening Star Journal, Washington D.C., 20.01.1959.

2. MARIA BONOMI – OBRA E CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO XILOGRÁFICO

Esta abordagem tem início a partir dos apontamentos relativos às obras de Maria Bonomi e pretendem ter uma natureza reveladora do pensamento xilográfico da artista.

Ao ouvir a artista dizer diversas vezes que é no começo de sua carreira que se encontram as geratrizes para as suas obras posteriores, fica-se intrigado com a palavra geratriz. Os significados semânticos do termo seriam: fonte, raízes e "origens seminais". O processo criador, na artista, pode ser comparado a um rio como o Amazonas, que em sua origem é um pequeno curso de água, porém, vigoroso e determinante para a sua formação.

Remontar à obra mais antiga na ordem dessa construção de pensamento xilográfico causou um outro dilema. Ao investigar-se a sua primeira xilogravura, encontrou-se apenas o reflexo do instrumental da técnica. Daí, surgem questões como:

O que levou Maria a escolher o caminho das artes até se tornar uma gravadora?

Como Maria desenvolveu o seu trabalho artístico e, sobretudo, o "olhar matriz/o olhar xilogravura"?

Será que a artista escolheu a técnica ou vice-versa?

A obra xilográfica de Maria parte de sua necessidade intrínseca de se comunicar?

Estas questões simples e ao mesmo tempo complexas e controversas serão tratadas no decorrer da presente pesquisa, que começa com uma visão estrutural e analítica nas composições de seus trabalhos mais longínquos.

A escolha dos seus primeiros desenhos também foi polêmica, mas decidiu-se pelo que se julgou ser um diferencial na latência infantil. Além da observação da realidade que circundava a criança em Maria, o território da língua escrita lhe era também fonte de inspiração, pois aos nove anos de idade ocupou-se em ilustrar o livro "Cobra Norato", de Raul Bopp.

Na criação, o confronto entre o que se imagina e o que se realiza de fato foi classificado pelo polêmico artista contemporâneo Marcel Duchamp como o "*coeficiente artístico*", que costuma ser um grande vilão para os artistas em início de carreira.[35]

Maria Bonomi não foi exceção ao se deparar com este coeficiente artístico. Envolvida pela força motriz do imaginário no livro, teve coragem e seguiu adiante com uma poética pessoal de caráter intersemiótico, ou seja, ela transformou as mensagens repertoriais do autor em imagens que partiram do seu discurso imaginário e das suas percepções pessoais como em uma projeção imitativa/mimética.

A artista de hoje, quando olha para o percurso que fez e continua fazendo, adverte: "...*quando se declara que todo homem é potencialmente um artista é algo muito forte*" e mais, "*todos somos chamados porém há poucos eleitos...*".[36]

Nas figuras 1, 2 e 3, há o que se pode chamar como método da intertextualidade, pois a atuação foi da tradução do suporte da comunicação literária, representado pelas palavras através do meio que é o livro, para o outro suporte, que é o da própria obra de arte.

Apesar de serem desenhos, estes já sinalizam uma vontade de ilustrar da menina artista. É como se fosse uma aproximação ou mesmo um encontro com a função primeira que teve a xilogravura, isto é, o papel utilitário na ilustração do cotidiano, como o ressalta Costella ao escrever que "...*precisamos ter em mente o fato de que a xilografia, hoje entronizada no campo do artístico , foi durante muito tempo personagem do campo utilitário...*".[37]

Pode-se dizer que o impulso interno de Maria Bonomi estava afinado com a necessidade primordial do homem desde o começo dos tempos, em testemunhar os seus feitos, primeiro pelo "desenho pictórico" a exemplo do homem das cavernas e, depois pelas pranchas e sinetes (utensílios/carimbos de selagem) gravados que,

---

[35] DUCHAMP, Marcel, *O ato criador,* in A nova arte de Gregory BATTCOCK, São Paulo, 1975, p. 73.
[36] BONOMI, Maria, Sempre Gravura, Texto manuscrito, mai. 2000, São Paulo, p. 3.
[37] COSTELLA, Antonio, Introdução à gravura e história da xilografia, Campos do Jordão, Ed. Mantiqueira, 1984, p. 34.

segundo Costella, surgiram "*...desde a Antigüidade, em inúmeros lugares (...) os egípcios já produziam tecidos estampados dois mil anos antes de Cristo. O mesmo teria sido feito na Índia, na Pérsia e na América Pré-colombiana. Com certeza o foi, desde há muito na China e no Japão...*".[38]

Ao que se costuma classificar comumente como poética na arte, na ação de um programa artístico determinado, neste momento não estava ainda definida, mas se vê claramente tentativas no fazer, através da experimentação, o transporte de sua magia pessoal na elaboração dos desenhos.

Na figura 1.

A composição foi realizada como em um fotograma narrativo. Os elementos trabalhados através de uma lente estabelecem perspectiva e a relação de figura-fundo. Cada elemento é resolvido esteticamente de maneira independente, ou seja, eles têm autonomia no universo da composição.

Nos elementos integrantes do desenho, as linhas determinam sobretudo o volume, que dispensa sombreamentos e a "luz clássica" das composições convencionais. Neste caso não é mais luz e sim espaço/objeto. A prova disto está na questão: a obra nos remete ao dia ou à noite?

---

[38] Ibid., pp. 35.

As duas possibilidades são válidas e esse jogo lúdico já está na paralela da tradição xilográfica. Essa ambigüidade poderia ser interpretada como uma vontade da artista de que o espectador pudesse participar do desenho num processo de interatividade.

Maria parece sintonizar-se com o discurso de Argan ao intuir que "*...o objeto estético não é um valor dado, mas uma virtualidade: o ato estético não se conclui com a criação do objeto por parte do artista, mas com a fruição por parte do indivíduo e da sociedade...*".[39]

Na figura 2.

Uma passada de olhos rápida pode determinar precipitadamente o caráter econômico da composição. Ela realmente é simples pela quantidade de elementos que estruturam o desenho, mas um olhar atento pode observar que o branco deixado no papel é luz, mas sua função principal é o volume.

No telhado da casa se o branco fosse luz, isto seria o mesmo que dizer que ele é transparente ou transvazado, e que as linhas que o sobrepõem como galhos de sapé estão suspensas no ar. No caso do branco ser volume, pode-se pensá-lo como um elemento que interage com o volume negro das ramagens, o que parece mais coerente.

---

[39] ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e crítica da arte,* Lisboa, Estampa, 1988, p. 30.

O mesmo é valido para a frente da casa, para o personagem sentado em posição reflexiva, assim como para a forma da Lua.

Na figura 3.

O repertório dos signos na dramatização do personagem, Cobra Norato, o primeiro plano, atinge o espectador pela expressão de pavor em um semblante contorcido.

A apologia do horror continua ao fundo direito do desenho, com um cadáver nitidamente humano cravado por uma cruz.

A delimitação mediana da composição é feita por uma cerca que conduz o olhar à pequena figura de uma forca no plano de fundo central e a conexão dela com Cobra Norato se estabelece através da corda que parece envolvê-lo.

Este "cinema-mudo" passa ao espectador uma noção de mundo caótico pelo *close* exagerado no primeiro plano e, sobretudo, pela linha do horizonte que declina para a esquerda, criando um foco pouco usual. Esta linha diagonal do horizonte se incorpora ao seu repertório artístico, como um símbolo de transgressão, inquietação e mudanças direcionais.

Nas figuras 1, 2 e 3.

As questões ligadas à interpretação de informações recebidas pelo mundo exterior estão ligadas ao agrupamento do simbólico conhecido por mensagens redundantes.

Segundo Moles, "*...a informação semântica tem (...) um caráter nitidamente utilitário, mas sobretudo lógico, aderindo ao ato e à significação" quando a "linguagem, obedece às leis da lógica universal (...) no sentido de que suas regras, seus símbolos, são universalmente aceitos por todos os receptores da mensagem (...) ela faz uso da parte estatística comum a todos os homens da matriz sócio-cultural*", em contrapartida, a informação estética "*é específica ao canal que a transmite*", sendo principalmente o resultado da interpretação/tradução da informação semântica pelas percepções interiores individuais, em uma língua própria teoricamente não traduzível.[40]

Neste período, a informação semântica e a informação estética estão muito próximas. Por exemplo, a casa, os homens, a cruz, a forca, a cerca, a Lua, a pedra e os objetos em geral realizados fazem parte de um repertório conhecido *a priori* pelo receptor comum, pois são símbolos universais.

A percepção faz parte do conjunto que permite a existência da informação e tem sido abordada pelas ciências de um modo geral. Os detalhes de como ela ocorre dentro da psicomotricidade não vem elucidar a estruturação do pensamento da artista. Em compensação, os dados referentes à memória são bastante reveladores.

Ainda segundo Moles, "*...a memória do ser humano não é de tal forma que ele seja susceptível de possuir na sua totalidade uma mensagem de alguma envergadura*", mas que existe uma [illegible]da, pois "*...há um processo em que a informação fornecida numa mensagem é esgotada pelos receptores*".[41]

Na tentativa de esgotar as informações de mensagens recebidas, ocorre a experimentação da repetição.

---

[40] MOLES, Abraham, *Criação científica*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 191 - 193.
[41] *Ibid.*, pp. 188.

Nas figuras em geral.

Os focos de interesse estético de Maria Bonomi passam incessantemente por este conceito de repetição, que tem funções e estruturas diferentes em cada caso do percurso do seu imaginário.

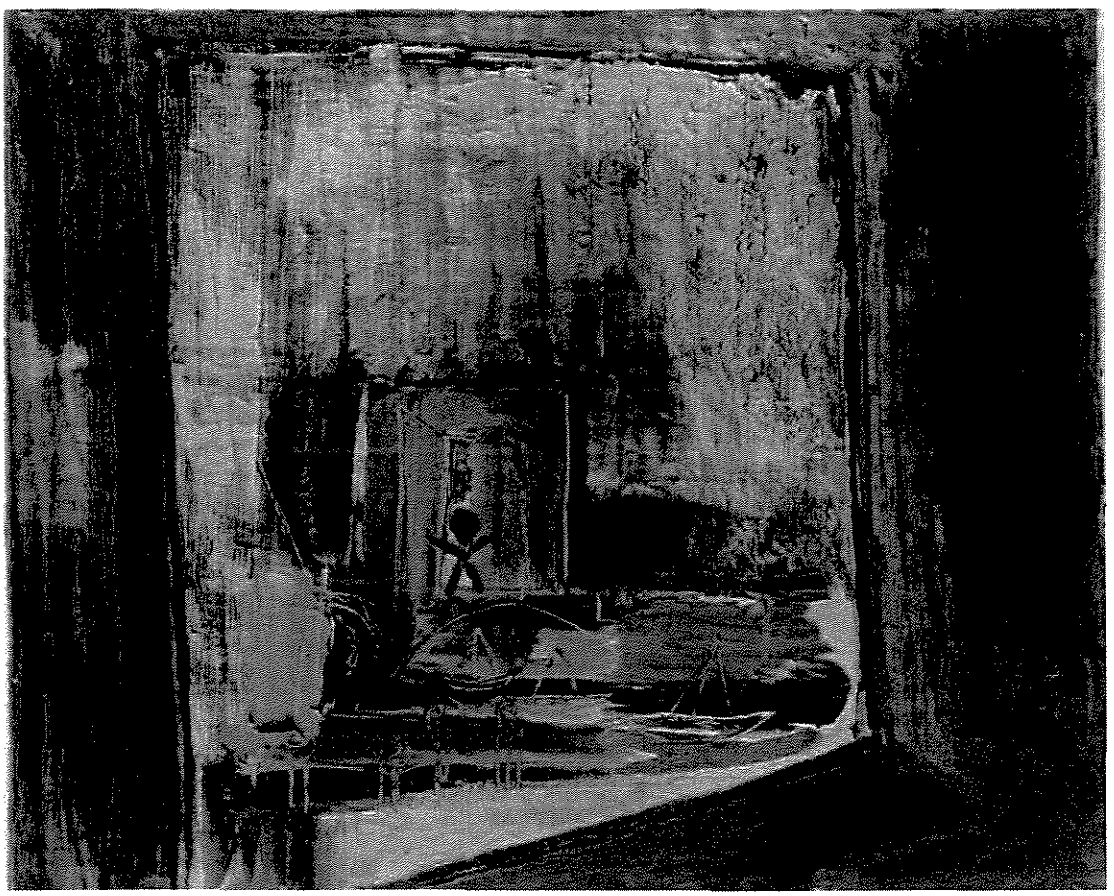


Figura 4

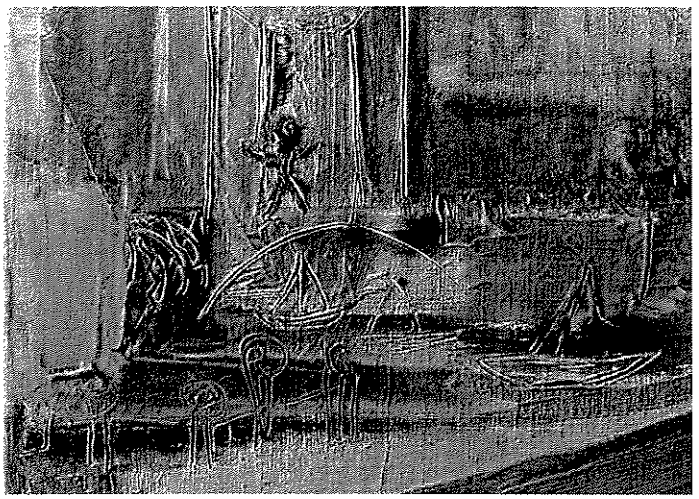


Figura 4.1
Detalhe de obra

Figura 4.2
Detalhe de obra

Figura 5 a

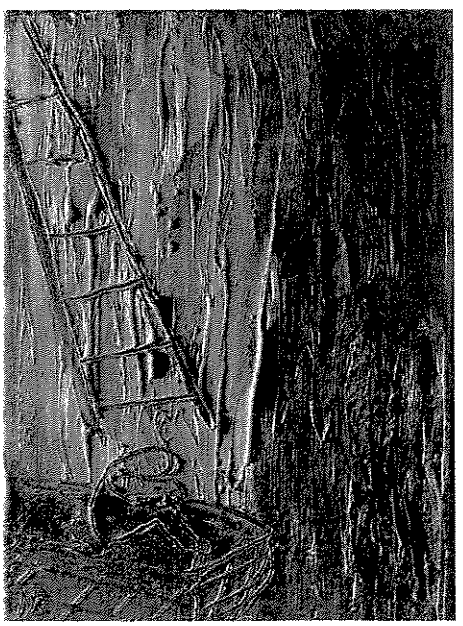


Figura 5 b

Figura 5.1
Detalhe de obra

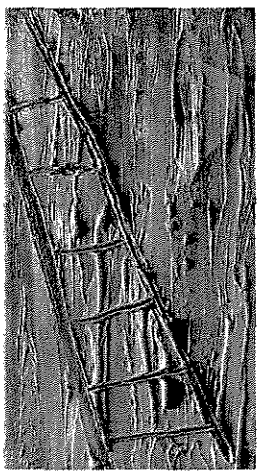


Figura 5.2
Detalhe de obra

Nas figuras 4 e 5.

A técnica que engloba a pintura a óleo é normativamente a aglutinação de pigmentos que pelas nuanças de cor formam os elementos da composição, como as linhas e as formas, através da delimitação de áreas de cor.

Este uso da linguagem pictórica é encontrado na delimitação de áreas da composição, porém há um uso diferenciado da técnica quando Maria Bonomi, talvez movida pela curiosidade do "novo aparelho", escava os objetos centrais de sua atenção com uma ação que poderia ser determinada como "matérica". Entretanto, a primeira atitude é a de formar linhas pela pressão da tinta sobre a tela, escavando e tirando a matéria que se torna excedente nas bordas das linhas apenas como reflexo do movimento.

Bersier ressalta duas etimologias para a palavra "gravar": *"a primeira a faz derivar da palavra grega 'graphein' que significa escrever, a segunda (...) dá a ela o apadrinhamento da antiga palavra do alemão culto de 'grabau' (graben) que significa*

cavar/escavar". Deixar marcas pela extração de matéria é o procedimento de incisão, típica na xilogravura.[42]

Pode-se dizer que, nas obras em questão, ocorre um entroncamento quase instintivo pelo método experimental, entre as técnicas da pintura e a ação xilográfica, pois naquele momento não é a cor que interessa e sim os veios expostos que dão ritmo à composição.

Na figura 4.

Como se pode observar, há um recorte feito pelo contorno de uma figura geométrica que se distribui dentro do retângulo da tela e que confere o efeito de uma pintura dentro de outra ou, ainda, da pintura "falando" da própria pintura.

O uso da metalinguagem como recurso é um aprendizado que Maria incorporou a partir daí em seu processo de criação, transformando-a talvez no primeiro programa artístico a ser incorporado à sua poética.

Portanto, a escolha do recorte utilizado transformou a tela em um objeto de natureza metalingüística.

Este quadro é o que se poderia considerar como uma mola propulsora de descobertas e de encantamentos, cujo título não poderia ter sido mais acertivo do que o é como "Felicidade".

A escala cromática ajuda a separar a pintura externa, marrom, da pintura interna, com tons variantes de azuis, verdes e laranjas, um amarelo vivo e um branco aglutinante. A escolha das cores, embora harmoniosa, parece ser fruto da ocasionalidade intuitiva, pois as cores principais na suas obras posteriores, como o preto e o vermelho, não fizeram sua aparição.

---

[42] BERSIER, Jean-E., *La gravure, les procedes et l'histoire,* s.l., Arts Berger-Levrauit, 1990, p.15.Texto traduazido pela autora.

As primeiras espirais circulares aparecem aqui ligadas à representação mimética de postes ou pilares de madeira de um possível patamar na beira da água, onde se encontram as figuras de alguns barcos.

A figura humana representada tem a qualidade de símbolo universal pelo personagem sintético composto de cabeça, tronco e membros.

Apesar da tenra idade, Maria já havia ilustrado "Cobra Norato" e demonstrado que a sua observação do ser humano poderia ir além do homem/boneco universal. Então, por que ela o escolheu para ser o elemento central da tela em questão?

Provavelmente, ela estava mais interessada no homem como um elemento a ser visto dentro do contexto de um todo participante/circundante que é a paisagem local, imaginária ou real. Além disso, o primeiro **retângulo vertical** surge ao redor deste homem que, por sua vez, está também dentro de uma espécie de janela, porta ou batente com uma perspectiva que interessa novamente pela inserção do foco ou ponto de vista.

O homem sempre será a sua maior inspiração criadora, juntamente com os três tipos de olhar que lhe são pertinentes: o que ele vê, como ele se vê e a maneira que ele interage na sociedade.

Nas Figuras em geral.

Maria Bonomi usa o retângulo como base para a sua heurística, transcendendo-o, porém, do campo utilitário usual da figura geométrica para uma simbologia da representação equivalente ao próprio homem, repetido, deslocado, perfurado, transvazado, calcado e interpretado por todas as cores; novamente através da licença da metalinguagem.

Para Maria Bonomi o retângulo é a metáfora estrutural do homem.

Esta representação ou metáfora projetiva de Maria com relação ao retângulo fica difícil de se identificar num primeiro instante, mas ela se torna paulatinamente explícita nos desdobramentos práticos do seu projeto gráfico/artístico.

Existe também uma analogia possível entre a figura do retângulo com o discurso de Maria, ao falar em verticalização do artista no exercício da pesquisa gráfica buscando "*abrir os olhos domesticados para direcioná-los a referências sem limites de todo tipo de representação e indagação*".[43]

Na figura 5.

Uma experimentação completa das cores ocorre como plano de fundo às incisões escavadas na obra.

O desenho uma vez mais é sintoma de uma vontade ou querer gravura, é o momento da incisão do traço e a permuta da dialética entre o sensível/intuitivo com o racional.

Na figura 5.1.

O repertório simbólico traz novamente um patamar, com a diferença que há uma pessoa sobre ele. A posição recurvada deste personagem lembra a introspeção e/ou a incubação de idéias após o processo de percepção e de apreensão externas, freqüentes no processo de criação.

Em 1952, ou seja, cerca de seis anos depois da execução desta obra, Maria escreve sobre "*o mais humano dos pavores*" que "*é a incerteza, incerteza da distância que estamos do verdadeiro ponto da perfeição que procura-se atingir (...) pratica-se um vôo cego ao redor de algo que se desconhece, ignora-se.*".[44]

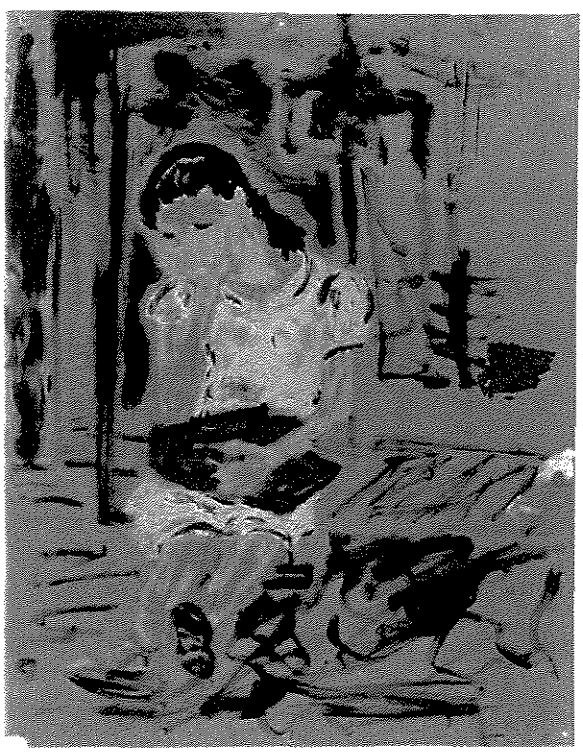
---

[43] BONOMI, Maria, *Sempre Gravura,* Texto manuscrito, mai. 2000, São Paulo, p. 4.

[44] BONOMI, Maria, Galho seco, *Cunhantã,* 1952, *passim., Caderno Arte.*

Na figura 5.2.

Uma sintética escada com seis degraus surge traçando uma diagonal do canto superior esquerdo até a personagem já descrita. Este é mais um elemento que surge e é incorporado aos objetos que interessam pelo encorajamento imaginário estético de Maria.



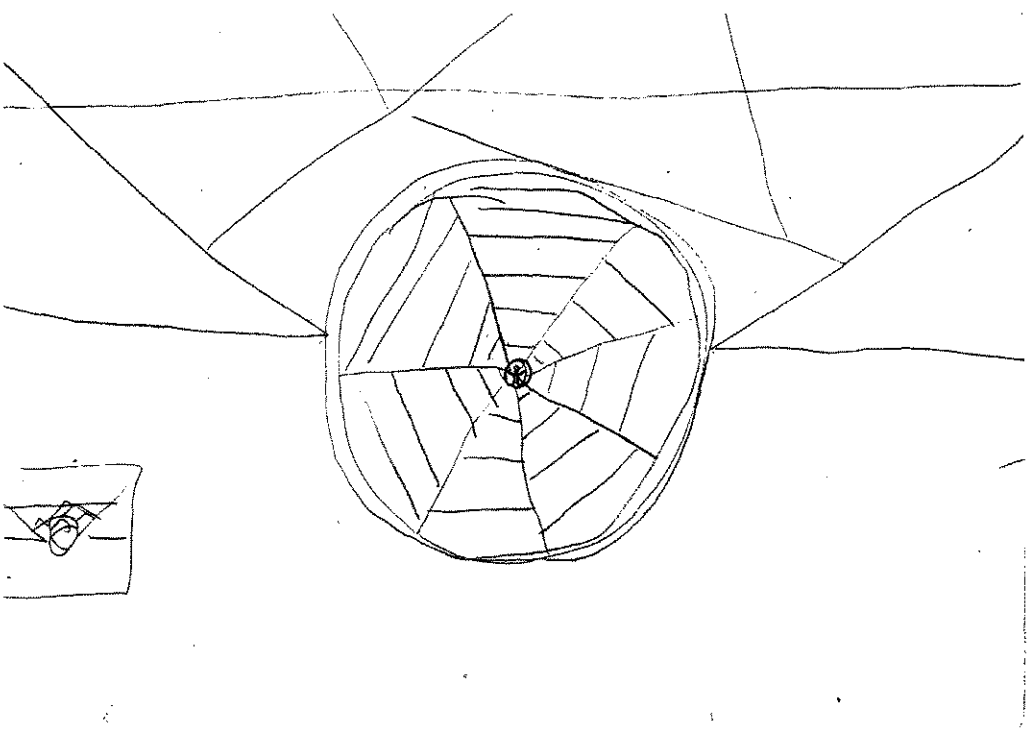
Na figura 6.

Maria Bonomi é uma exceção, pela rapidez com que incorporou as linguagens técnicas da pintura e se direcionou para outras pesquisas e questionamentos nas artes. A definição de um programa artístico pessoal em muitos artistas costuma levar quase uma vida inteira para se concretizar.

O suporte do papel pardo escuro para o desenho, geralmente, causa estranhamento ao olhar e às mãos ao percorrerem uma linha com lápis grafite, pois esta fica quase imperceptível. A sensibilidade da artista logo captou este "diferencial" e

com o pincel passou a destacar as diversas áreas da composição experimentando toda a paleta de cores a sua disposição.

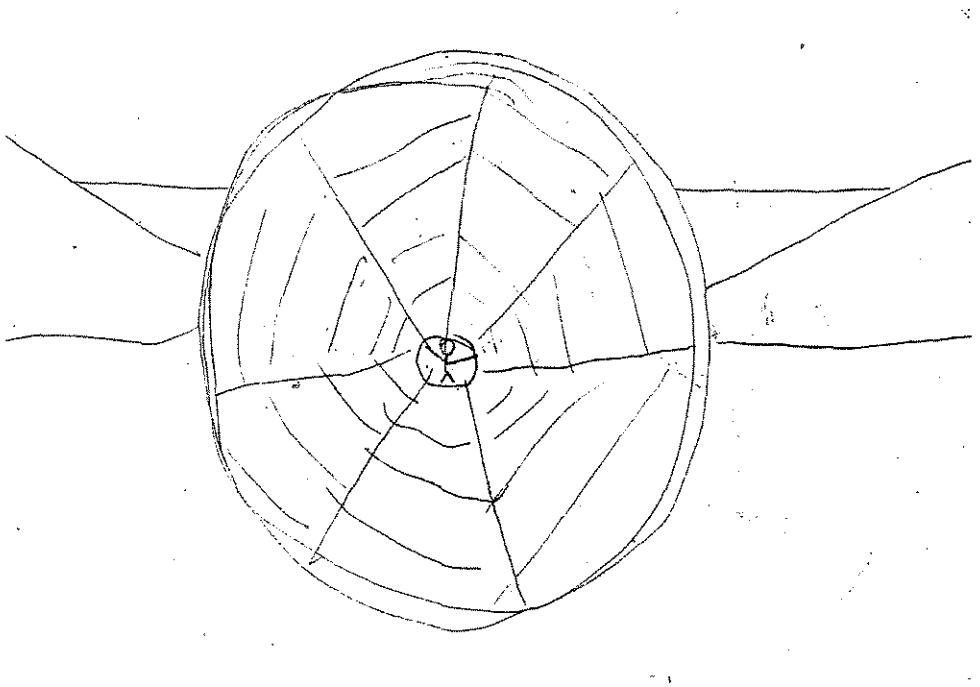
A variação cromática, segundo o fundo escolhido, deve ter sido o maior tesouro descoberto neste quadro pois, da usual economia de cores com o preto e branco, ela passa à experimentação das cores primárias: amarelo, magenta e azul ciano; secundárias; laranja e verde; e terciária: marrom. Houve um treino de pinceladas esparsas na própria composição para a obtenção da cor ideal, que melhor representasse a colega de classe retratada.



Na figura 7.

A teia de aranha seria o elemento de interpretação mais imediato, endossado pela garatuja/aranha que se encontra aprisionada por um quadrado no lado inferior esquerdo do desenho.

Esta teia faz parte de um outro emaranhado ao fundo que determina não só a perspectiva, como cria movimentos/ação através das já conhecidas diagonais.



Na figura 8.

Há uma repetição da informação semântica, a teia, da figura 7, com a diferença do acréscimo que trás uma ampliação. O irônico e o surpreendente estão nesta folha de caderno pela distinção de um homem e não de uma aranha como se poderia ter imaginado.

Neste exercício, Maria mostra que o jogo entre repetição e a diferença faz parte de sua pesquisa e que, por vezes, quer indicar ao espectador o fato de que o olhar é muito relativo, quando não subjetivo, e depende sempre do fruidor/espectador.

O estudioso das artes e filósofo contemporâneo Gilles Deleuze aborda a repetição da mesma forma que Maria Bonomi interage com ela:

"...Trata-se (...) de agir, de fazer da repetição como tal uma novidade, isto é, uma liberdade e uma tarefa da liberdade. (...) Há, portanto, na repetição, ao mesmo tempo, todo jogo místico da perdição e da salvação, todo o jogo teatral da morte e da vida, todo jogo positivo da doença e da saúde...".[45]

A "ex-teia de aranha", que agora é "teia de homem", é um desdobramento da lógica direta a uma metáfora da criação, que é a transformação em informação estética.

O círculo preenchido por linhas diagonais pode ser considerado como um caleidoscópio, neste caso uma espiral geométrica, que deduz a compreensão cognitiva dos movimentos concêntrico/dentro e excêntrico/fora.

Indico aqui a origem seminal da xilogravura na figura 97, "Out", que faz parte da série denominada "Irônicas", juntamente com a figura 98, "Ignoramus"; que foram realizadas 49 anos depois.

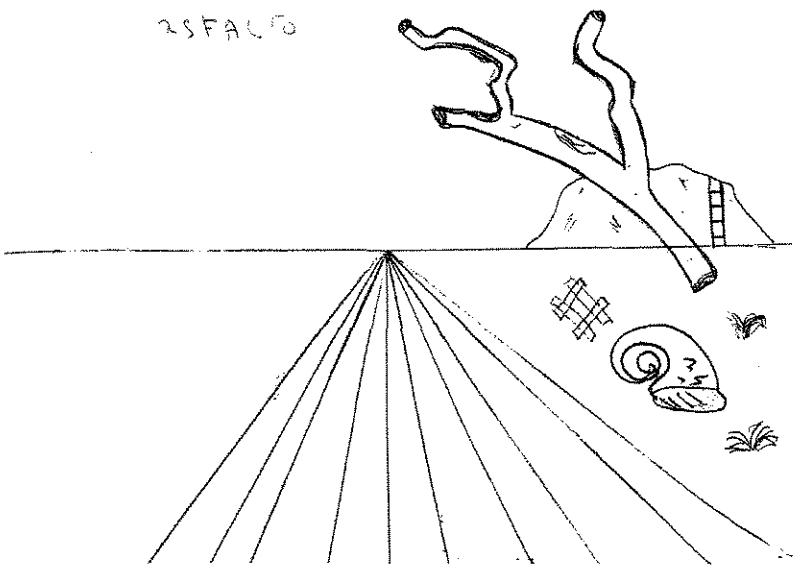
Nas figuras em geral.

O pensamento gráfico tem no seu cerne funcional a dinâmica da repetição pela reprodutibilidade de imagens e a xilogravura contemporânea de Maria existe com e em função da repetição, que em seu programa artístico tem caráter cíclico, infinito e polissêmico.

"...De várias maneiras deve a repetição ser distinguida da generalidade. Toda fórmula que implique sua confusão é deplorável, como quando dizemos que duas coisas se assemelham como duas gotas d' água (...). Entre a repetição e a semelhança, mesmo externa, a diferença é de natureza...".[46]

---

[45] DELEUZE, Gilles, *Diferença e repetição,* Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 28.
[46] *Ibid.,* pp. 21.



Na figura 9.

O que Maria Bonomi está focalizando aqui é fundamentalmente a questão do uso da perspectiva. Ela disse lembrar-se da aflição da execução de "Asfalto", porque não conseguia refazer a árvore em descanso (lassidão) e pousada no chão, esta estava sempre voando.

O esboço do quadro "Asfalto" aponta para uma estrada com um único ponto de fuga, que se projeta do horizonte no desenho à base do primeiro plano no papel.

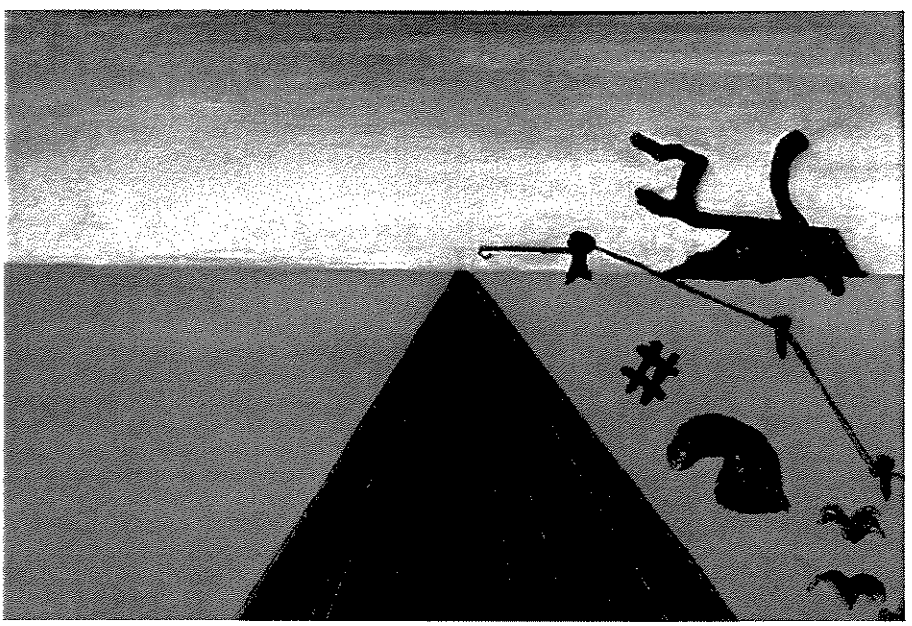
Se o seu asfalto ideário nesta estrada tivesse sido representado sob uma perspectiva aérea, a geografia seria a de linhas paralelas formando, por extensão de pensamento, um grande e longo retângulo inacabado.

Este retângulo está contido no desenho de forma subjetiva. A artista se utilizou da projeção deste elemento em uma perspectiva que o transformou em diagonais acessórias de triângulos, que direcionam o olhar a um movimento auto-convergente.

Além do asfalto, que é o primeiro foco de atenção, o treino do que se conhece como peso em uma composição, indica o segundo foco de valorização como o lado direito do desenho, por ter sido escolhido para alojar todos os outros elementos temáticos, a exemplo dos mini arbustos, do cone espiral (forma lúdica), da cruz

encruzilhada (composta por quatro retângulos), da árvore e da escada (com quatro degraus) sobre um monte.

Pela primeira vez, não há nenhum personagem anímico na composição de seu repertório imagético e a artista parece querer compartilhar com o espectador uma fruição externa ao desenho.



Na figura 10.

O esboço da figura 9 se transforma em tela e se diferencia iconograficamente por uma linha que forma um cercado (sustentado por três pilares) e pela ausência da escada.

O cercado causa estranhamento por contar com uma licença poética que o enche de subjetividade e intriga o espectador, já que está "suspenso no ar" e possui uma curva em sua extremidade.

O cone voltado para o chão também intriga pela sua nova densidade, obtida através do preenchimento com a cor marrom.

Maria Bonomi relatou que se o desenho era bom (na sua concepção), ela tinha que pintá-lo e que até hoje faz isso com suas provas xilográficas.

Parece uma conquista desta época o procedimento técnico de preenchimento de imagens a partir do encontro com o desenho ideal.

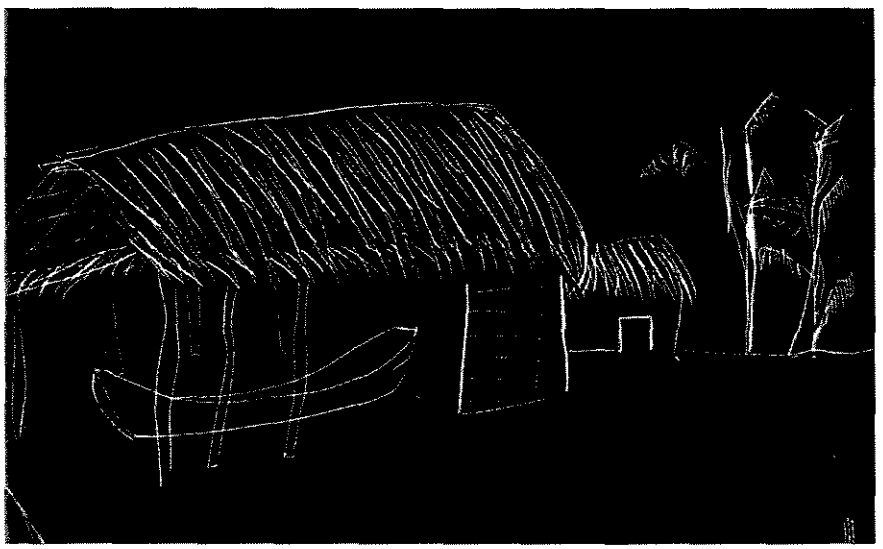


Figura 11

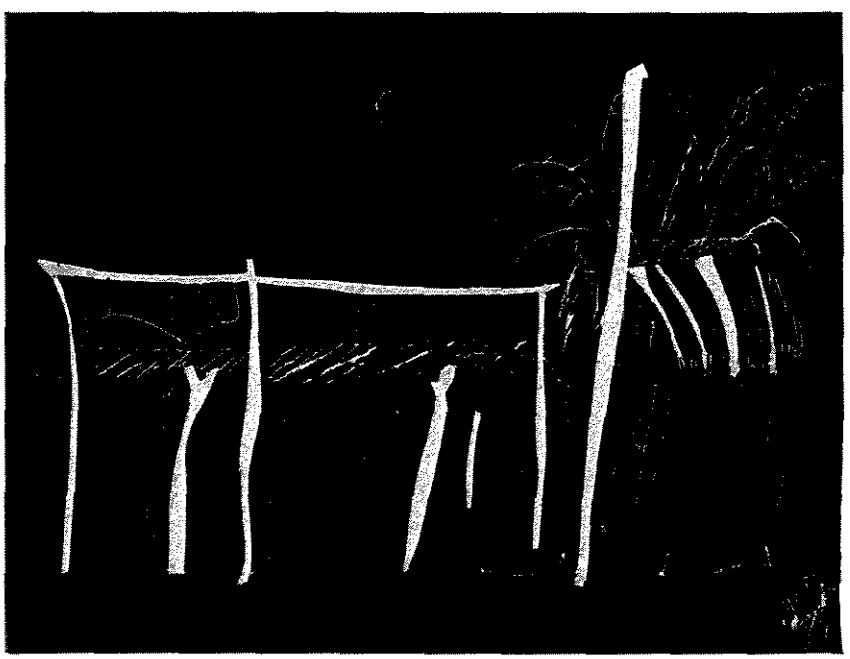


Figura 12

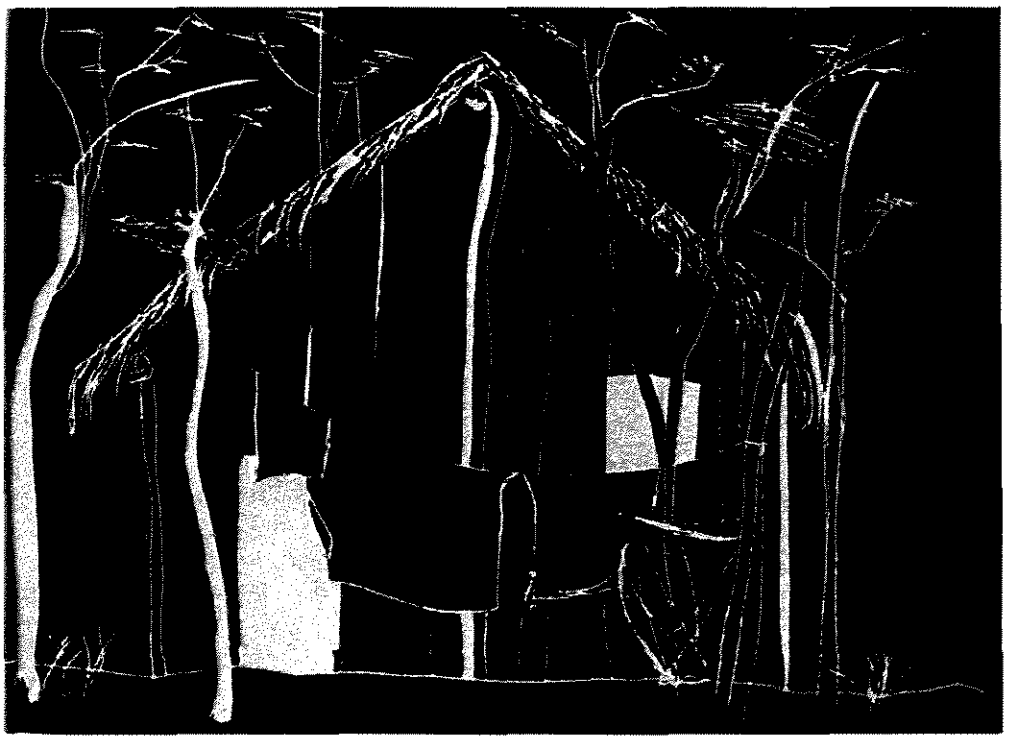


Figura 13

Figura 14

Nas figuras 11, 12, 13 e 14.

O procedimento técnico mais próximo da gravura está nestes quatro trabalhos, que são o resultado do recorte e da retirada de matéria feitos por um instrumento de corte sobre um papel cartão previamente pintado com tinta nanquim preta.

A materialidade das linhas é mudada, pois, ao invés de deixar um rastro de cor, a escolhida por um lápis ou um pincel, ela revela a superfície do papel descarnado.

Estes trabalhos são análogos à primeira passagem técnica da xilogravura, sobretudo de topo, no corte da madeira e à da gravura em metal, na escavação com o instrumento (ponta seca) sobre uma prancha em metal (usualmente o cobre) coberta por uma camada "asfáltica".

Há uma volta do emprego majoritário da informação semântica que, conduzida pela apreensão e pela expressão nos desenhos, é de ordem quase documental, sobretudo na figura 14, onde a atenção se desdobra com detalhes nas construções.

Este retorno ocorre, freqüentemente, quando um artista pesquisa os instrumentos de uma nova técnica; isto equivale a dizer que o olhar se volta mais para a questão dos novos instrumentais, como foi o caso de Maria Bonomi ao elaborar estas paisagens "semi-urbanas", com a representação de construções simples interagindo com a natureza e com a de uma cidade, como na figura 14.

A obra, na figura 14, tem uma abordagem que parece pertencer a um universo cognitivo mais adulto e posterior em, pelo menos, dois anos. Existem três motivos que fomentam esta hipótese:

I) A perspectiva não se encaixa à estrutura utilizada em 11, 12 e 13 (momento em que Maria deveria ter por volta de 13 a 14 anos de idade).

II) As árvores são facilmente identificáveis como palmeiras imperiais representadas com minuciosidade, o que não ocorre com as árvores mais despojadas e gestuais das outras figuras.

III) O papel utilizado é de outra proveniência.

Figura 15

Figura 16

Figura 17

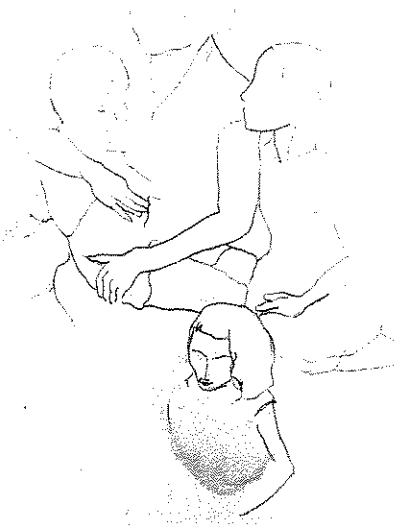


Figura 18

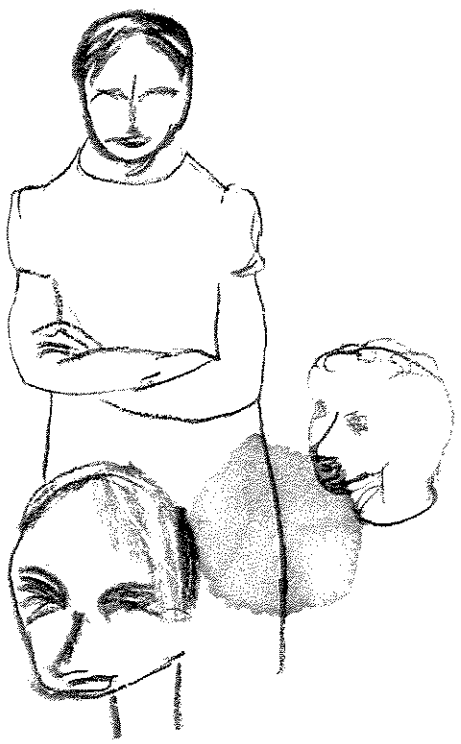


Figura 19

Figura 20

Nas figuras 15, 16, 17, 18, 19, 20.

A datação mais provável é de 1950 a 1953, pois neste período Maria Bonomi sai do universo autodidata para a prática de ateliê, com a artista pintora Yolanda Lederer Mohalyi.

O desenho de observação com modelo vivo ainda é uma tradição/prática constante, que perdura até os dias de hoje, nas escolas e nos ateliês privados que se propõem ao ensino de artes.

Os motivos desta metodologia variam muito, mas em geral, a proposta é de se treinar o olhar para uma apreensão do corpo humano, transportando-o ao papel com

proporções aproximadas. Esta é uma prática típica da abordagem clássica que tem por preceito o belo, o admirável, o perfeito e o ideal humano que herdamos da antiga cultura grega, dentro da mímese iconográfica e da aplicação de certos cânones.

No caso de Yolanda Lederer Mohalyi, a sua herança no ensino pode ser constatada pela sugestão da utilização dos meios de criação artística como a valorização do desenho e, pelo rigor na forma de organização do espaço plástico aos seus alunos.

Nas figuras 15, 17, 18 e 19.

O encaixe do desenho do corpo/modelo no papel foi o exercício visual deste trabalho, pois percebe-se que Maria deu prioridade ao conjunto e não se preocupou em acabar certos contornos de mãos e de rostos (olhos, boca e orelhas).

Na figura 16.

A junção de dois elementos, como o rosto em posição frontal e uma mão sobre ele, gera certa complexidade perceptiva mesmo para os olhos mais treinados.

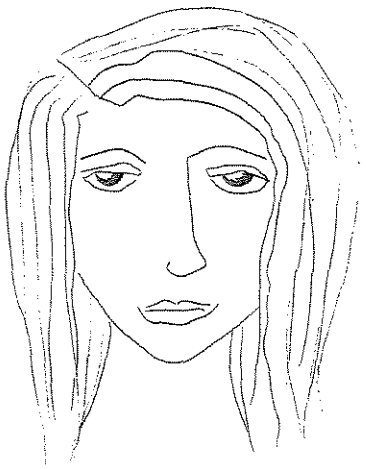
Neste caso, o desenho acabou se tornando mais expressivo.

Na figura 19.

A partir de um modelo real surge, de braços cruzados, a primeira menina trombuda na temática cotidiana de Maria.

Na figura 20.

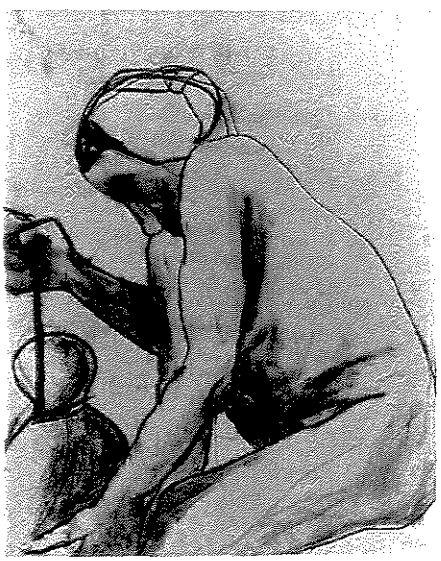
O desenho da menina é mais detalhado, embora seus olhos abertos não sejam dotados de pupilas.



Na figura 21.

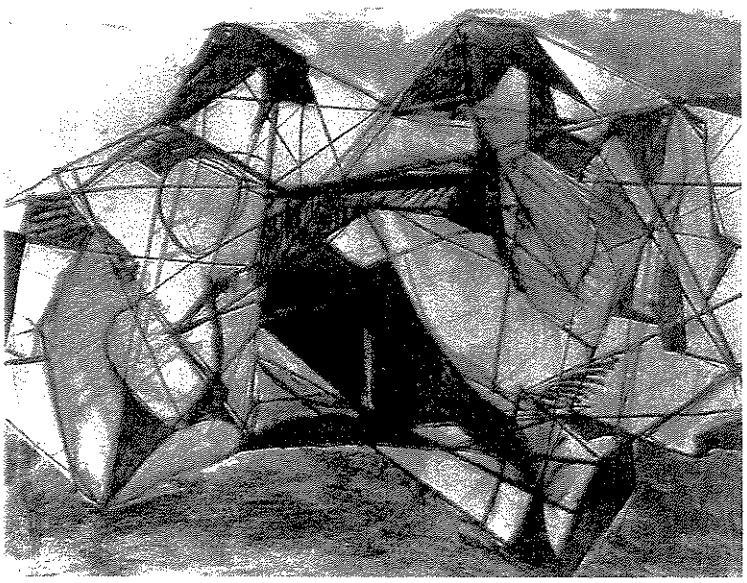
A informação verbal da autora para a provável execução deste auto-retrato é de 1953.

O auto-retrato é uma conquista interessante do ponto de vista da percepção, pois, embora o desenho seja de contorno, ele traz a representação das pupilas nos olhos.



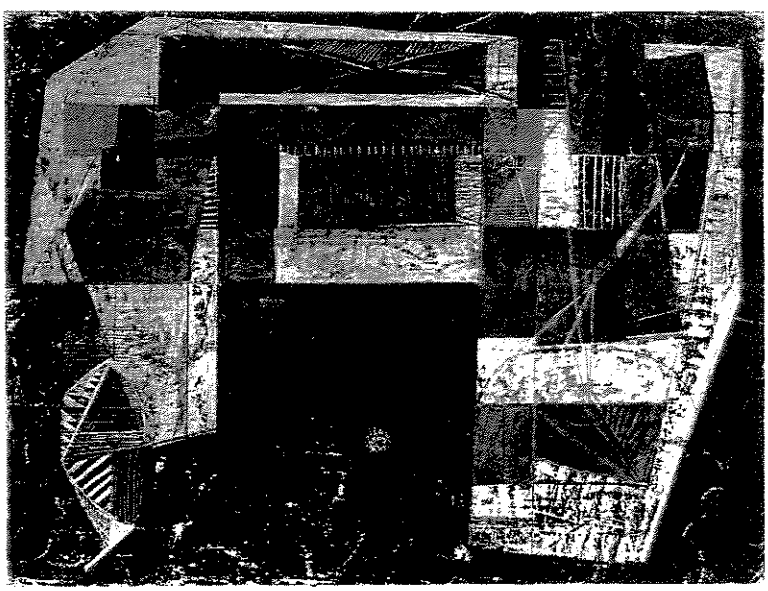
Na figura 22.

A tradição pictórica clássica foi entendida e absorvida momentaneamente e pode ser confirmada pelo desenho que emprega luz e sombra.



Na figura 23.

Um desenho pela luz e sombra que traz a possível paternidade dos futuros painéis e construções visuais na arte pública, além de partir para a abstração.



Na figura 24.

Maria Bonomi em diversos momentos insiste em se dizer "figurativa". A explicação desta afirmação encontra um certo apoio nesta pintura encáustica.

A composição é uma vista aérea do Porto de São Sebastião e parte, portanto, de um modelo real do cotidiano.

Se não houvesse uma nomeação para esta pintura, dificilmente se identificaria o objeto referencial.

Como explicar esta contradição?

Na verdade, a artista faz menção à relatividade de um certo olhar treinado pela perspectiva clássica e adota este ponto de vista aéreo.

É uma vez mais o jogo da aproximação e do distanciamento, procurando novas visibilidades que possam ser mais eloqüentes quanto à essência de cada objeto ou referencial, seja ele animado ou inanimado.

O treino visual nesta pintura encáustica, realizada com o professor Karl Plattner, tem um forte parentesco com o resultado final da gravura em metal, sobretudo a água-forte.

Figura 25

Figura 26

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

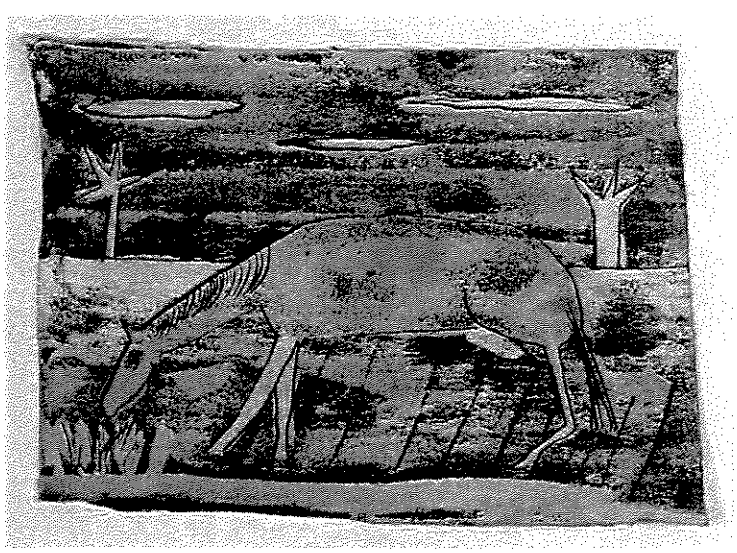
Nas figuras 25 e 26.

A temática é a mesma e os procedimentos técnicos também o são. O diferencial é o apelo expressivo visual da "Malé I", que se formaliza em uma geometrização em "Malé II", ocorrendo uma "retangularização". Se o método dos limites em Pablo Picasso se tornou cubificação, porque não se falar também em retangularização das formas?

A emoção de Maria Bonomi, ao rever os *lavis* de "Malé", demonstra que foram um marco importante. Maria prezava de tal maneira a amiga da Fazenda São Francisco de Paula, que se sentiu compelida a incluí-la em sua temática artística em expansão.

Em 1996, a respeito da "Medusa" nas figuras 90, 91 e 92, Maria escreve: "*...como artista interpreto, faço o relato de alguma experiência marcante, a crônica visual das emoções do dia a dia. Registro de verdade cada encontro que me emociona...*".[47]

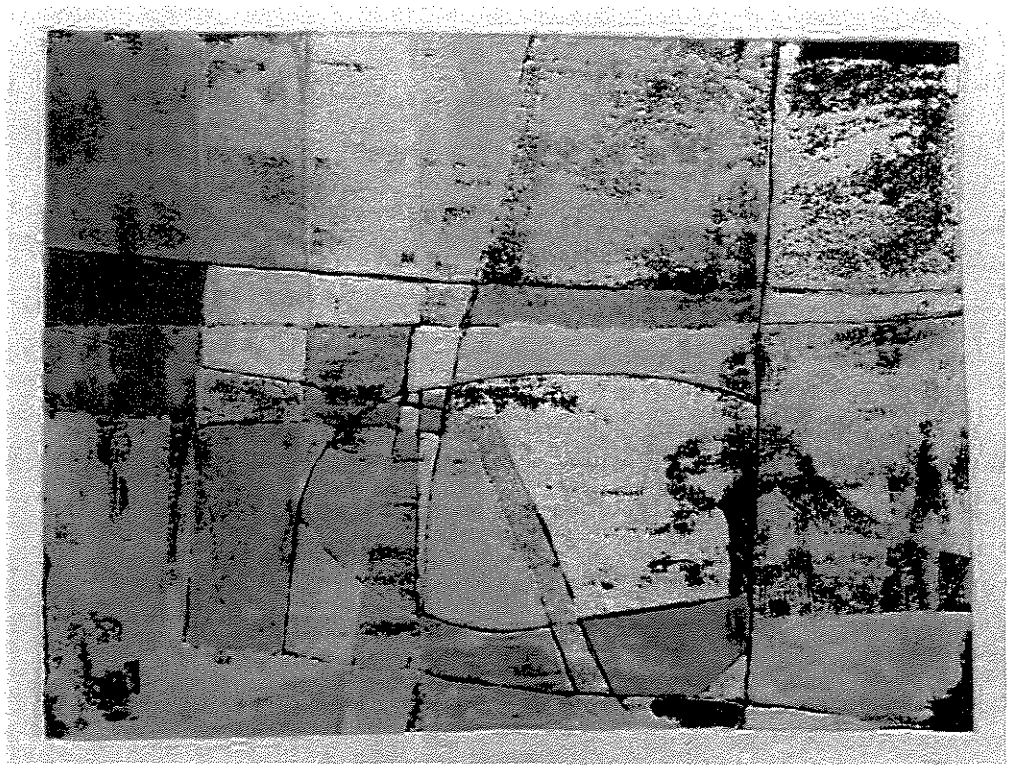
Este *insight* de interpretar o cotidiano que emociona se instaura definitivamente a partir de 1954, com a figuração em "Malé". Os "olhos do coração" são encarregados tanto quanto os físicos de formarem uma poética.



Na figura 27.

[47] BONOMI, Maria, *Identikit da Medusa,* São Paulo, Texto manuscrito, 1996, *passim.*

A visão da fazenda São Francisco de Paula é sintética e seleciona uma paisagem vegetal com um cavalo no primeiro plano e duas árvores no plano de fundo, além do uso acertivo da cor verde da natureza.



Na figura 28.

A baleia e as formas geométricas como em Piet Mondrian dão a esta composição o apelido de "Baleia mondriânica".

Um exame mais aguçado pode determinar, como já apontado antes, uma preponderância de retângulos, neste caso, macro-expandidos se pegos de uma ponta a outra, ou micro-inseridos (os que se sobressaem primeiro) se pegos um a um dentro da estrutura interna.

A geometrização não é de caráter rígido, pois ocorre voluntariamente sem o uso de instrumentos de precisão e a única forma orgânica é determinada por curvas seqüenciadas no que se quis como o corpo da baleia.

As cores são elaboradas com riqueza de semitons e percebe-se uma experimentação que tem por base o fundo preto e não o branco usual.

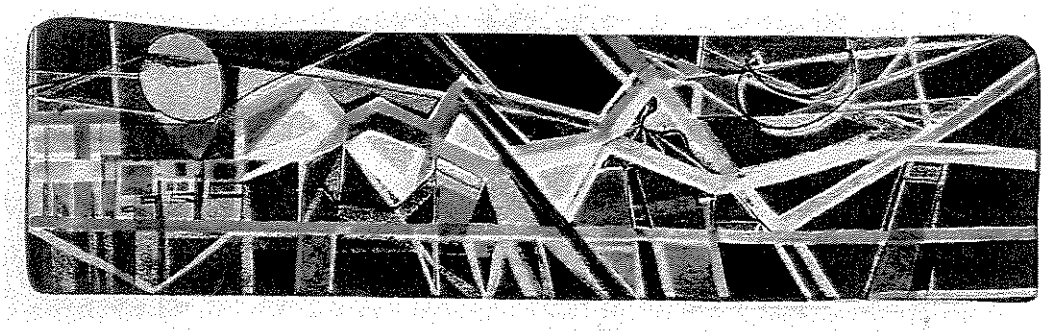


Figura 29

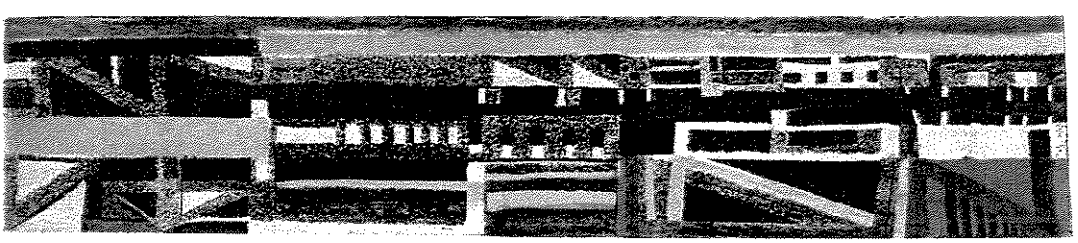


Figura 30

Na figura 29 e 30.

Estes painéis são uma aparente geometrização livre, mas é válido questionar se são tão despojados quanto parecem.

Retângulos muito extensos ou "linhas cheias" se impõem juntamente com as diagonais do "milagre do movimento", que geram uma cadência quase musical.

Além das cores serem pontuadas, Maria Bonomi está experimentando os efeitos causais formais pela transformação da concepção de um objeto em um "modelo exclusivo", por exemplo, as suas paisagens imaginárias.

Na figura 31.

Esta é a primeira gravura de Maria Bonomi com Lívio Abramo que, ironicamente, se trata de um linóleo. Nada mais compreensível e didático, já que o mestre xilógrafo queria como resultado a experimentação do instrumental puro da xilogravura, sem a interferência da madeira.

Lívio, com sua experiência, sabia já ser extremamente complexa a compreensão de que a ação direta do desenho sobre papel não encontra parâmetros com o desenho na xilogravura, a começar pela inversão xilográfica típica que é o translado lateral da imagem na matriz em 180° para o papel a ser impresso.

A figuração através dos signos cotidianos sintéticos e comuns à comunicação, tais como a representação simbólica da casa, da árvore, dentre tantos outros, é uma solução freqüente em novas experimentações técnicas. No caso do barquinho inserido

na paisagem, ocorre uma volta ao mundo seguro da representação lógica e o *feed back* só não é maior porque o uso repetido dos novos instrumentais cria um conjunto de áreas abstratas.

A datação na obra original é de 1955, o que é errôneo por motivos bem claros: Maria começou seu aprendizado em 1944, como poderia ter realizado seu primeiro trabalho em 1955? Maria esclarece dizendo que a data foi inserida anos depois de sua execução e está, portanto, "distraidamente incorreta".

Na figura 32.

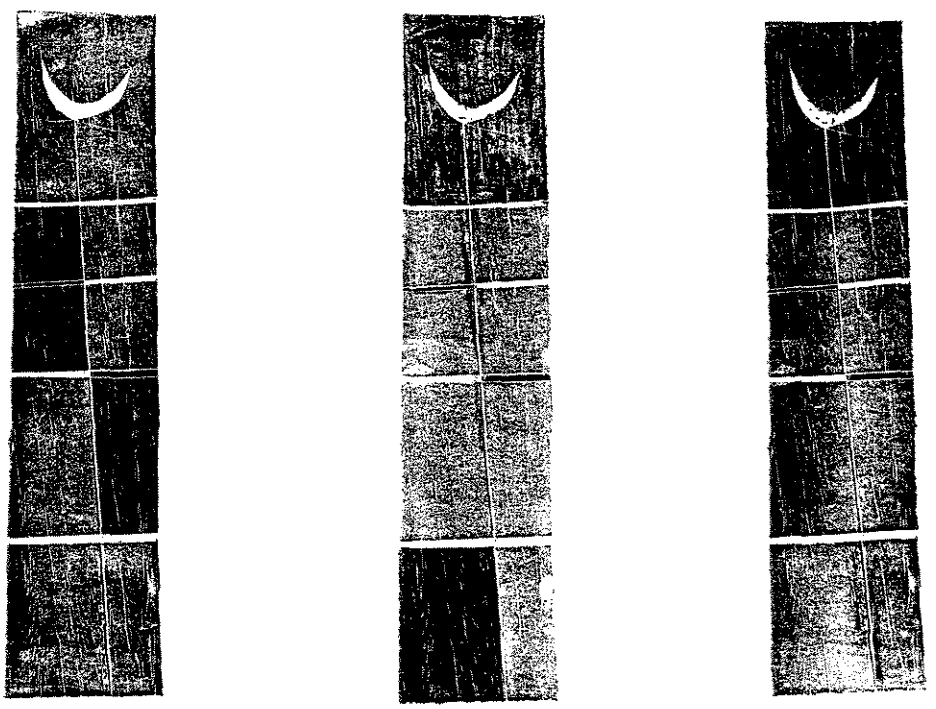
O fortuito e o intencional se mesclam em uma fase em que o domínio dos instrumentais ainda gera efeitos imprevistos.

A personagem sobre a bicicleta foi recortada por uma linha forte, em seu contorno quase completo; ao chegar nas mãos o procedimento muda e há uma interação figura/fundo conseguida por linhas mais finas e inacabadas.

No corpo da bicicleta aparecem regiões mais desbastadas por branco, o que demonstra a conquista da linha enquanto "área orgânica", seja de volume ou de cor.

A provável dificuldade na execução das rodas da bicicleta cria um exercício de bricolagem de linhas e uma construção "peri-lógica", ao redor da simbologia usual de uma roda.

A obra é de organização mito-poética na sua associação de idéias mentais (agora sem modelo vivo) com um repertório dos elementos para o todo, ou seja, do evento à estrutura.

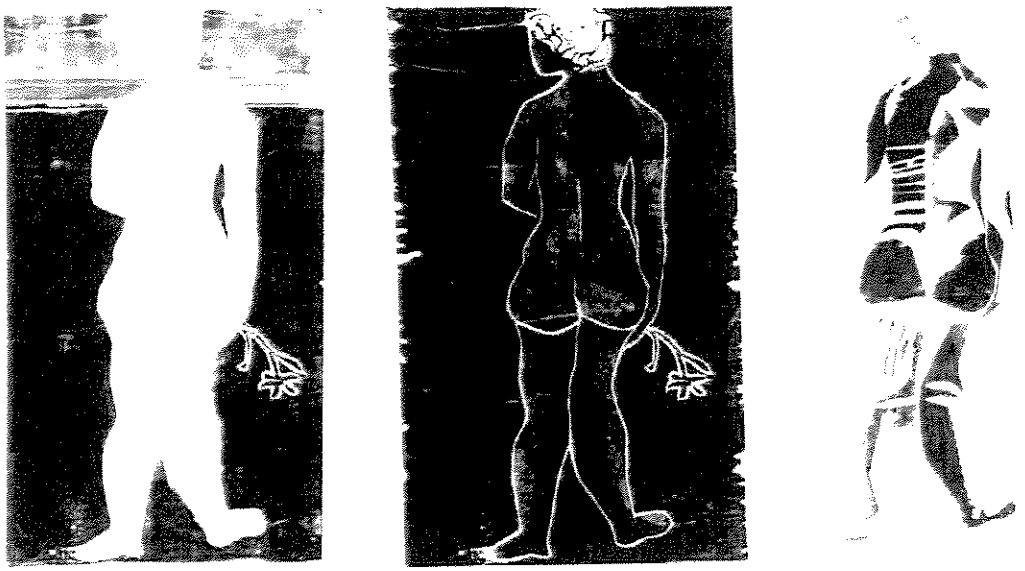


Na figura 33 a, 33 b e 33 c.

"As Luas" são resultado de uma só prancha de madeira (matriz), com entintagens diferentes de áreas, realizadas pela maior ou menor quantidade e/ou passagem de tinta, quando não pela diferença de pressões manuais na hora da impressão.

O procedimento usual para se obter o mesmo resultado que o descrito acima seria o de recortar a madeira matriz e ter um conjunto "quebra-cabeça" de tacos/"carimbos", um para cada tonalidade de preto.

Lívio Abramo, como mestre, apela para o primor (zelo) técnico no momento da impressão e traz um desafio que custou muitas tentativas por parte da artista.



Na figura 34.

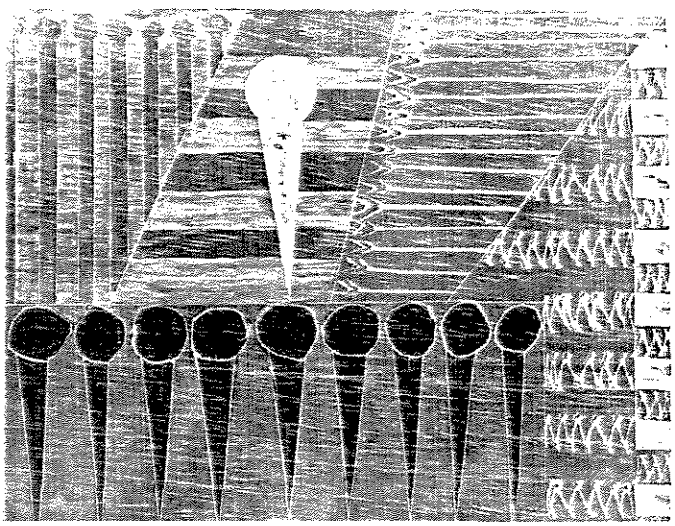
Esta xilogravura e mais 57 obras formaram a primeira exposição individual de Maria Bonomi no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1° de junho de 1956.

A apresentação em forma de tríptico denota a intenção didática para a compreensão das etapas do processo de construção xilográfica e suas três possibilidades básicas.

A primeira possibilidade é a da figura II (central), cujo procedimento, neste caso, foi o desenho de contorno por definição de uma linha expressiva, quase o mesmo procedimento esquemático do desenho sobre papel.

O segundo caminho é o da figura III com o aumento do número de linhas que têm por função criar luz e interagir com as cores na composição.

O terceiro, na figura I, é o desbaste de todo os fios da madeira dentro do que seria o contorno externo da mulher. Este procedimento foi utilizado com o intuito de atingir a percepção do receptor com o "efeito causal" de volume, pois em contraste com o fundo se assemelha a um negativo fotográfico.



Na figura 35.

Na xilogravura utilitária tradicional, o transporte do desenho do papel para a matriz é prática fluente; já na xilogravura contemporânea, o desenho surge na matriz e para ela.

Esta é uma xilogravura com um "desenho de xilogravura", que mostra toda a capacitação instrumental que a artista adquiriu, pois ela dominou este instrumental impondo-se a ele na escolha de uma mensagem ideária que correspondia ao valor estético pretendido na representação de sementes para o seu "Sonho vegetal".

Apesar de haver uma só entrada de cor, a impressão tem variações de tons de verde pelas diferenças voluntárias de entintagem e de pressão manual no momento da extração da cópia.

Nas figuras seguintes.

Maria tinha plena consciência de que era artista pintora, mas começa a desconfiar-se gravadora. A conquista técnica e imagética se unem em um *insight* ou despertar para o entendimento do que é a "grande" xilogravura.

Esta busca se confirma pelas "suas confissões", publicadas no *Correio Paulistano,* em junho de 1955, quando diz:

"...É vital o trabalho na procura da melhor expressão para os próprios sentimentos. Já dizia Rilke não ser poeta aquele que poderia "passar sem escrever...". Não será pintor aquele que apenas vive sem viver para pintar. Viver daquela maneira não significa nada. Preferiria morrer se todo dia não me fosse dado lutar (e quão poucas vitórias!) na busca de uma linguagem autêntica para me comunicar com os outros de uma maneira mais real e feliz. (...) Cada artista é um "continuador" responsável pela visão da vida que ele sugerir aos demais homens...".[48]

O salto qualitativo da obra, na figura 35, demonstra a aquisição de uma nova estrutura de pensamento, com um programa que começa a se tornar mais e mais substancial.

A sua poética reflete a estrutura do pensamento xilográfico, que não é fechado, acabado ou auto-centrado e por isso mesmo, permite novas pesquisas em outros campos "técnicos-lingüísticos" que pode ser a busca da construção das linhas, dos espaços, da luz e de outros elementos através de instrumentos que não sejam os de corte da xilogravura, por exemplo o lápis do desenho sobre papel com suas linhas imediatas e bem características; os pincéis na tela com seus efeitos distintos dos que são obtidos na gravura em metal, e daí por diante, a experimentação do que poderia ou não ser comum à xilogravura.

A pesquisa parece não ter fim e ela passa a surpreender pelas novas incorporações na xilogravura e a expansão desta, ou do pensamento xilográfico sobre painéis e outros tipos de suportes.

---

[48] *Correio Paulistano,* São Paulo, 17.06.1955, *passim.*

Na figura 36.

Esta paisagem tem uma iconografia que é o resultado das impregnações mentais das formas reais em uma imagem de conjunto singular, obtida por pela formação de conjuntos ou módulos (formas).

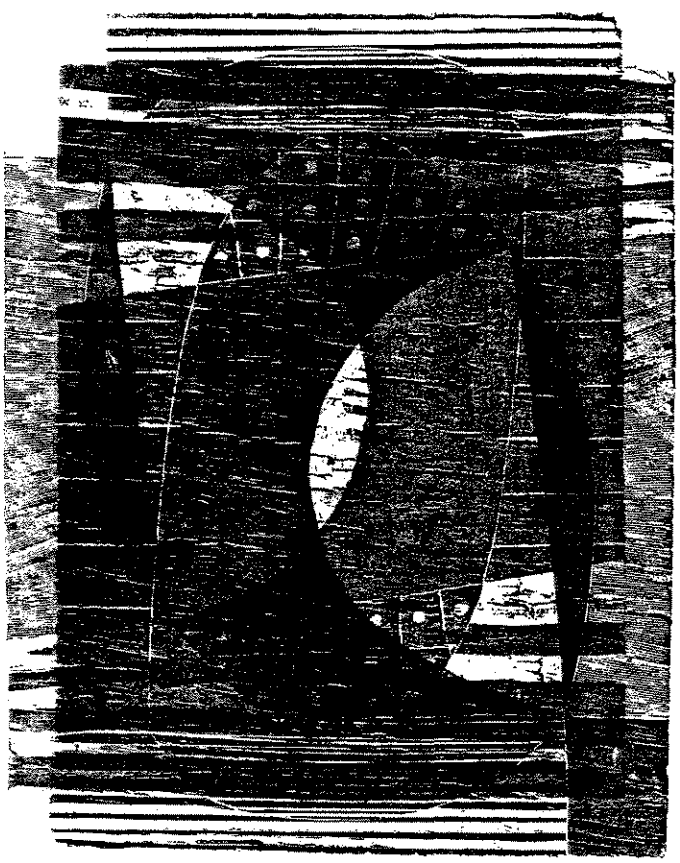
Em um país como o Brasil, sobretudo nos anos 50, seria difícil passar incólume à paisagem vegetal circundante.

A variante de módulos depende do "alfabeto" da artista, que pode usá-los como quiser e com quantos julgar necessário.

Estes módulos, repetidos seqüencialmente, seriam o mesmo que se preencher com uma, duas ou três letras uma folha de caderno por inúmeras vezes. O significado de cada uma delas separadamente (para um determinado grupo de indivíduos e em determinada época) seria sempre o mesmo, porém as suas repetições com certas junções poderiam construir palavras diferentes; os tipos de letra poderiam mudar, os tamanhos poderiam variar e as grafias poderiam trocar de estilo.

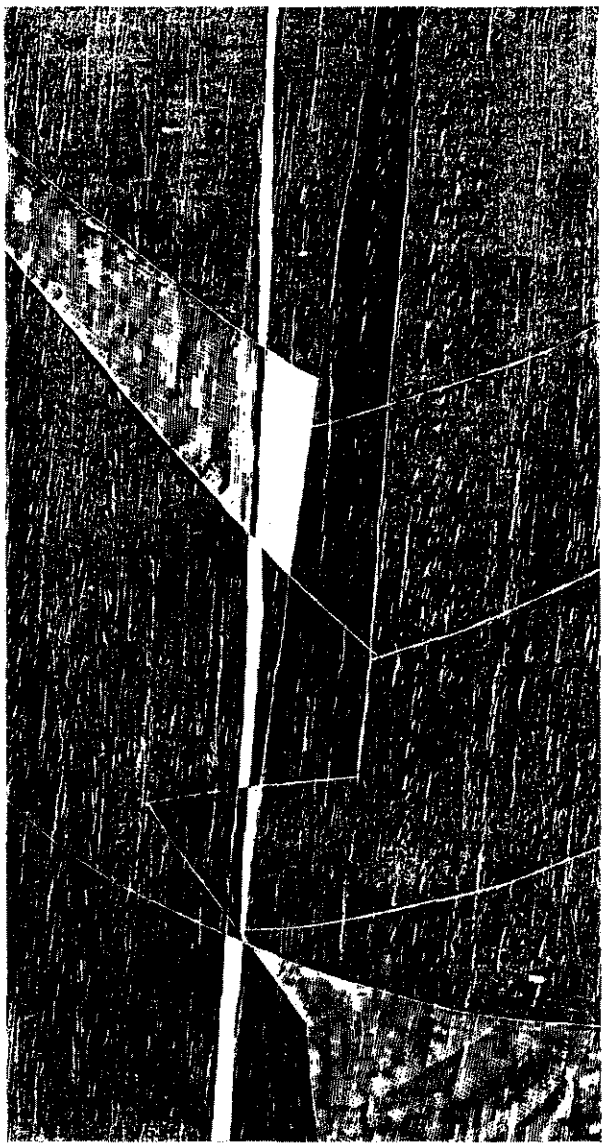
O pensamento xilográfico se organiza melhor e os seus desenhos mentais, ou o repertório de ícones da artista, geram equilíbrio entre espontaneidade e reflexibilidade.

As formas germinais da "Tropicália" aparecem "timidamente" nesta obra, que é mais trabalhada/lapidada do que as xilogravuras anteriores.



Na figura 37.

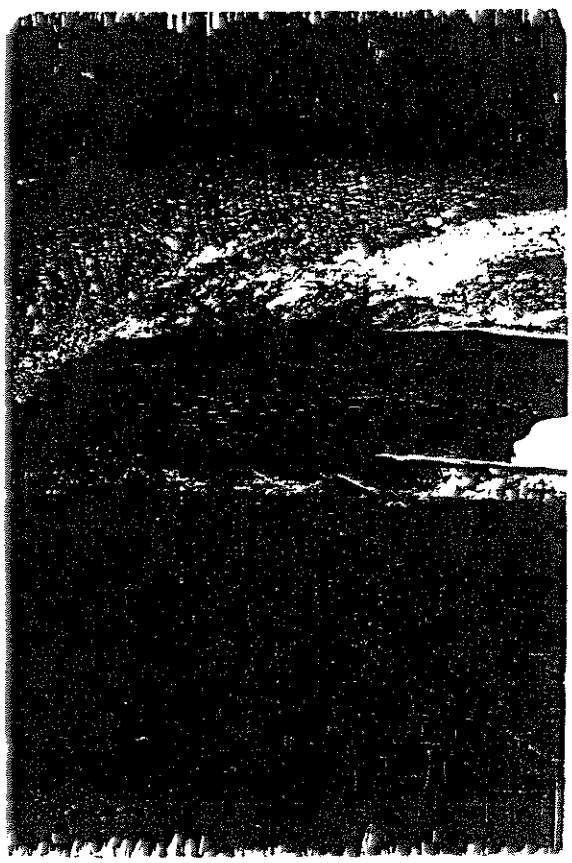
A matriz se mexe pela primeira vez, é mais uma conquista, um novo "*modus operandi*" que vai se tornar mais freqüente a partir de 1964.



Na figura 38.

Aqui está a origem da recente escultura móvel "Páginas":

Uma haste vertical/linhas cheias/retângulos afilados sobrepostos, de onde se projetam páginas/retângulos distorcidos pela perspectiva/formas modulares.



Na figura 39.

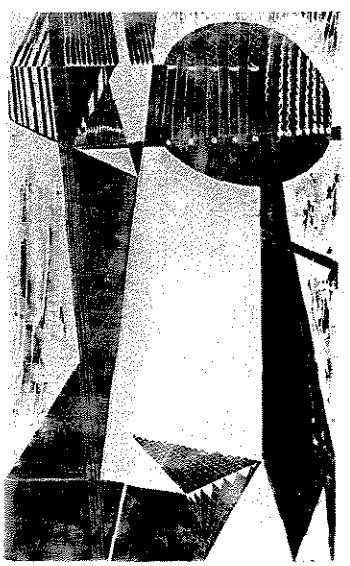
As serrarias fazem o corte de pranchas de madeira no sentido longitudinal para o uso industrial utilitário. Estas pranchas costumam passar por máquinas desempenadeiras e lixas para ficarem bem lisas. Uma desempenadeira desregrada pode fazer "desastres" quando, ao invés de desbastar de modo uniforme, cria buracos e faz com que esta prancha vire refugo.

O que foi rejeitado por uns pode ser aproveitável para outros. Maria Bonomi, ao olhar um "refugo", se deu conta do "desenho natural" e recortou sua matriz utilizando-a sem nenhuma intervenção instrumental.

Esta obra é o que se pode chamar de seu *objet trouvé* ou o seu *ready made* xilográfico.

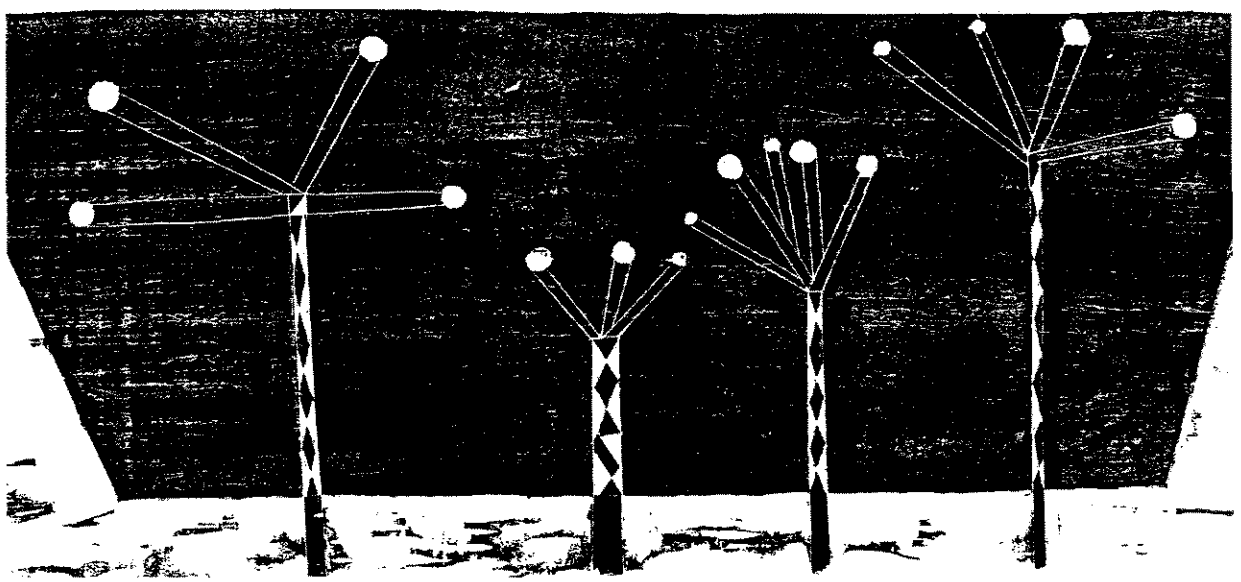
Na figura 40.

A xilogravura não é uma prova de estado da figura 41 como se poderia imaginar, ela é uma obra que "encerra" apenas o exercício visual (momentâneo) de reprodução de linhas e de formas em uma experimentação que engloba também a impressão de tons de preto distintos.



Na figura 41.

A prancha da figura 40 "morre" para "dar vida" à experimentação da entrada de luz na composição.



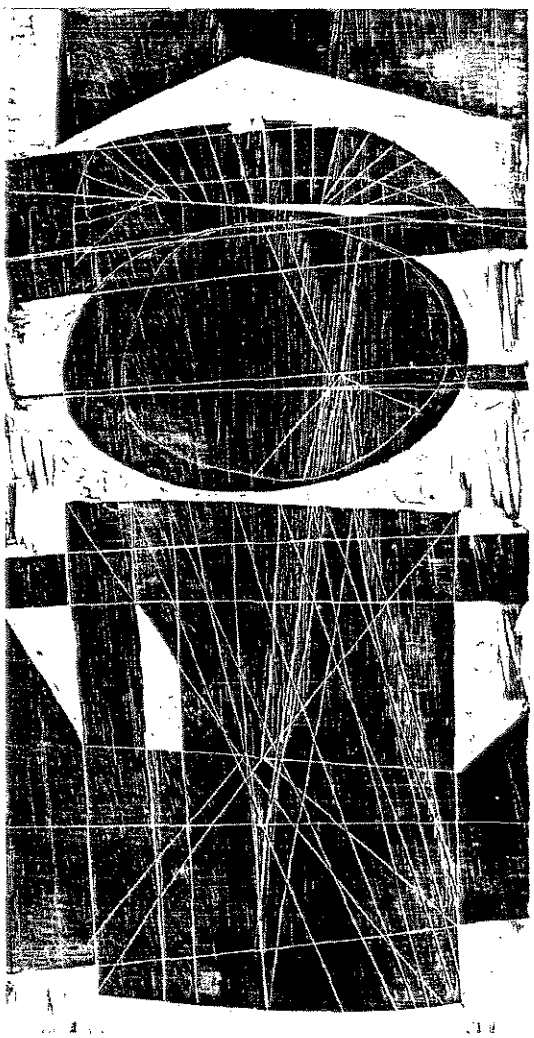
Na figura 42.

Maria causa estranhamento e chama a atenção pelo título da obra.

Ela "brinca" com a percepção "viciada" do espectador ao expor uma "Paisagem urbana" com estruturas que se aparentam com árvores.

A revista "Habitat" publica, em 1956: "*...a artista já arranca de seus trabalhos aquela verossimilhança de títulos com o que forçosamente cria uma nomenclatura própria...*" e referente à figura 43, "*...a última gravura permanece inominada, pois funciona como gravura autônoma, (...) espécie de tableau-objet...*".[49]

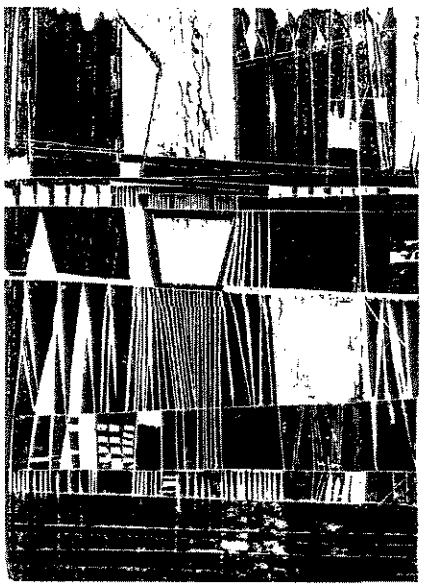
[49] As gravuras de Maria Bonomi, *Habitat.* s.l., *(31)*: 21, jun. 1956.



Na figura 43.

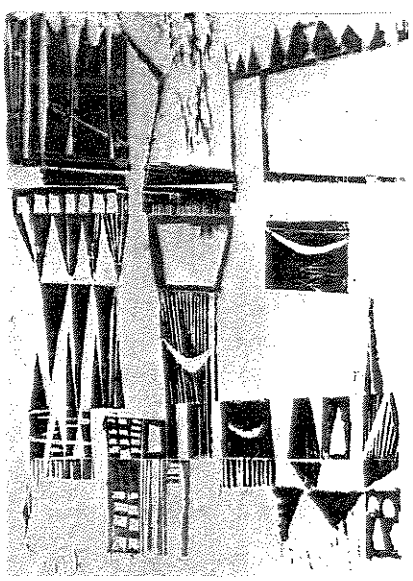
As linhas são sobretudo estruturas internas de objetos/módulos e quando os circunda perdem a "razão de ser", pois ficam imersas em um outros espaços.

Quando se fala em "gravura autônoma", creio que o que se quer dizer é este exercício estrutural que Maria fez e que conduz o espectador a "entrar" na composição, participando dos jogos possíveis do que é figura-fundo, por exemplo.



Na figura 44.

Quando a artista ainda não terminou o exercício estrutural/mental ao qual se propôs em uma gravura, esta se torna apenas passagem para uma outra etapa e recebe a menção de prova de estado como esta "E1", de 1956.



Na figura 45.

O segmento dado à prova de estado da figura 44 é o desta xilogravura que retoma seu programa artístico com a inclusão temática das três Luas.

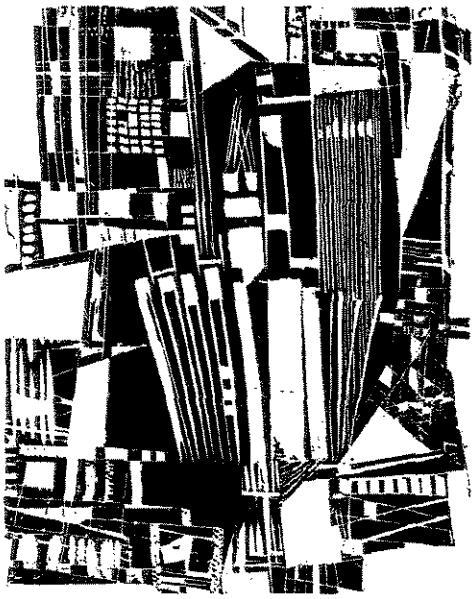
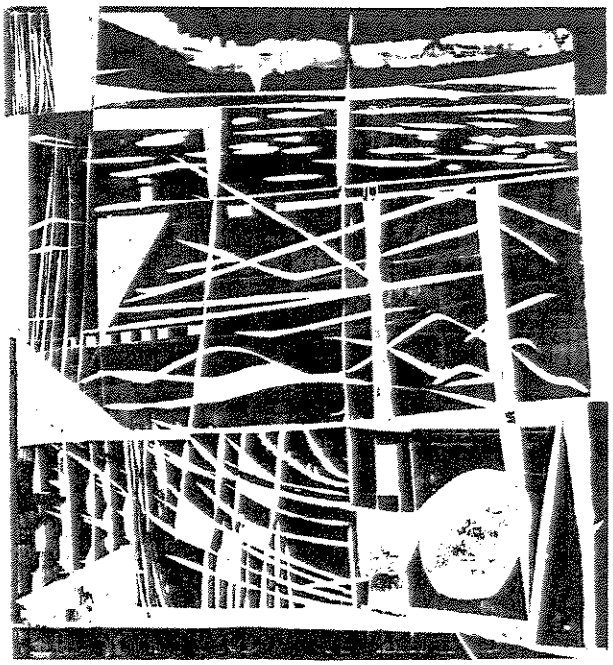


Figura 46

Figura 47

Nas figuras 46 e 47.

Tem-se o mesmo método permutatório que nas figuras 40 e 41; a gravura interessa como processo de execução lúdica de pensamento sistemático de variação sobre um tema, neste caso, a cidade.



Na figura 48.

Ocorre a definição: das três temáticas globais que são as questões de todo o percurso de sua criação em "Forma" (retângulo/corpo ou intervenção humana), a "Paisagem urbana" e a "Paisagem vegetal", e das cores de base quando não opta pelo branco e preto, respectivamente: o vermelho, o azul e o verde.

O fato é importante porque cerca o seu programa artístico, sua poética, no momento de encontro entre as temáticas e um repertório estético mais definido.

Na figura 49.

O exercício é uma constante e as voltas à figuração mimética ajudam na reflexão, pois cada obra traz novas questões e treinos de construção.

Das figuras 49 a 58.

São algumas das xilogravuras realizadas na fase em que Maria Bonomi estava estudando nos Estados Unidos da América.

Nos cadernos deste período, em suas anotações, encontram-se várias aulas de história da arte na Idade Antiga, mas as que mais se destacam são as da Idade Moderna e os seguintes artistas: Matisse, Degas, Diderot, Georges Rouault, E. Manet, Cézanne, Seurat, Monet, Picasso, Malevitch, John Marin, Paul Klee, Salvador Dali. Além de escrever sobre o historiador Lionello Venturi e sobre o escultor e filósofo Baudelaire.

Além das incontáveis influências indiretas, Maria explora diretamente a xilogravura em suas dimensões físicas, ela ora aumenta consideravelmente suas matrizes como em "Parade" (figura 53), ora as reduz vertiginosamente como em "Restrained hope" (figura 56).

Maria estuda a "reação" do instrumental e as mudanças de valor dos elementos de uma composição, conforme o tamanho final dela. O valor de uma linha de um milímetro por exemplo, varia muito de uma obra de três por doze centímetros a outra de um metro por sessenta centímetros.

A operação destas xilogravuras evidencia, além do pleno conhecimento do instrumental da xilogravura, uma maturidade formal da associação dos repertórios temáticos e estéticos.

Apesar da preponderância do preto e branco como valor cromático, o vermelho aponta para um direcionamento futuro.

Seong Moy, em 1958, resume esta fase com grande eloqüência:

"*...Maria Bonomi, uma jovem e talentosa gravadora brasileira, está apresentando uma seleção de recentes xilogravuras em branco e preto. É muito necessário.*

Trabalhando em tais limitações de meros brancos e pretos e, ocasionalmente, com uma cor suplementar, é extremamente necessário que a concepção original tenha completa liberdade de interpretar e re-interpretar, no processo criativo, as várias idéias de maneira que as imagens finais cheguem à plena expressão. Isto, creio eu, Maria Bonomi tem conseguido...".[50]

Interpretar, portanto, foi o resultado final da somatória no pensar a xilogravura que concedeu a Maria Bonomi destaque internacional e fez com que fosse notícia do *New York Times* e da revista *Current Biography*, onde é citada lado a lado com Alfred Hitchcock e Yves Montand. Nada mais sintomático do que destacá-la junto a outros gênios da criação.

Na figura 50.

Há uma possível referência ao rosto humano.

[50] Seong MOY, in Maria Bonomi, Geraldo FERRAZ, *Habitat*, (51): 48 - 49, nov. - dez. 1958.

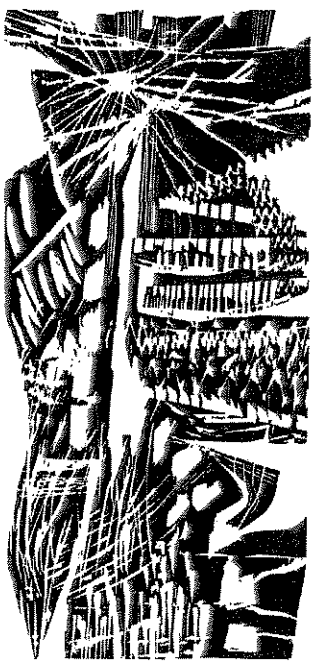
Na figura 51.

"Vórtice" é o começo de uma "sulcagem" mais incisiva em suas obras.

O aprendizado continua e a forma espiral, embora mais dispersa em seus contornos, ressurge de maneira concêntrica.

Na figura 52.

O instrumental trabalha para lapidar esta paisagem mental insistente da artista.



Na figura 53.

"Parade" é parte da conquista de um método associativo por uma analogia da parada musical com a composição xilográfica.

As associações de pensamento por continuidade, decorrentes da experiência real, sedimentam-se em associações por similaridade.

Os movimentos da obra são resultado de várias ações conjuntas. Cada micro sistema espacial interno tem repetições semelhantes e cadenciadas que formam modelos paradigmáticos rítmicos.

Na organização global, os modelos paradigmáticos formam espaços convergentes com a estrutura vertical na parte central-esquerda da obra, para permutarem, a seguir, em uma estrutura divergente na forma circular raiada (caleidoscópio dispersivo) na parte superior da obra.

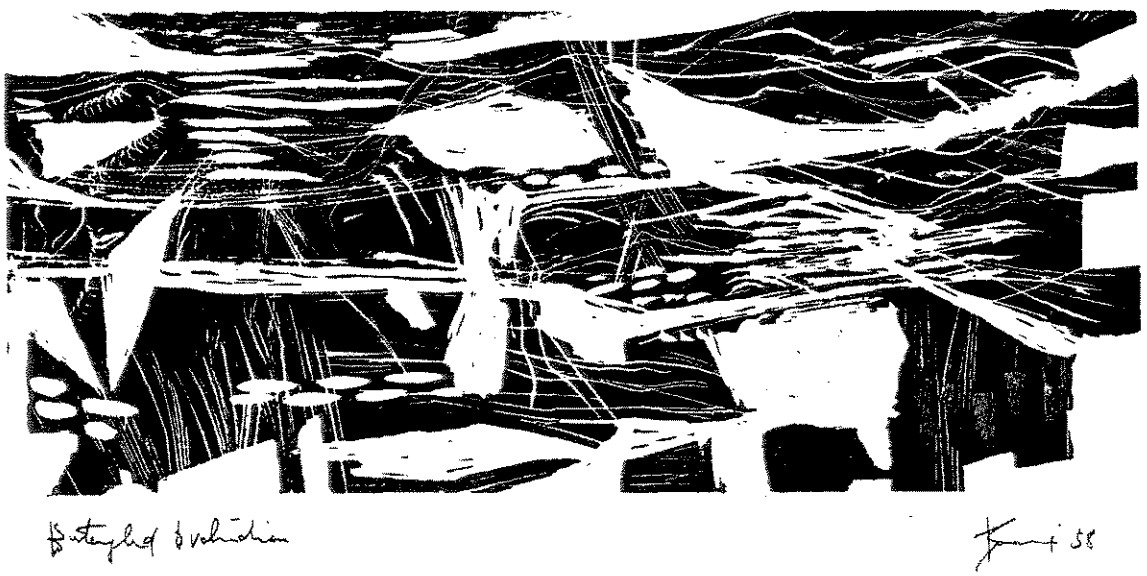
Na figura 54.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Há uma retomada (figura 48) do retângulo: a "Forma" (retângulo/corpo ou intervenção humana), mas desta vez como estrutura/base/modelo do macro sistema operante.

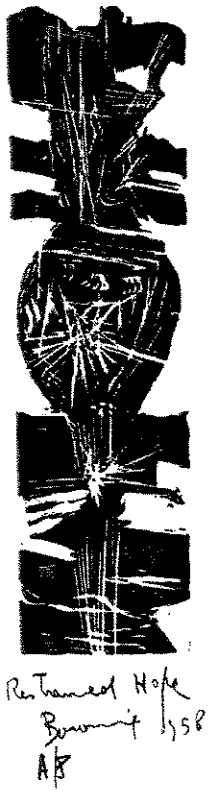
Internamente, a atenção se volta para a "procura da luz" como o próprio nome denota. Entretanto, a artista encontra mais do que a luz, uma estrutura com veios internos que se finaliza, no alto da composição, em um "braço serpenteio", que é o paradigma original da obra realizada vinte e oito anos depois: "Sappho" (figura 76).

Esteticamente, esta obra apresenta outra inovação, pois a sua base inferior é triangular, ou seja, há um apontamento gráfico como o de uma seta/vetor para baixo.



Na figura 55.

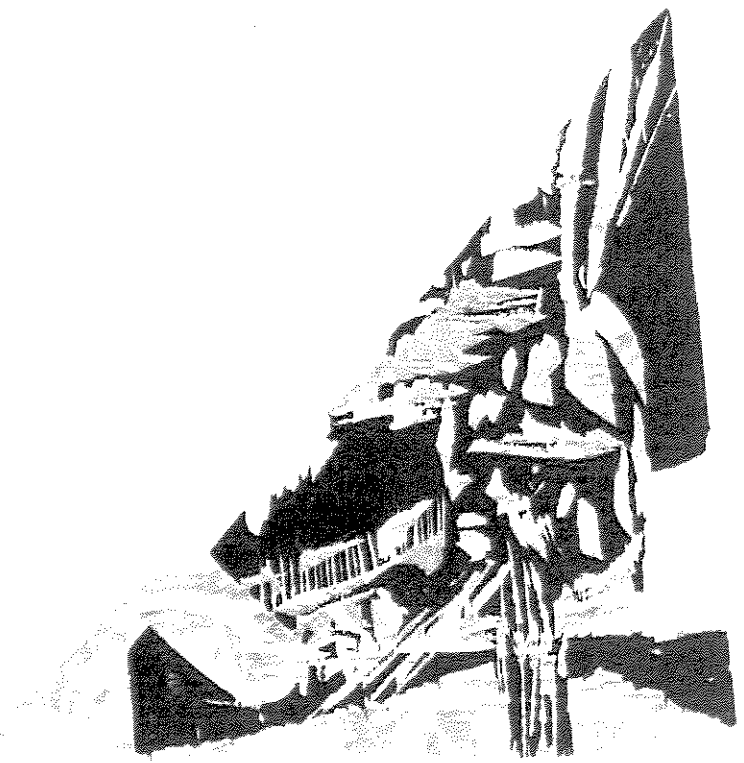
A ação principal foi o aprovisionamento de "materiais" estéticos resultantes do trabalho conjunto de linhas para a construção de uma paisagem.



Na figura 56.

A verticalidade retangular da obra como macro sistema operante é interrompida pela forma circular da "teia" de pensamentos, sentimentos, idéias e emoções que envolvem a "extremada esperança".

A sensibilidade da artista resgatou o uso do pequeno formato para "narrar" o que é sentimento não palpável, em uma composição "palpável" aos olhos. A transposição do que está dentro para fora e de fora para dentro desta vez sugere um caminho que não é de um sentido da percepção ao outro, mas apenas da visão "ao coração" e inversamente.

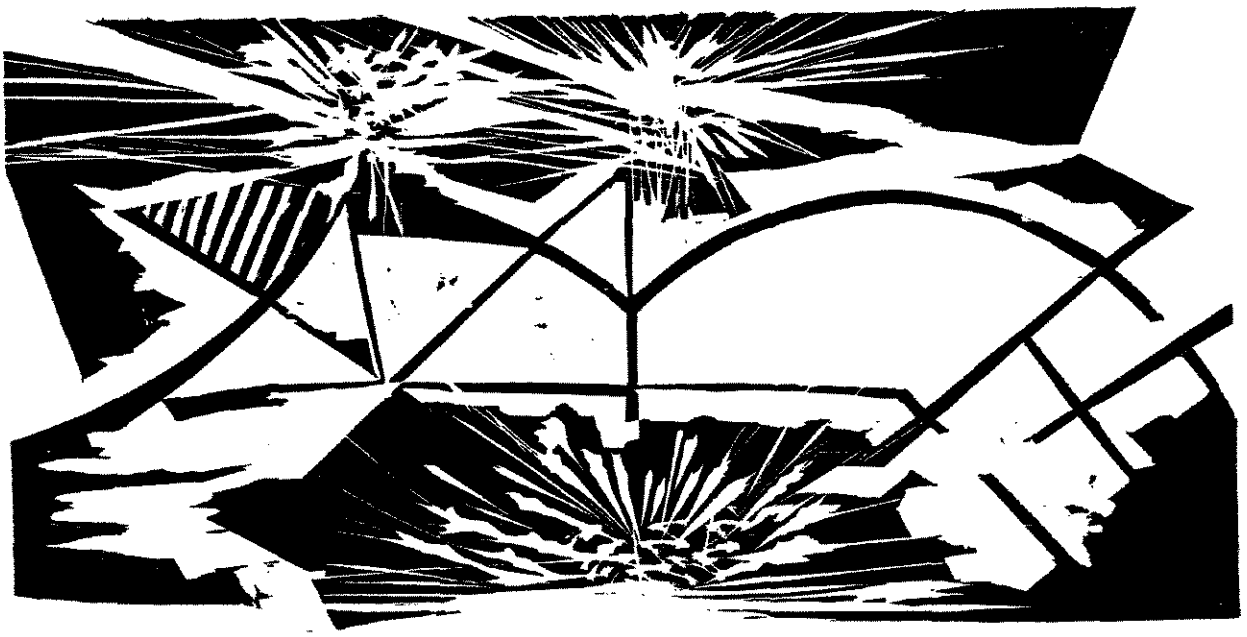


Na figura 57.

A xilogravura se torna objeto de pesquisa não convencional.

A atitude de usar apenas a região diagonal direita da folha demonstra a intencionalidade de fazer o branco do papel participar como parte integrante da superfície da composição.

O branco como prioridade de cor, seguido depois do preto, são volumes, de forma que criam uma demanda de luz diferenciada no uso de um bege. Tal procedimento é uma inovação estética proposta aqui pela artista como uma solução descoberta pelo pensar xilográfico contemporâneo.



Na figura 58.

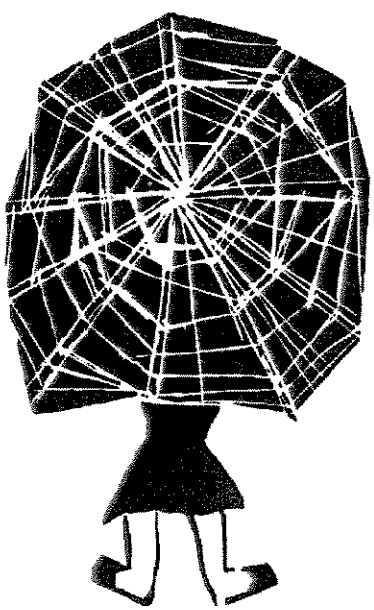
Uma paisagem com luzes que se expandem é parte da analogia que se estabelece a partir do título da obra.

A questão principal está em como elas o fazem.

A estrutura da "forma circular raiada" se repete por três vezes, uma central inferior grande e duas superiores, todas coligadas pela "já sabida teia" que tem hastes filamentares.

Por associação analógica, as três formas raiadas podem ser focos de luz ao se expandirem, como também, as próprias idéias que brotam da mente humana.

O segundo desdobramento se repete na obra que se segue.

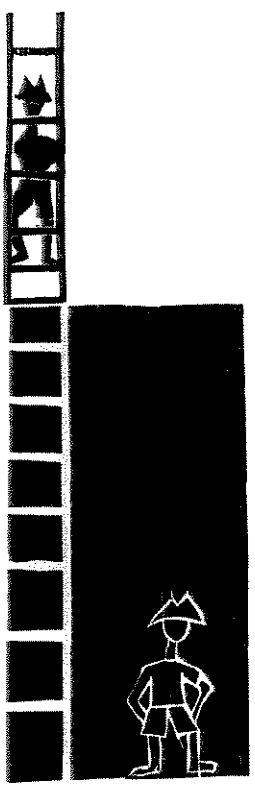


Na figura 59.

O título confirma a afirmação de que as "teias" são o emaranhado dos pensamentos e das idéias da mente, sejam elas conscientes ou subconscientes.

No caso desta obra, que é uma das ilustrações do livro "Ou isto, ou aquilo" de Cecília Meireles, as informações do subconsciente no mundo dos sonhos formam um elemento estético mais importante do que a própria representação do rosto da personagem.

O subconsciente encontra sua representatividade na forma geométrica espiral caleidoscópica.



Na figura 60.

Novamente a escada, o simbólico e universalmente representado homem, e o retângulo, inferência do homem e ele mesmo por continuidade.

O título é bem ilustrativo quanto às possibilidades do olhar, ora se vê, à direita da composição, o homem construído pela linha "branca" de contorno dentro da forma retangular, ora se vê, à esquerda, o homem na escada construído pelo preto que é volume.

O procedimento não se encerra nesta visão, pois poderia se presumir que o branco é sempre luz e forma de contorno. A escada dentro do macro retângulo é volume, o "corpo" da escada.

Portanto, quando o branco não é luz ("isto"), ele é volume ("aquilo"); quando o homem não é aparência física ("isto"), ele é "a ação construtiva" do homem ("aquilo").

Influências gerais a partir de 1964.

Maria Bonomi relatou ter sido de extrema importância duas vivências plásticas:

1. Sua experiência com a construção musical de Suzana Baron de Sufervielle Tresca, com quem participou da manipulação de uma fita de gravação, com um *magnetophone* antigo, quando se cortavam várias partes da fita e a seguir, invertendo os pedaços, a reagrupava de forma aleatória. O resultado final era uma música experimental e inédita.

O resultado deste contato foi a idéia de que Maria poderia fazer o mesmo com qualquer objeto e sobretudo com a matriz xilográfica na hora da impressão.

Lurdi Blauth reproduz em sua tese a pergunta da artista a este respeito: "*...se um som pode ser elaborado, transformado, retransposto, por que não a matriz?...*".[51]

2. Todas influências decorrentes das visitas aos museus da Europa e uma obra de Nicolas Scheffer em Paris.

O interesse de Maria Bonomi por política e pela ciência fez com que tivesse um convívio pessoal com Mario Schenberg.

---

[51] BONOMI, Maria, in Gravura: uma poética da cor nas oposições polares, Lurdi BLAUTH, *Defesa de mestrado pela UF – RS,* Porto Alegre, 1996, p. 109.

O contato com a ciência representada por grandes homens como Mario Schenberg já é um evento em si, pois, segundo relata José Roberto Leite, que foi seu aluno, "*...notei a sua influência e o poder que ele exercia sobre todos os estudantes. Compreendi, desde aquela época, como era fundamental na ciência, na física e nas artes, a influência do mestre...*"[52]

Amélia Império Hamburger reproduz a fala do professor Schenberg que esclarece a relação entre raciocínio e intuição como princípios de criatividade e decisão: "*...O raciocínio é importante para provar (para outras pessoas) as coisas (já descobertas), mas é a intuição que mostra a solução de problemas. Isto é confirmado pela psicologia da descoberta científica...*"[53]

Maria Bonomi sempre foi uma pessoa ativa e extremamente participante como cidadã. Este fato explica porque se deva ir tão longe na busca de um maior entendimento da sua poética e, sobretudo, do pensamento xilográfico, pois para ela gravar é raciocinar de forma artesanal por intermédio de suas ferramentas.

Outra frase interessante que Schenberg repetia: "*...força é um vetor e energia um tensor...*".[54]

Maria não estudava a ciência da física, mas sabia por experiência própria que o "vetor" inferior da figura 54 poderia indicar força e que a estrutura tensora (de diagonais) da figura 58 poderia indicar energia (luz) em expansão.

A artista tinha plena consciência do que a interessava como força motriz da criação, pois não cansou de repetir: "*...amo profundamente a violência da gravura...*".[55]

Franco Russoli, em 1959, já havia apontado que "nas gravuras de Maria Bonomi, nós reconhecemos uma sensibilidade de execução e uma força de alusão poética cuja correspondência sensível faz todo o apreço" e prevê acertadamente: "*...Maria Bonomi*

---

[52] LEITE, José Roberto, *O Pioneirismo de Schenberg*, in Schenberg arte e ciência, Elza AJZENBERG, ECA – USP, São Paulo, p. 16.
[53] SCHENBERG, Mário, *apud* Amélia HAMBURGER, *Mario Schenberg: Raciocínio e intuição como princípios de criatividade e criação*, in Schenberg arte e ciência, Elza AJZENBERG, ECA – USP, São Paulo, p. 27.
[54] *Ibid.*, pp. 29.

iniciou uma expedição árdua e misteriosa na descoberta dos hieróglifos simbólicos que a natureza confia a esta disciplina: mensagens lançadas ao poeta...".[56]

Da figura 61 à 73.

Além da premiação na VIII Bienal de São Paulo em 1965, Maria Bonomi inova na V Bienal dos Jovens de Paris ao expor nas paredes e não em mesas como era o usual em 1967.

Este foi o seu período mais controverso e comentado de criação, conhecido como "Fase Política" e que poderia muito bem se chamar "Fase da descoberta da cor", ou ainda, "fase do novo redimensionamento (ampliação) da gravura".

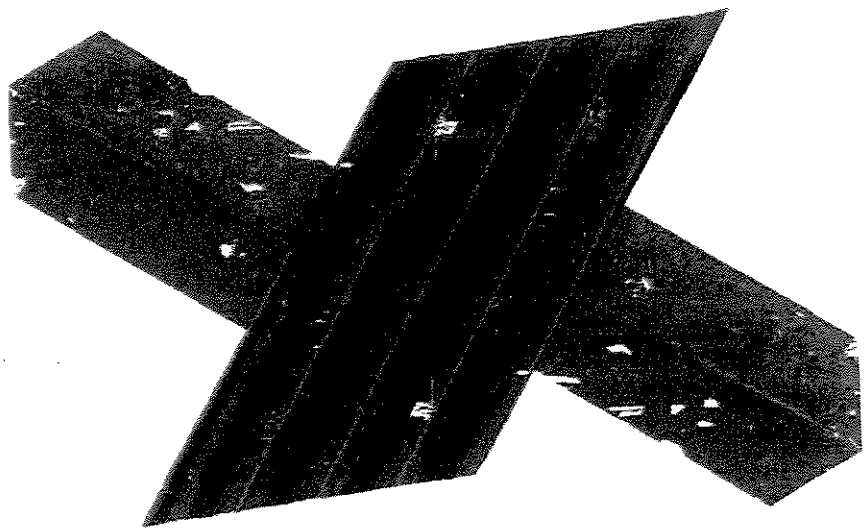
A cor surge como o discurso substituto das palavras que não podiam ser pronunciadas durante o momento de crise política no Brasil, é a expansão da "voz" da xilogravura, como um grito de dor.

As obras selecionadas são as que me pareceram mais adequadas para uma explanação sobre o seu enorme contingente de trabalho artístico.

---

[55] BONOMI, Maria, in Maria Bonomi ama a gravura pela violência, sua corrente é zen-budismo, *Diário de Minas,* Belo Horizonte, 18.10.1959, *passim.*

[56] RUSSOLI, Franco, Maria Bonomi, *XX Siècle - Nouvelle série,* Paris - Milan, *passim.,* 1959.



Na figura 61.

Esta obra tem códigos de fruição que funcionam por continuidade de informação no espectador.

"A Águia" é uma obra misteriosa e inquietante, que indica seus desdobramentos e analogias possíveis, mas não as promove pela representação de uma ave.

Se o cerne do homem está em sua verticalização, o de uma ave estaria em sua horizontalidade, pela ação principal que é o vôo.

Representá-la nesta horizontalidade deixaria à mercê a expressão que se quis proporcionar. Não é por acaso que Maria coloca a estrutura da composição em diagonais bem marcadas, sem, contudo, perder a horizontalidade essencial/global.

Sua estrutura retoma de maneira mais complexa a estrutura da "Liberdade condicional" de 1965.

Existe uma marcação de "vetores" a cada ponta que deve indicar força e dramaticidade na composição. Por exemplo, a força das asas de uma águia, de sua calda e de seu bico.

A estrutura filamentar que parte do lado superior esquerdo em sentido descendente foi cortada pela estrutura central, que parece ter "arrastado" para cima a parte direita da estrutura filamentar "original".

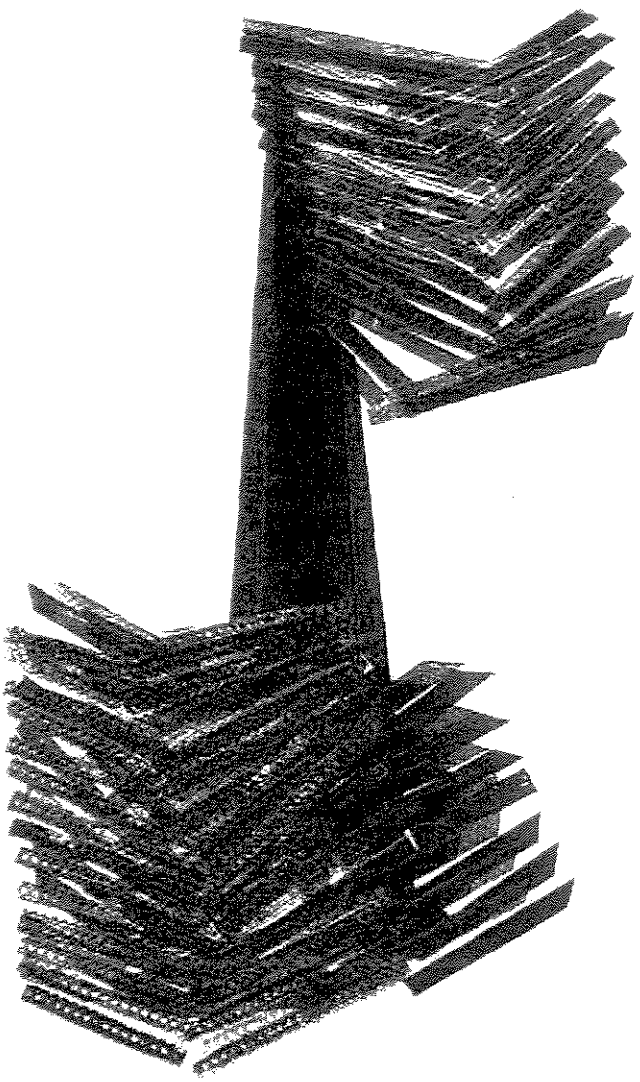
A primeira percepção denuncia uma ruptura. Ora, a ruptura incomoda sempre, tudo o que se quebra não ocorre sem antes causar deslocamentos e novas acomodações.

Outra característica desta obra é o contraste de cores, como o vermelho e o preto, que são verdadeiros tensores aos olhos.

Clarice Lispector escreveu em 1971:

"...A idéia da Águia de Maria Bonomi me persegue. A águia de grandes asas abertas e de longo bico adunco de marfim – pois é o que vejo na sua abstração – por um instante imobilizada. (...) pouco a pouco os dormentes sonhos de Maria vão-se transmutando em madeira feita forma. Esses objetos insólitos que por vezes clamam e protestam em nome de Deus contra a nossa condição que é dolorosa porque existe inexplicavelmente a morte...".[57]

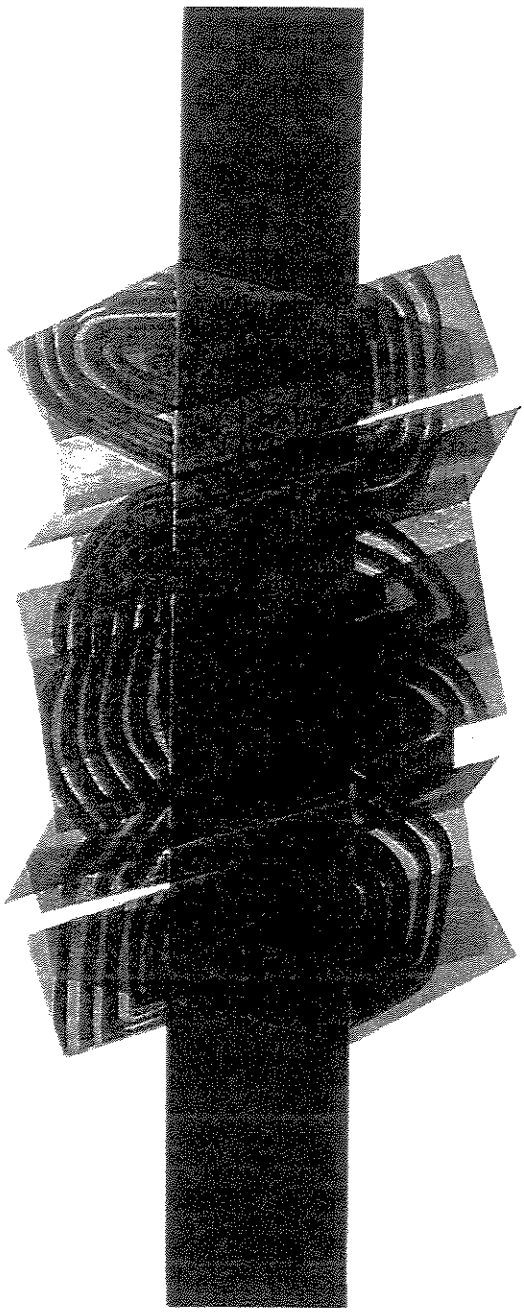
[57] LISPECTOR, Clarice, Carta sobre Maria Bonomi, *Jornal do Brasil,* Rio de janeiro, 12.10.1971, p.2, c. B.



Na figura 62.

Esta gravura marcou pela retomada do procedimento/ação de bricolagem, pois a artista utiliza-se do assento de uma cadeira de palha como matriz modular móvel em volta da estrutura vertical central.

O título possui propositadamente uma grafia diferente da palavra que seria heróica, indicando bravura, talvez uma alusão à sobrevivência da arte em momentos difíceis.



Na figura 63.

Pode ser considerada a mais representativa do período ou da "fase política", pois seu título tem a significação direta do que estava acontecendo no país e é, portanto, um

ato muito corajoso de Maria, já que a crítica à ditadura militar a expôs à vulnerabilidade dos que se revoltaram contra a falta de liberdade de expressão.

O grande retângulo (significante de cerne humano) encontra-se centralizado nesta obra. Sua cor é o vermelho fogo, quase venal/sangüíneo.

A interferência das estruturas geométricas diagonais não rompe com a estrutura do retângulo central, mas sobrepõem-na parcialmente. Estaria aí o terror como forma de imposição, de aprisionamento e de contenção libertária?

Dentro desta figuras diagonais existem linhas tubulares paralelas que se movimentam em círculos interrompidos.

O movimento circular completo traria movimento visual harmônico para a "balada", entretanto ele é segmentado, como os passos rígidos de militares em uma parada.

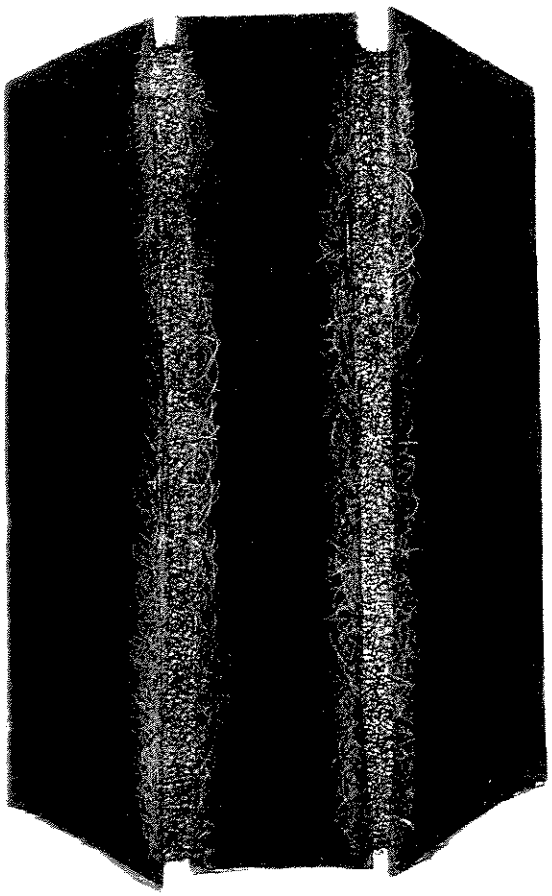
Esta obra "não é apenas terror", pois Maria fez uma série com oito variações que trazem elementos novos, outros tipos de variações estruturais que podem levar a desdobramentos diferentes. Jayme Maurício relata:

"...Outros sentimentos tem também a vez: o amor, a germinação e até mesmo o otimismo – neste último caso, pela jovem nação israelense, homenageada por Maria Bonomi com um estupendo Kravid...".[58]

A artista mostra que a arte e o cotidiano estão intimamente ligados, é como se "contasse outras histórias" dentro da "Balada do terror", um momento histórico preciso. Ela pontua, "descreve" o que vê.

---

[58] MAURÍCIO, Jayme, Bonomi: Revolução da gravura, *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 26.06.1971, *passim.** O autor se referiu à *jovem nação israelense* para ressaltar o quão novo era o Estado de Israel, criado pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948.



Na figura 67.

Requiem é a saudação póstuma em latim, escolhida para ser o título desta litogravura que é uma das variações do grupo "Balada do terror". Maria explica ter sido uma homenagem póstuma ao pai.

Conhecendo de perto as primeiras obras de Maria Bonomi, fica difícil não ligar "Requiem" à uma imagem específica que é a do foco central da pintura "Felicidade", da figura 4.2. Em ambas aparece o retângulo "mediador" de "batentes", como os de uma janela, abertos em "Felicidade" e se "fechando" em "Requiem".

As laterais do retângulo de "Requiem" estão envolvidas por um emaranhado de filamentos finos. Um ente querido que se vai e a memória saudosa que se faz mais e mais presente, inabalável.

PESQUISA APRESENTADA EM ESTÁGIOS
DE GRAVURAS RECENTES (1970-1974)
OU ANTERIORES (1960 a 1970)
ALGUMAS ESGOTADAS OU IRRECUPERÁVEIS
UMA TEMÁTICA DE DEZ ANOS
GRAVURA COMO
LINGUAGEM
(não como Técnica)
DESGASTE DA MATRIZ
PRECARIEDADE DO PAPEL
CRIAÇÃO E ELABORAÇÃO
TÉCNICA COMO SUPORTE NECESSÁRIO
O CONHECEDOR
O COLECIONADOR
ANTIGUIDADE?
ATUALIDADE DA GRAVURA
SOMENTE ATRAVÉS DA TIRAGEM
É POSSÍVEL SUA POPULARIZAÇÃO
SENTIDO SOCIAL DO
DESDOBRAMENTO
DE UM ORIGINAL
NÃO LIMITAR 1 IMAGEM A
LINGUAGEM ESPECÍFICA
NÃO IMITÁVEL - O QUE É GRAVADO NÃO PODE SER DESENHADO - NO ENTANTO TUDO O QUE É DESENHADO PODE SER REPRODUZIDO
POR ISSO INSUBSTITUÍVEL
1 POSSUIDOR
SEM POSIÇÃO FIXA
IMAGEM TENSÃO
CARGA DETERMINA
OS MÓDULOS
AS MATRIZES MÓDULOS
PIVOTANDO SÔBRE
POSIÇÃO
REGISTRO
INFINITAS POSSIBILIDADES
(o lúdico?)
ALTO CUSTO MATERIAL
INEXISTÊNCIA DE MATERIAL
AUSÊNCIA DE IMPRESSORES
MODIFICAR TÉCNICA DE
DISTRIBUIÇÃO DA GRAVURA
AINDA ARISTOCRÁTICA
LIBERAR
PASSIVA
IMPORTAÇÃO
EXPORTAÇÃO
CONVÊNIOS
MATERIAL IMPRESSO
1960 DIÁLOGO
ENCONTRO
PINTURA 1,20X1 côr
EKLYPSE 1,20X1
ARARIBÁS
CATAVENTO
1961 BAHIA
OLINDA
OURO PRETO
EM CÔR - 64 cópias - XILOS EM PRELO - PAPEL B.F.K.
DO ALBUM "BRASIL" COM LÍVIO ABRAMO E LUÍS CHAVES
TEXTOS SÉRGIO BUARQUE DE HOLLANDA - APRESENTAÇÃO L. VENTURI
1962 ENGRENAGEM 93X50
PALCO 90X79
ESPACIAL 92X80
1964 SITUAÇÃO IV
INFINITAMENTE
INSTRUMENTO PARA VITÓRIA
IN MEMORIAM
BASICAL
1963 ÁRVORE E SEUS FRUTOS
PERSONAGEM 82X47
REVIVAL 62X78
PRÉ-AMAR 90X57
SITUAÇÃO I 60X45
SITUAÇÃO II 60X45
SITUAÇÃO III 60X45
1965 MUNDO AVULSO 1,30X1 côr
EM PRINCÍPIO GRADE 1,20X1 côr
BERLIM 1964 1,30X1 côr
PROCISSÃO PERENE 1,30X1 côr
ISABEL ATÉ O FIM 1,30X1 côr
LIBERDADE CONDICIONAL 1,20X1 côr
CANTATA VEGETAL 1,20X1 côr
CORPO HUMANO SARAVÁ 1,10X1 côr
ASTRONAUTA 1X83 côr
GENGIVAS À MOSTRA 1X83 côr
POSSE Nº 3 1X83 côr

Figura 64 a

Figura 64 b

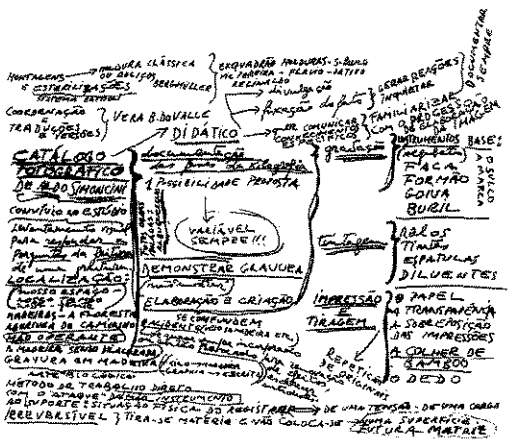


Figura 64 c

Figura 64 d

Na figura 64 a, b, e d.

Estas são as anotações do diário da artista que interessam pelo conteúdo, mas sobretudo pela complexidade estrutural da escrita, na transposição de seus pensamentos.

Na figura 64 a, b.

Há uma listagem de obras de 1960 até 1971, com notas de tamanho, cor, procedimentos de execução de obras, afirmações, indicações/lembretes e questionamentos.

A quantidade de informação em uma mesma folha mostra a qualidade laboriosa, detalhista e exigente da artista.

Na figura 64 d.

A rede de informações entre o repertório recebido/assimilado/transposto e o repertório das inferências pessoais, forma um emaranhado visual dinâmico que se assemelha a uma gravura.

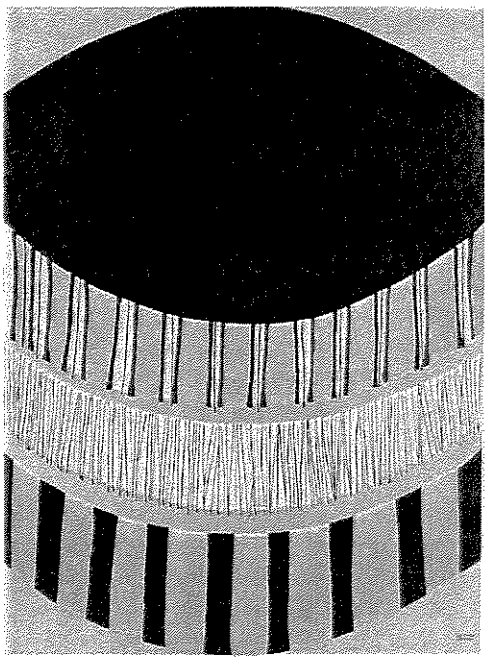


Figura 65

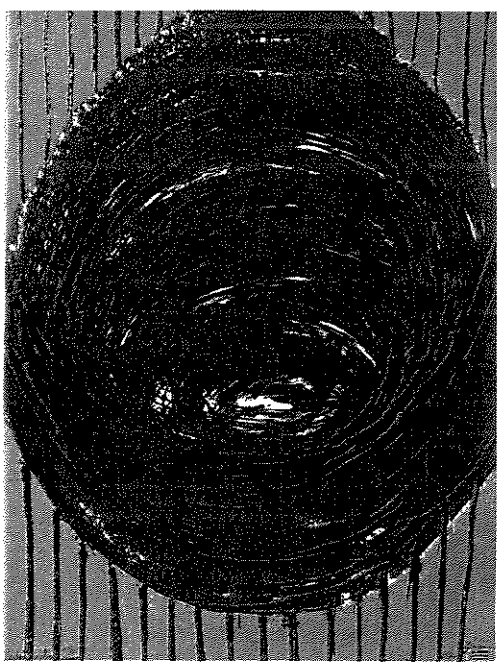


Figura 66

Nas figuras 65 e 66.

Estas obras são dois exemplares das três gravuras/cartazes serigráficos realizados em 1970, que demonstram a versatilidade e a busca interminável de Maria Bonomi pela expressão gráfica dinâmica, ativa, participante e atual.

O preconceito é uma palavra inexistente no seu itinerário, pois ela retoma o uso da escrita pela gravura, motivada não tanto pela veia poética pura, mas pela participação do protesto político.

A atitude aponta para uma "solução/receita" de comunicação eficaz encontrada pelos estudiosos da comunicação na atualidade, o método da interatividade midiática ou hipermídia.

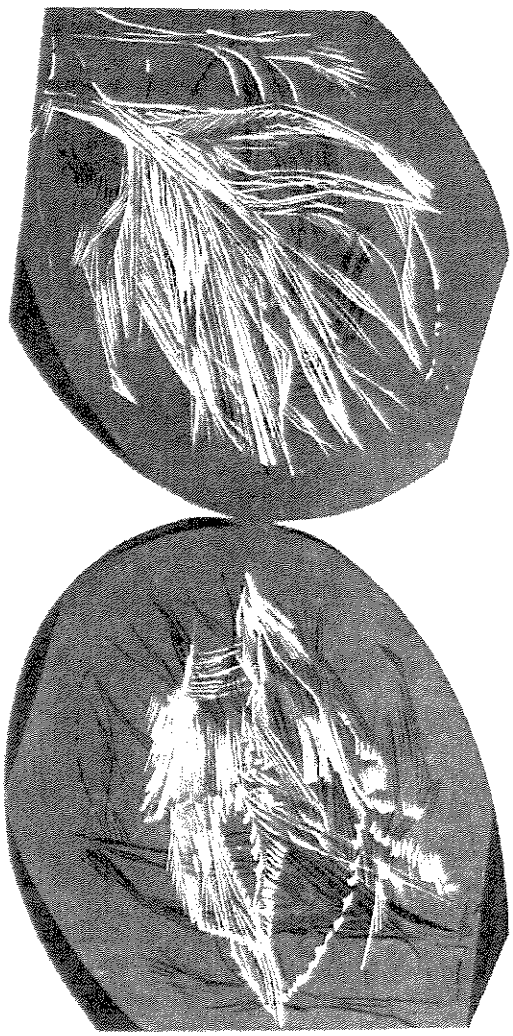
Mesmo fazendo concessões a outros meios de comunicação, ela permanece fiel em seu percurso de criação e apenas sintetiza e adapta o seu repertório xilográfico nestas serigrafias. Estão presentes as "linhas filamentares volumétricas", que constituem várias áreas do "tambor" da figura 65 e no plano de fundo da figura 66.

Um emaranhado mimético dos veios da madeira aparece na estrutura circular caleidoscópica da figura 66, mesclado com as idéias expressadas por palavras de um poema de João Cabral de Melo Neto.

As experiências com cor nestas obras mexeram com um repertório vibratório inédito para a artista, que fez uso de algumas cores fluorescentes. O resultado final foi tão inovador para a época que ainda hoje fruem uma contemporaneidade "compactuante" com o cartaz publicitário/panfletário.

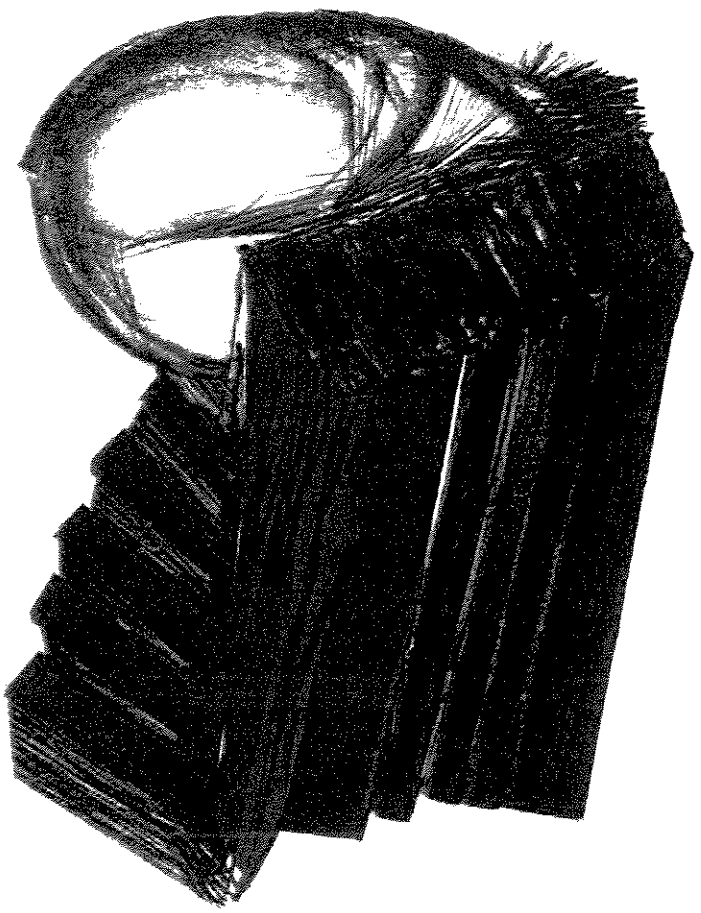
Das figuras 67 a 77.

Há uma mescla da pesquisa xilográfica que realizou na viagem para a Amazônia e o Sul da Bahia em 1973, estudando as madeiras tipicamente brasileiras e da que realizou para a China em 1974, com o intuito de averiguar as origens da técnica.



Na figura 68.

Um trabalho que já aponta para as duas mais fortes constantes da técnica xilográfica chinesa, o movimento da matriz e o uso de cores com superposições/entradas diferentes.



Na figura 69.

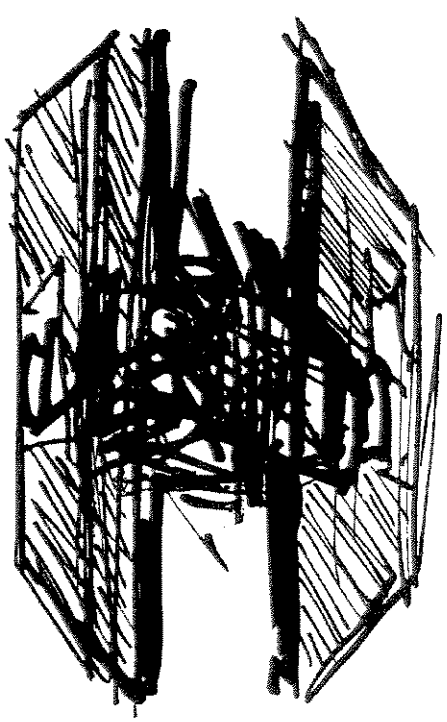
A escada reaparece e é uma constante em sua temática, contudo a inovação desta obra está na integração da "Pomba na Broadway" sobre esta escada tridimensional. A linguagem da escada se aproxima da xilogravura pela reprodução de "veios" da madeira, já a pomba faz parte da linguagem litográfica "purista", com seu desenho sutil constituído pelos "poros" da pedra.

Ficha nº 6 - "Cabís"

Localizados entre extremos de
terra e água - Os cabisbaixos.

T: d'Amazonia
Data: 1974
Formato: 2,50 x 1,02 m. - vertical
Matrizes: 2 pinhos laterais-fio
1 peroba central - topo
1 cedro central - compensado

Impressão: laterais rolo - central colher
de bamboo - papel japonês
Cor: 2 entradas verdes, 3 azuis, 1 amarela.
Edição: 20 numeradas P/A, P/E, H.C.



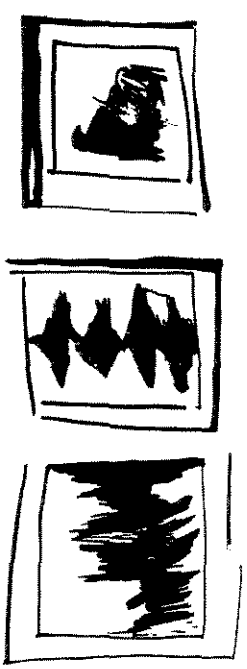
Na figura 70.

A forma estrutural externa "coincide" com "Requiem" (figura 67), mas existem novas linhas internas, uma experimentação que vai transmutar "Cabís" em elementos da natureza: terra e água, análogos aos sentimentos cabisbaixos.

Ficha nº 89 " Como se fossem palavras"

Pluri-escrita, identificada com momentos da paisagem-sem fase final, em capítulos visuais e várias associações.

T: China indelével
Data:. 1975
Formato: 0,60 x 0,70 e 1,40 x 0,70 m
horizontal e vertical
Matriz: 4 topos de peroba,
2 maciços de pinho
Impressão: sistema esfregaço chinês.
Papel chinês e japonês.
Cor: uma ou mais entradas, simples ou sobrepostas sobre polidos brancos
Edição:: Todas diferenciadas . Máximo total de 10 versões cada.
Não numeradas.



Na figura 71.

O reconhecimento de qualidade de criação já lhe havia sido concedido por uma centena de prêmios, mas o diferencial na sua criação xilográfica aconteceu a partir da execução final desta obra.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

As experimentações de "Como se fossem palavras" são fundamentais para a maturidade de seu programa artístico xilográfico.

A viagem de Maria para a China não passou indelével aos seus sentidos, ela foi estudar as origens da xilogravura e encontrou muito mais do que poderia esperar.

No Oriente e, sobretudo na China, há uma concepção de mundo distinta em sua essência do Ocidente, fruto de acontecimentos sócio-econômicos e histórico-culturais milenares. Dentro deste panorama, a escrita tem um papel importante, pois sempre foi o liame principal da comunicação.

A escrita oriental é intimamente ligada ao mundo imagético associativo, pelas formas das letras de seu alfabeto que são muito próximas ao desenho.

O "encantamento" por uma escrita misteriosa, elegante, cuja simbologia lhe era desconhecida foi imediato.

O reflexo resultante foi a vontade de criar, através da arte, palavras que fossem universais pela percepção sensível, uma "pluri-escrita", uma escrita aberta a todo o tipo de associações possíveis por parte do espectador, mesmo que a artista tenha partido de uma paisagem não mais diretamente identificável.

Quanto aos procedimentos técnicos, a matriz xilográfica passou a se mexer muito mais do que o usual, como ensinado por Seong Moy nos E. U. A.

Nos ateliês chineses, a matriz xilográfica passa da mão de um "artesão" para outro como em um processo mecanizado.

O mexer as matrizes impregnou-se de tal forma em Maria que ela teve o *insight* de mexê-las também de uma gravura para outra, ou seja, a reutilização da matriz xilográfica como a própria tipografia antiga, com letras/modelos que se mexem, se aglomeram e formam novas palavras, novo texto.

Maria fala da conquista de um "*olhar matriz*" com "*uma porção de saídas*", depois da qual ela nunca mais parou.[59]

---

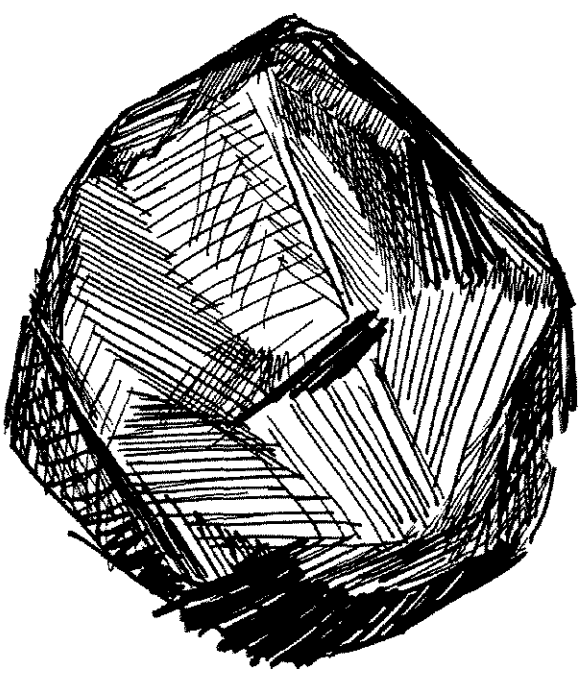
[59] BONOMI, Maria, *Depoimento I*, São Paulo, 04.05.2000, p.4.

Ficha nº 100 - "A pedra Robat"

Uma porção de mãos acelerando o tempo
da madeira ao transformá-la em pedra -
Robat é uma pedra com suas vicissitudes
normais de pedra passada pelo tempo

T: China indelével
Data: 1975
Formato : 1,01 x 1,10 m. centrada
Matriz: 2 topos de pau d'alho
Impressão: colher de bamboo, papel japonês
Cor: 1 entrada preta
1 entrada petróleo

Edição: 20 numeradas, P/A, P/E, H.C.



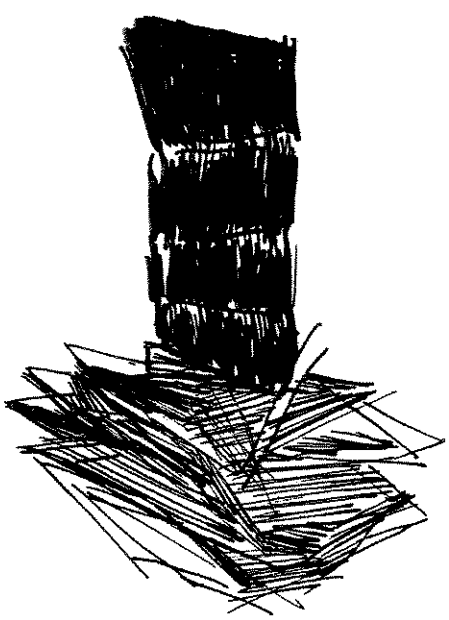
Na figura 72.

A "Pedra Robat" foi uma xilogravura de topo cuja temática e formas diretrizes são retomadas neste *croquis*.

É a madeira "pensando" a pedra, ou seja, a maneira com a qual o pensamento xilográfico estrutura a materialidade da pedra.

Ficha nº 78 -"Viagem para dentro"
Encontro do foi-sempre
Em norte está.
Em alargamento.

T: d'Amazonia
Data: 1975
Formato: 2,40 x 1,02 m vertical
Matriz: 1 compensado de pinho
1 compensado de embuia
1 compensado de cedro
Impressão: colher de bamboo e boneca de couro, papel japonês.
Cor: 2 entradas bistre
4 entradas verdes
Edição: 20 numeradas, P/A, P/E, H.C.



Na figura 73.

A forma retangular dá seguimento a uma estrutura densa com tramas de linhas diagonais.

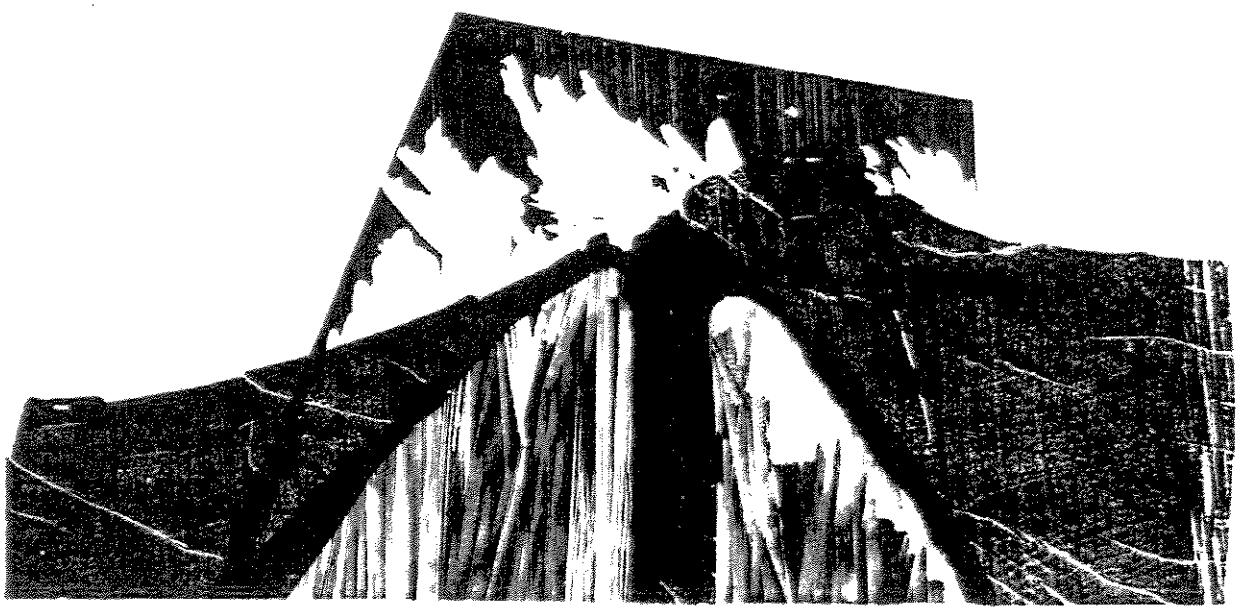
O título sugere uma "viagem para dentro", do plano físico corpóreo/material, representado pelo retângulo, para o plano invisível da reflexão mental, neste caso, como o pensamento interior e autocentrado, representado pelas tramas diagonais concêntricas.

Na figura 74.

Esta litogravura é mais um trabalho que se expressa através do pensamento xilográfico de Maria.

Para a artista, "a arte é processo... está sempre se processando na gente."

Esse processo é um desafio constante a sua criatividade e sua imaginação, que permanecem em estado de vigília no cotidiano. Por este motivo, a sua arte/obra é aberta, flexível e sempre em expansão.



Na figura 75.

A mancha está localizada na mediatriz do papel na posição losangular.

A matriz se mexe do mesmo modo que em "Como se fossem palavras", mas a maturidade de seu trabalho permite que ela faça uso de apenas duas matrizes para um resultado estético sintético, rico e sofisticado.

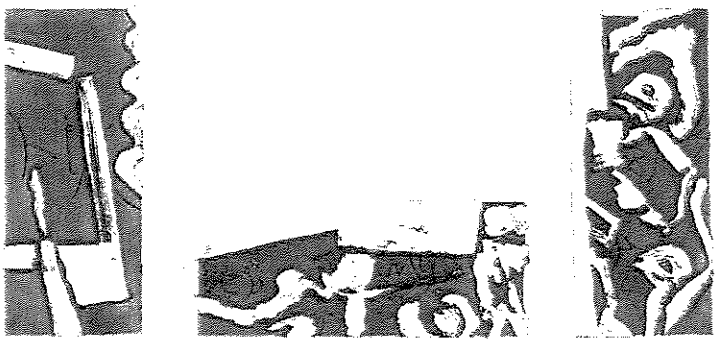
O vislumbre antecipado à execução da obra passa a ser cada vez mais afinado com o resultado final. Maria se inquieta com isso e denomina "maneirismo" o que eu chamaria de experiência, conteúdo e primor.

Na figura 76.

Esta obra intriga por envolver rapidamente o espectador.

Ao analisar como isto ocorre, a percepção se volta à escala "supra-humana", com seus dois metros e trinta e cinco centímetros de altura "Sappho" é um "ser mágico" feito para ser "super-herói" e envolver, com largueza de gestos, o espectador mais "desavisado".

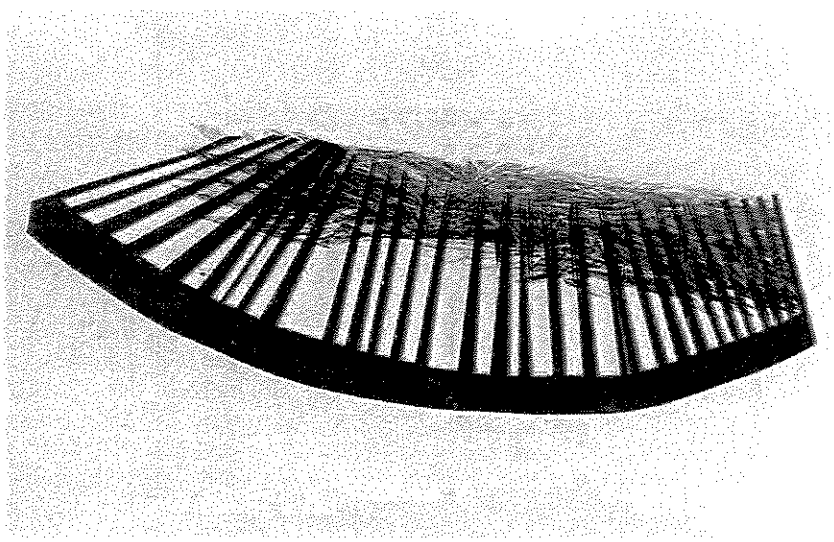
A obra "prende/agarra" pelos veios internos e as suas entranhas tem formas dinâmicas de um "vai e vem" de "dramáticas" diagonais com cores vibrantes: vermelhos, laranjas e verdes, em contraste com o preto.



Na figura 77.

Os "Pichadores" é um exemplo de meta-criação (criação da criação), pela recodificação de um muro grafitado em gravura em metal.

A meta-criação permite que se estabeleça um diálogo entre diversas linguagens e que haja uma troca de informações ou uma hibridização momentânea.



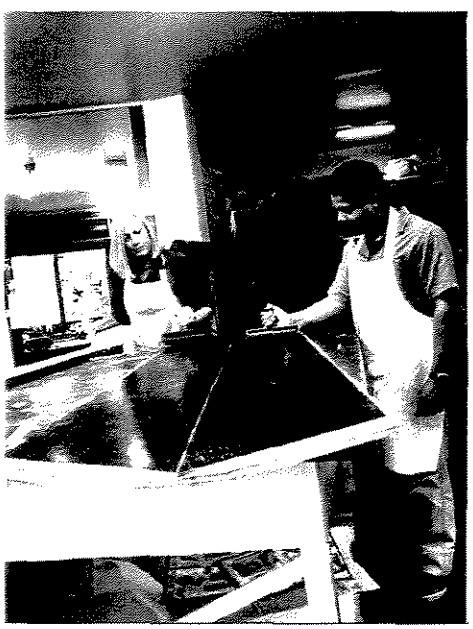
Na figura 78.

O método da oposição questiona o olhar acostumado com as veiculações padrões.

O "Pente" é um objeto novo em seu deslocamento do micro para o macro cosmo, em uma temática pouco usual.

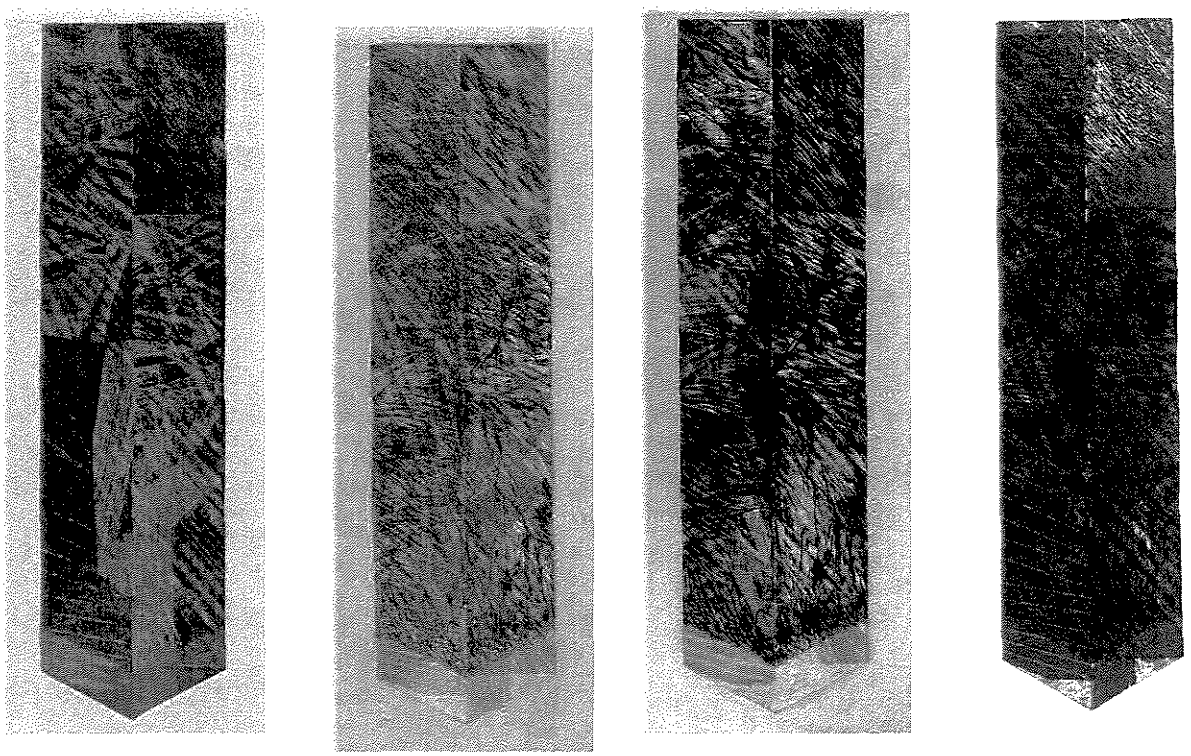
Na figura 79.

O ação de Maria é interessante porque traz a arte para perto das pessoas e mostra que ela está nos gestos mais simples do dia a dia.



Na figura 80.

Esta foto mostra a dimensão da "Forma" em relação ao referencial humano.



Nas figura 81 a, b, c, d.

"Forma" é a síntese da retangularização acrescida de um "vetorial terrestre" (sentido para baixo).

Nestas obras a impressão da cor xilográfica é um diferencial qualitativo do resultado visual gráfico que se pode alcançar, pelas diversas entradas e sobreposições cromáticas, em tons e sobre-tons equilibrados.

Da figura 82 a 85.

O processo de criação de "Tropicália" está exposto em sua complexidade.

Na figura 82.

Esta foto é muito contundente ao mostrar a origem de "Tropicália", sob a forma da matriz/mãe.

Embora Maria insista no fato de não ter trazido uma renovação à técnica xilográfica, dizendo que só usa os seus cinco instrumentais (goiva em v, goiva em u, faca, formão e buril), esta obra traz uma inovação interessante.

Segundo seu impressor há trinta anos, José Carlos, os sulcos da matriz/mãe (um enorme compensado) foram previamente traçados e realizados meticulosamente por uma tupia (serra/máquina-ferramenta de mão) e não com a usual e tradicional goiva.

Existe portanto uma geratriz unificadora da complexidade material da obra que carrega os traços do "desenho geométrico sobre papel" e que faz conjunto com mais quatro pranchas que são de origens diversas, madeiras diferentes; duas das quais sem nenhuma intervenção, ou seja, madeira pura com seus veios originais.

A obra continua seu processo com o uso de mais dezenove mini matrizes/tacos, que portam os sulcos dos cinco instrumentais da xilo e que são reutilizados em uma instalação (figura 83 a, b).

Figura 83 a

Figura 83 b

Paralelo geral.

Não é a primeira vez que a matriz xilográfica vira objeto, pois este procedimento já apareceu por diversas vezes na carreira da artista. Clarice Lispector foi o primeiro espectador que demandou uma matriz para pendurá-la em sua parede.

Maria estranhou o pedido na época, mas o atendeu prontamente por ter grande apreço pela amiga inseparável.

Desde então, as matrizes não cessaram de acontecer como objeto fruidor, foram utilizadas pela artista tal qual e, por vezes, para matriciar outros materiais como, por exemplo, as placas acrílicas com veios de madeira nos "Módulos Solombras", de 1972.

Esta abertura também se processou por sua arte pública e, recentemente, sobre as "Náiades", expostas no Memorial da América Latina de São Paulo, como homenagem a Pietro Maria Bardi. Nelas, porém, "a reprodução de veios/sulcos" foi realizada, interna e externamente, diretamente sobre o barro, que tem o formato da folha de uma palmeira, retransposto para o bronze.

Questionada sobre a relação da folha de palmeira com Bardi e o nome da obra, ela relatou que na casa dele haviam diversas palmeiras em um jardim deslumbrante e que certa vez, ao visitá-lo, ele disse:

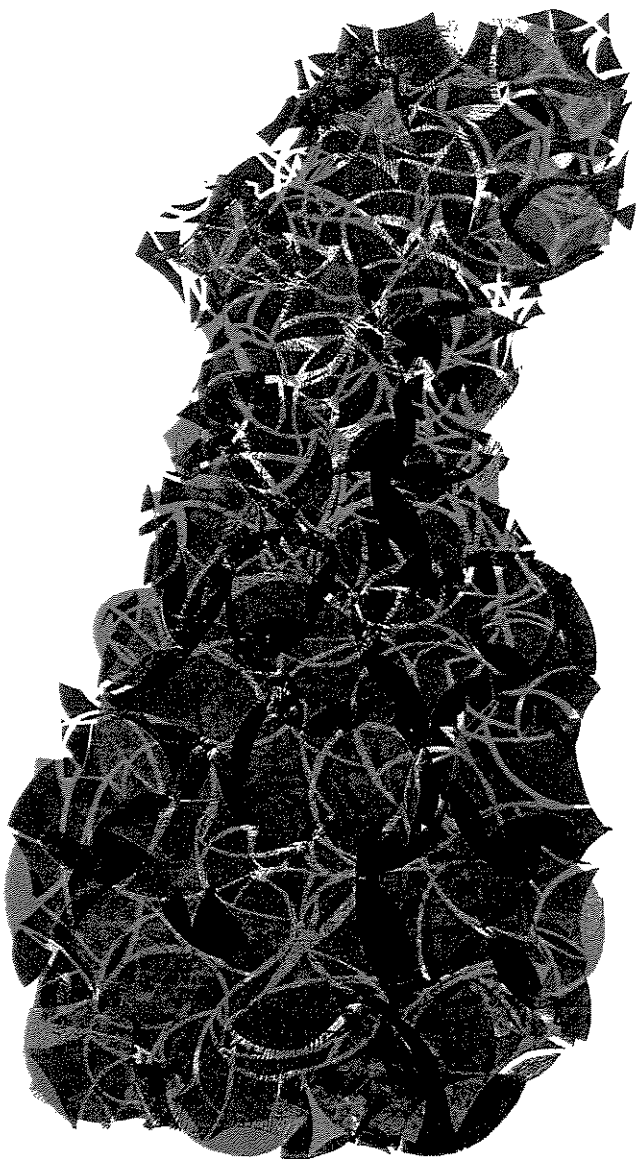
Bardi: *Você está vendo, Maria?*

Bonomi.: *Vendo o quê?*

Bardi: *Você que é uma pessoa sensível é bem capaz de ver as Náiades, estas mulheres seres mágicos que habitam o meu jardim...*

Bonomi: *"As folhas secas das palmeiras ao chão foram testemunhas, a lembrança mais concreta daquele momento da integração com o invisível, o desconhecido e uma homenagem a essa abertura de Bardi."*.[60]

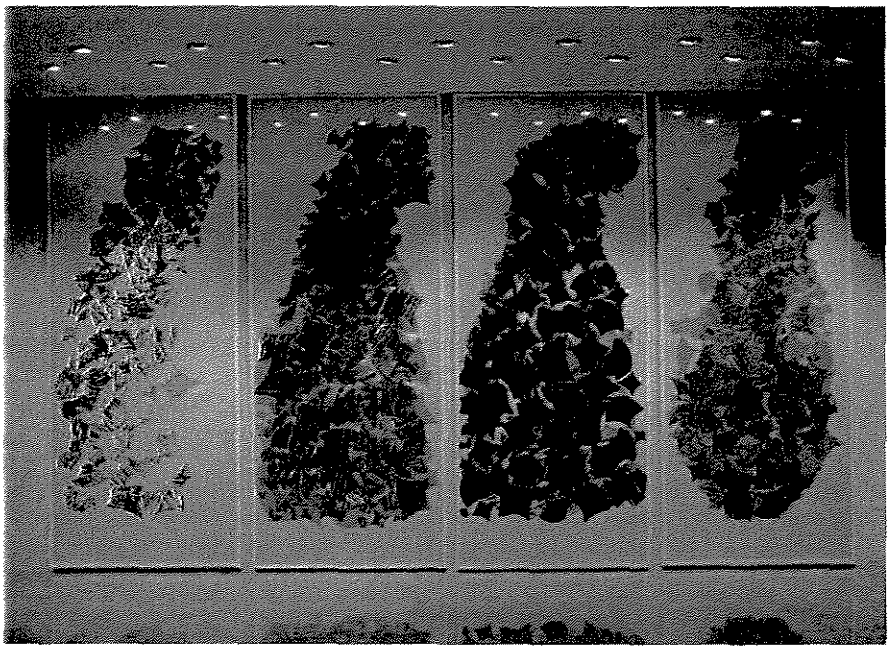
[60] BONOMI, Maria, *Depoimento livre*, São Paulo, 04.05.2000, p. 5.



Na figura 84.

Esta é a primeira "Tropicália" xilogravura e que demandou tantos cuidados construtivos em sua impressão.

O tema é uma referência a nossa brasilidade.



Na figura 85.

Como na partitura de uma música de câmara, onde há a marcação de cada instrumento para uma mesma música, "Tropicália partitura" é a mesma "música", o mesmo módulo reinterpretado por cada "instrumento", combinações variadas de formas e cores.

Das figuras 86 a 89.

Estes desenhos são de uma importância crucial para a presente pesquisa e a melhor eventualidade que poderia ter ocorrido. Entretanto, foram selecionados sob protestos de Maria, que diz não entender a escolha e explica: "*...são desenhos rápidos, sem maiores conseqüências...*".[61]

A crítica da artista quanto à gratuidade é algo muito constante e, portanto, conclui-se que estes desenhos não fazem parte "deste acaso", pois eles são utilizados com sua aprovação na capa do manual (figura 86).

---

[61] BONOMI, Maria, *Depoimento livre*, São Paulo, 26.05.2000, p. 1.

Segue-se adiante com o risco da incompreensão. Nestas condições, faz-se necessário relembrar o primeiro depoimento, que encorajou esta dissertação: "*...as coisas estão aí para a gente ver... basta enxergar...*".[62]

Maria disse em entrevista concedida em 1975 que concordava com Arnold Hauser ao definir que "*...a arte é uma forma de conhecimento...*".[63]

O conhecimento visual é resultado da formulação de pensamento do próprio repertório artístico, que se adquire através da poética pessoal.

Maria enxerga estes desenhos pelo veio da madeira e por seus instrumentos. O lápis em suas mãos não traça linhas comuns, mas as linhas estruturais de seu pensamento xilográfico.

Na figura 86.

[62] BONOMI, Maria, *Depoimento I,* São Paulo, 04.05.2000, p. 1.
[63] BONOMI, Maria, in Depoimento de Maria Bonomi, Arnold HAUSER, *Correio Brasiliense,* Brasília, 16.11.75, p. 28.

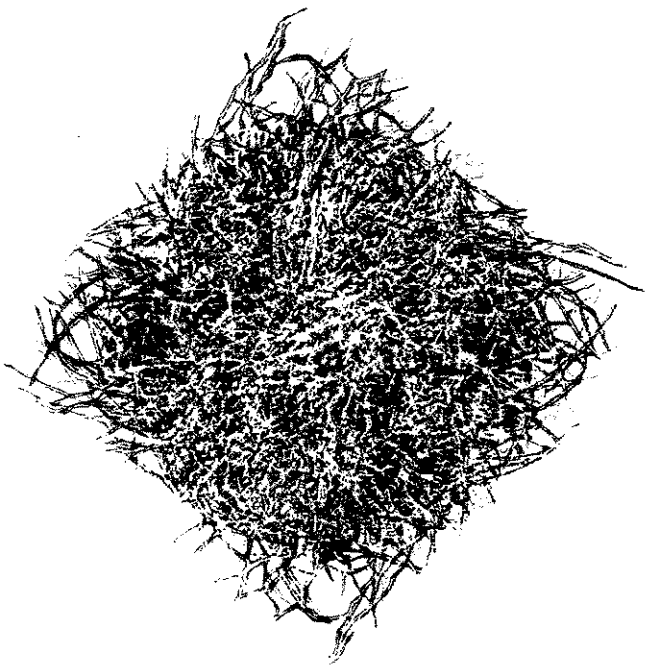
Os corpos do homem e da mulher são fragmentados em retângulos afilados que, se analisados separadamente, têm uma similaridade assustadora com a forma retangular (vermelha) da figura 48.

Em Maria Bonomi esta "retangularização" xilográfica é uma maneira de pensar e de representar o homem.

Figura 87

Figura 88

Figura 89



Na figura 90.

Esta foto mostra o sentido correto que se deve observar a "Medusa".

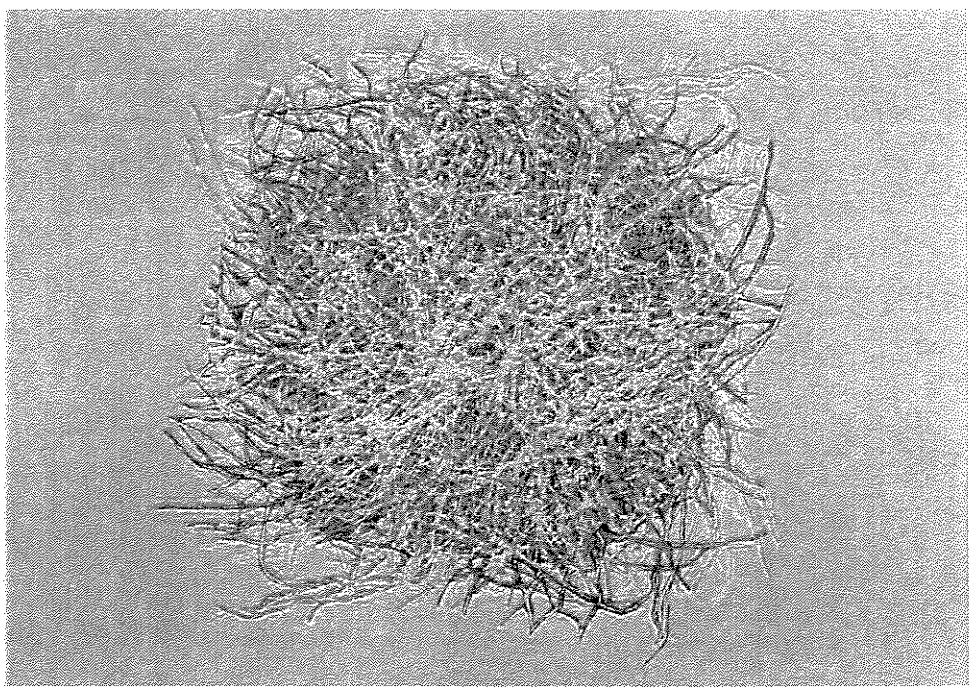


Figura 91

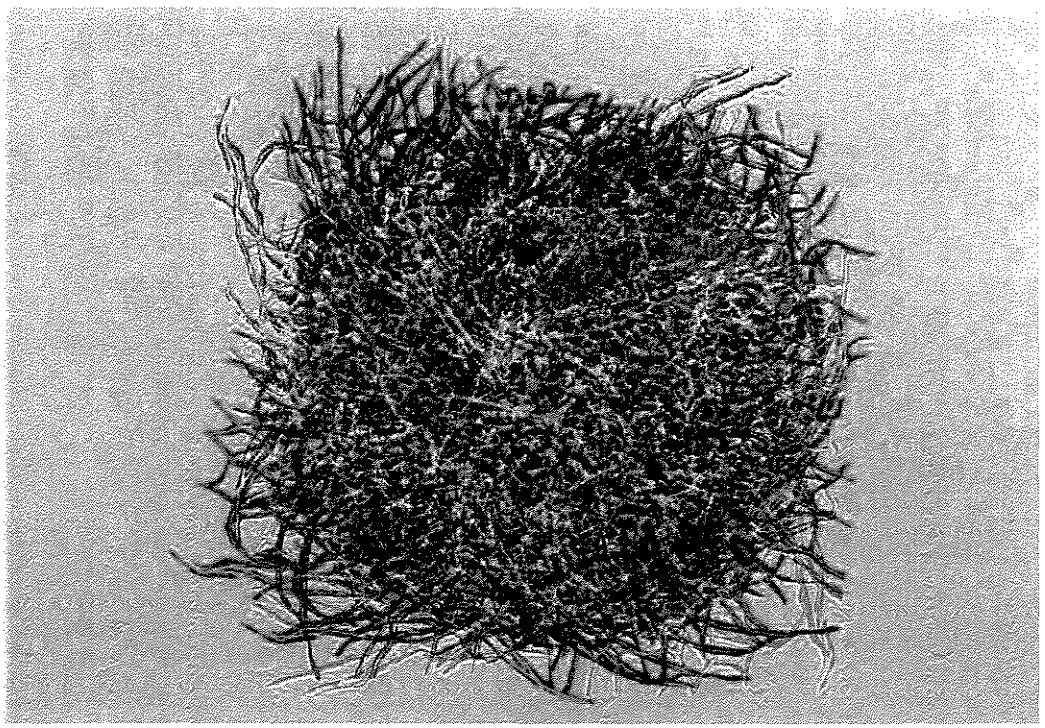


Figura 92

Nas figuras 91 e 92.

O encontro dolorido com águas marinhas transformou-se em um feliz acontecimento para Maria:

"...Cada medusa aqui retratada detém esta energia protetora e por serem as xilografias como medusas, semelhantes entre si mas infinitamente multiplicáveis, serão sempre únicas quando comparadas uma com as outras, imagens símbolos do encontro com a boa sorte que deve ser 'elaborada pela escolha'...".[64]

A memória é agora representada por uma forma caleidoscópica dispersa, quase orgânica, que toca os limites da forma de uma losango quadrado.

---

[64] BONOMI, Maria, *Identikit da Medusa,* São Paulo, Texto manuscrito, 1996, *passim.*

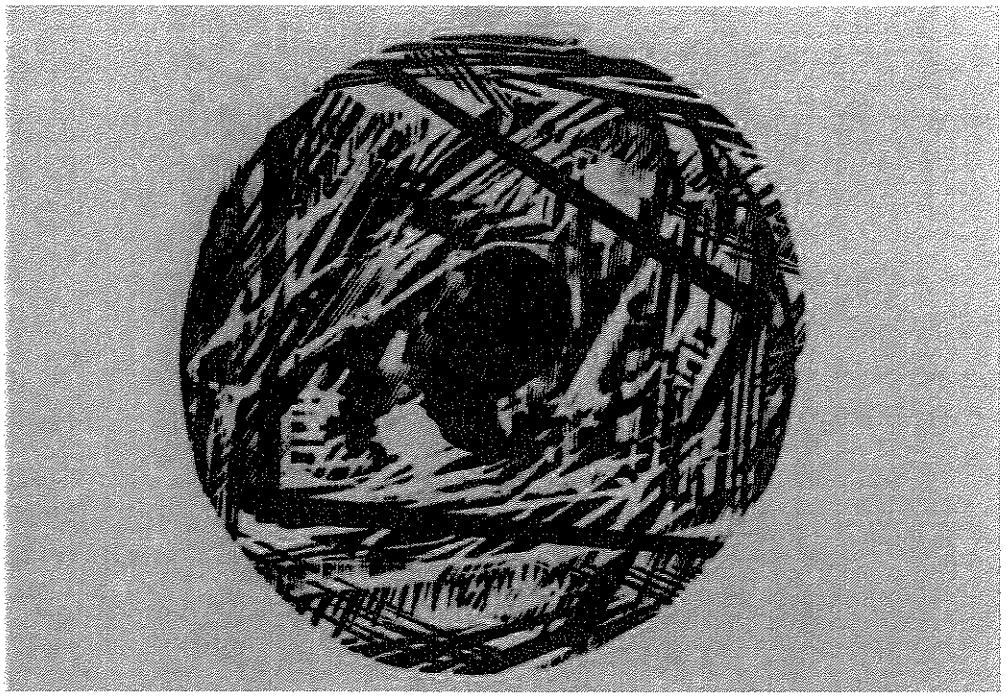


Figura 93

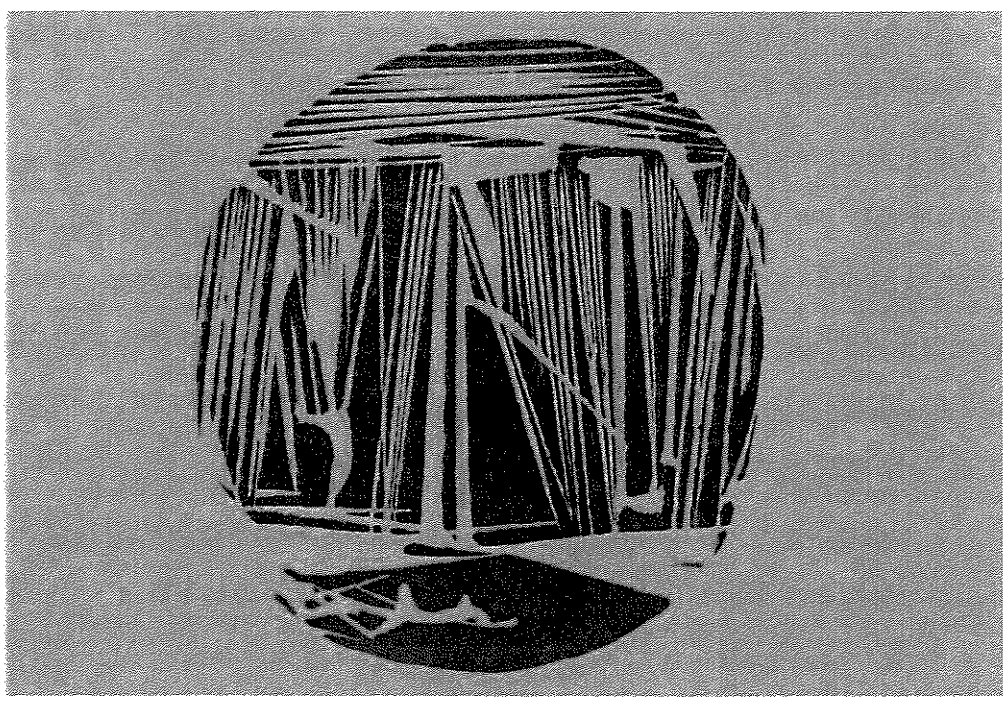


Figura 94

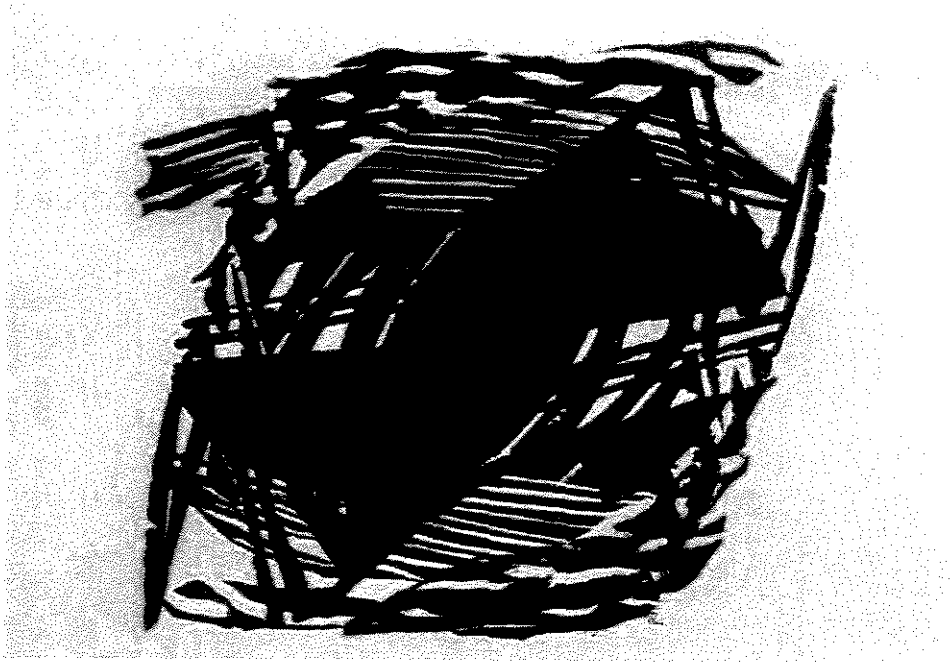


Figura 95

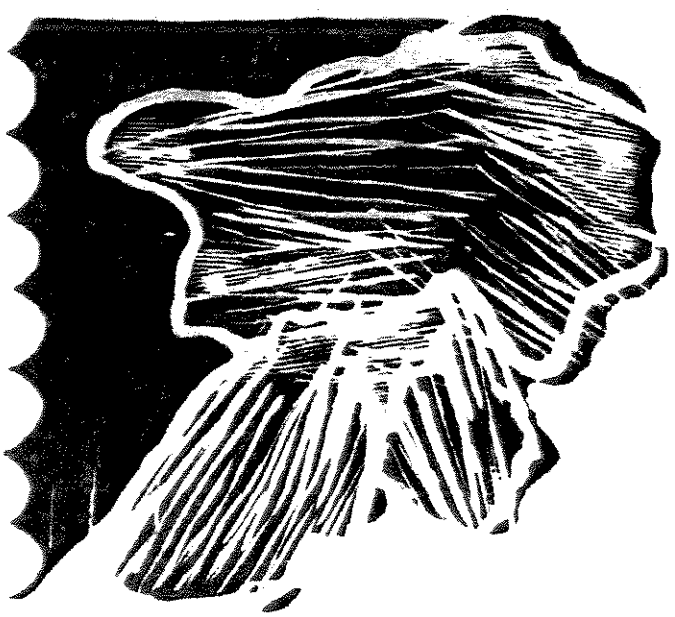


Figura 96

Nas figuras 93, 94, 95, 96.

O instrumental da gravura retoma a experimentação, no exercício de uma prática prazerosa e dinâmica.

Maria as classifica como obras de manutenção (financeira), mas creio que acima de tudo, elas são de manutenção da habilidade técnica e visual.

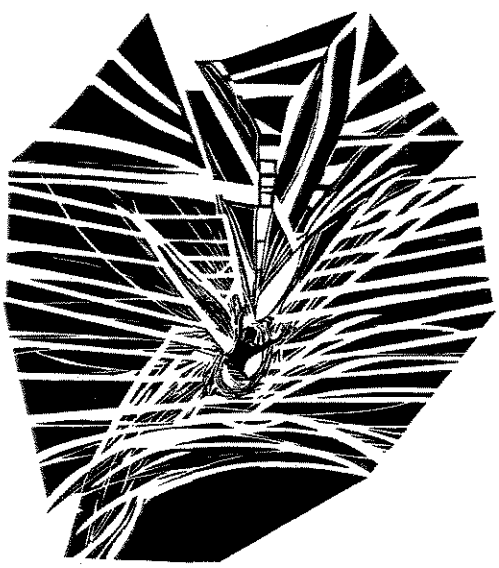


Figura 97

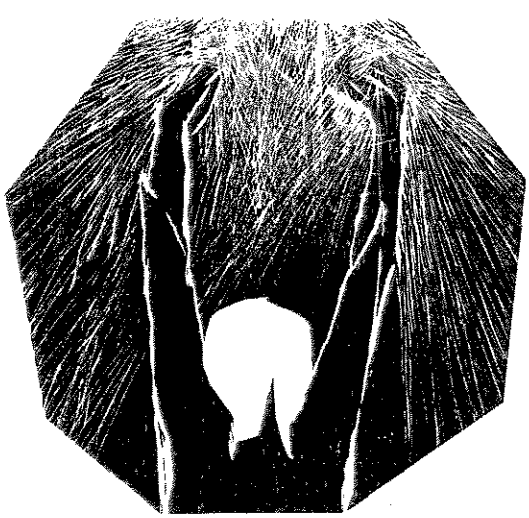


Figura 98

Figura 99

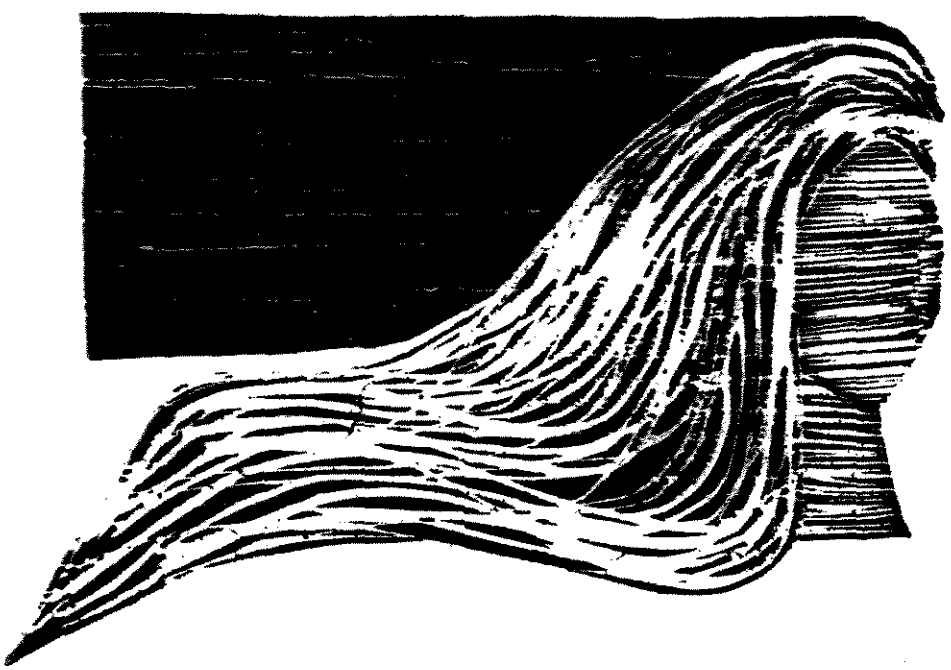


Figura 100.

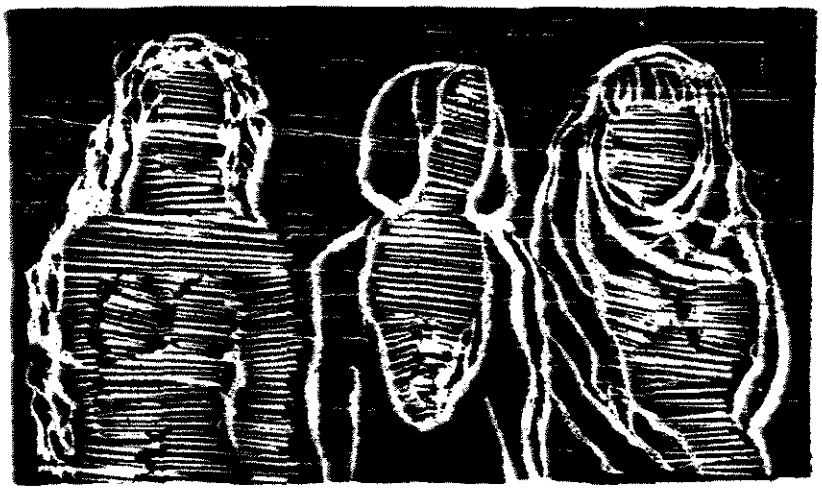


Figura 101

Nas figuras 99, 100, 101.

Nestes desenhos há uma volta à função utilitária da xilogravura para ilustrar textos literários, uma mostra de que a técnica xilográfica é de grande envergadura e se preza à polifonia ideária.

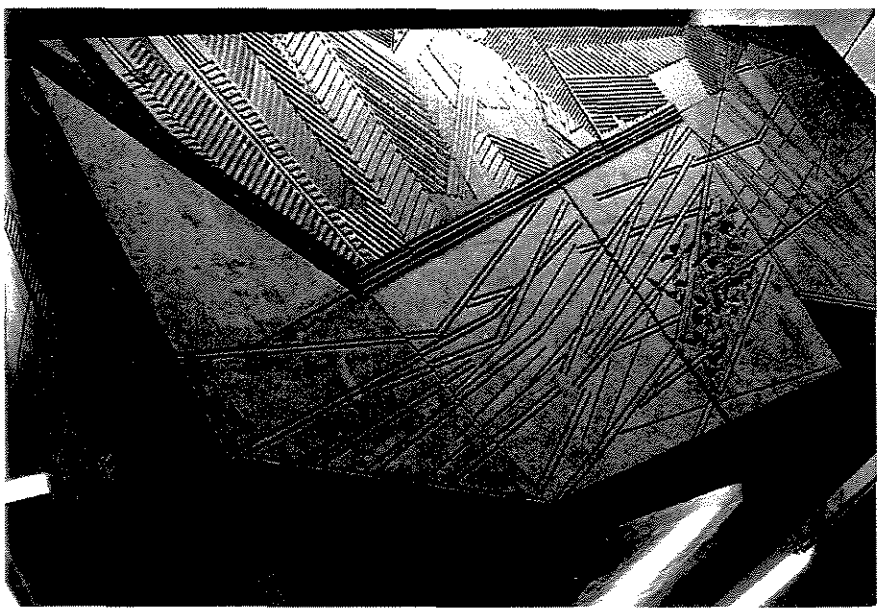
Na figura 99.

A temática da árvore ressurge com uma habilidade sintética surpreendente, pois as linhas e áreas de cor são meticulosamente marcadas em uma paisagem que contradiz a horizontalidade formal, com o movimento do instrumental na estrutura completa da árvore.

Nas figuras 100 e 101.

O "olhar madeira de Maria" impõe-se sobre a própria madeira, ou seja, os "veios" mentais imediatos que surgiram nela e foram transplantados para o suporte/matriz, sobrepõem os veios materiais já preexistentes.

A madeira neste momento é pano de fundo, apenas suporte à macro-poética da artista.



Na figura 102.

Para entender a sua arte pública, é fundamental que se entenda os origens deste processo de criação.

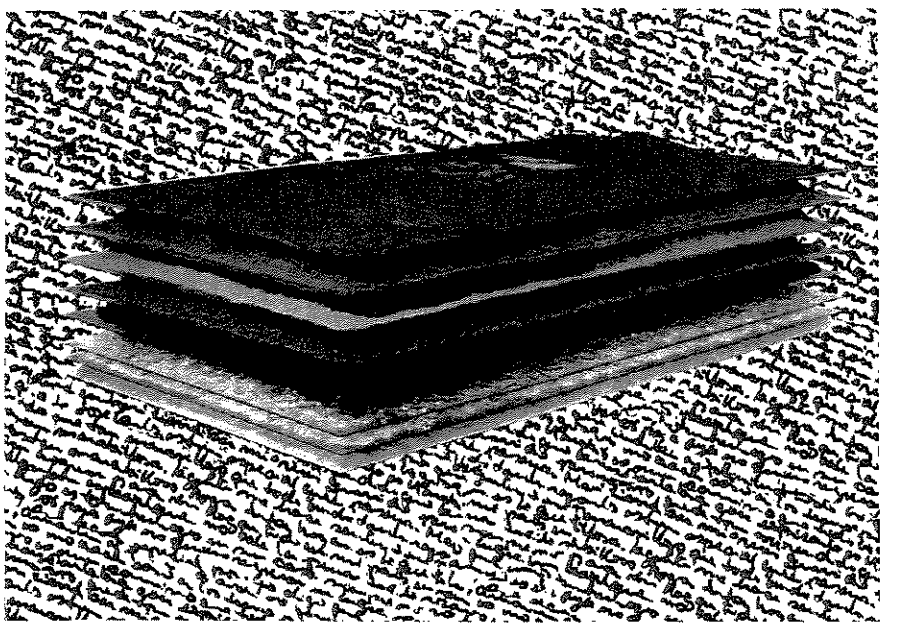
Não há uma negação da madeira, muito pelo contrário, o pensamento xilográfico é todo o programa artístico de Maria Bonomi, que se transporta a outros suportes.

Maria confirma:

"...Se a pintura saiu do cavalete e a escultura do pedestal nada mais oportuno e verdadeiro como necessário que as artes gráficas, perenemente mutantes, devam sair dos livros e das vitrines para ganhar novos espaços de existência. (...) O imaginário se libertou para um convívio acessível de captação rápida ao encontro da essência do discurso gráfico...".[65]

[65] BONOMI, Maria, *Perene Mutante,* São Paulo, Texto manuscrito, abr. 1999, p. 2.

Os sulcos xilográficos estão impregnados e expandidos em uma macro-gravura que leva consigo o olhar "paisagem urbana", constituído prioritariamente de linhas retas, que mostram a essência da construção de uma cidade como São Paulo.



Na figura 103.

Esta instalação é a visibilidade mutante do pensamento xilográfico em relação aos materiais que mais participam da existência cotidiana do homem e de sua evolução terrestre.

Afinal, o que seria do homem sem a terra, o carvão, o sal, a argila, a areia, o vidro e o cimento?

Estes elementos fazem parte da estrutura interna da instalação, que é circundada pela escrita participativa do espectador ao se deparar com a obra.

Maria indica os seus "sete horizontes" e conduz a conclusão da instalação para o que seria o **oitavo elemento** participativo e fundamental ao homem: **a comunicação interativa**.

3. RELAÇÃO DIRETA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ARTISTA SEGUNDO AS TEORIAS MIDIÁTICAS E A TEORIA ANTROPOLÓGICA DA ARTE

"Mesmo o artista, hoje em dia, precisa ter base e acompanhar o pensamento mundial, do contrário será um dia desacreditado e considerado um marginal. O perigo é bastante grande e a responsabilidade nossa."

Maria Bonomi, em entrevista ao jornal "A Gazeta de São Paulo", em 26.04.1958.

"A xilogravura para mim é uma linguagem mais fiel para externar o pensamento. É ela a palavra propriamente."

Maria Bonomi, "Diário de São Paulo", 06.04.1959.

3. RELAÇÃO DIRETA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ARTISTA SEGUNDO AS TEORIAS MIDIÁTICAS E A TEORIA ANTROPOLÓGICA DA ARTE

A poética da artista pode ser analisada traçando-se paralelos com vários pioneiros da midiologia, como Jacques Derrida, sobre o traço e a inscrição; Bernard Stiegler, através da reflexão sobre os instrumentos da memória; Augustin Cochin e Walter Benjamin, com as teorias da influência das reproduções mecanizadas sobre o mundo das artes. Um paralelo direto será estabelecido entre o comunicólogo Marshall McLuhan, o midiático Régis Debray e o antropólogo social Alfred Gell.

Depois que Maria Bonomi voltou da China, em 1974, realizou a obra "Como se fossem palavras" (1975). A influência teórica que permeou esta obra e outras do mesmo período foi a do canadense Marshall McLuhan, pois Maria havia estabelecido, desde 1969, uma amizade cooperativa com o maior colaborador deste, o epistemólogo, Quentin Fiore.

O contato com o livro de 1962, "A Galáxia de Gutenberg", pode ter sido o primeiro propulsor de "Como se fossem palavras", pois neste McLuhan retoma a origem da palavra impressa.

Supõe-se que o ourives Johann Gensfleish Gutenberg, após ter analisado o método das impressões xilográficas do Oriente, tenha tido a idéia de substituir as pranchas de madeira por metal para reproduzir as letras que comporiam uma página, e uma a uma, separadas, para maior comodidade e flexibilidade na composição de um texto. Na cidade de Mainz, na antiga Mogúncia, hoje Alemanha, por volta de 1450, estima-se que ele haja criado uma prensa tipográfica que só ficou mais aprimorada para industrialização dez anos depois.

No livro "A Galáxia de Gutenberg", o autor defendia que as línguas haviam sido herança da intelectualidade, que construiu o alfabeto e a escrita desde a Antigüidade

em um contexto histórico em que o homem era um recipiente passivo. Com o advento da tipografia, a comunicação tornou-se mais ampla e dinâmica; de onde decorre a primeira tecnologia do homem.

Nesta cadência de pensamento, todas as outras descobertas tecnológicas até 1905 (descoberta da curvatura do espaço) estariam vinculadas a Gutenberg pela repetição homóloga da tecnologia ao seu criador. Concluindo, assim, que as tecnologias são extensões do homem.

O livro de McLuhan, que foi editado em 1969, sob o título "The medium is the message", definia a rede de interdependência dos meios/veículos de comunicação e as mensagens semânticas e/ou estéticas do homem, fruto de um contexto social.

É possível determinar que estas colocações influenciaram o trabalho da artista sobretudo quanto à elaboração de xilogravuras que refletiam o seu pensamento e buscavam ter uma expansão de ordem social.

Maria Bonomi se direcionou posteriormente a outras fontes teóricas para a implementação de suas pesquisas, entretanto, o conjunto destas fontes e a interação de novas idéias na sua elaboração artística cotidiana parece ter um objetivo em comum: o de um pensamento socialmente integrado e por isso dinâmico.

Ao perfazer o processo de criação xilográfica, Maria acabou por englobar as quatro acepções que a midiologia dá ao mídio (*médium*, meio, veículo, agente histórico ativo), ou seja, um processo de comunicação que se aplica à linguagem natural (sinais instintivos por nós empregados tais como os gestos, a fala, os rabiscos, etc.) que fixa fisicamente a apreensão e a emissão ao suporte material e deste ao processo técnico de coleta de dados e de multiplicação.

Régis Debray discorda de McLuhan, porque para ele a história das tecnologias/técnicas começa com as primeiras escritas gráficas/manuais, pois a própria caneta começou de uma pluma que sofreu intervenções e aprimoramentos por imitações sucessivas de sua forma.

Seguindo esta linha de raciocínio, a xilogravura foi um dos primeiros inventos tecnológicos da humanidade, por envolver um instrumento de corte que já não é o mesmo desde os seus primórdios, pois se multiplicou em outros formatos para satisfazer as necessidades de representação de uma imagem.

As tecnologias não são excludentes e, portanto, o potencial técnico da xilogravura está assegurado. Esta segurança vem da conquista da técnica com o desenvolvimento da intelecção do homem; isto talvez esclareça o por quê de povos ignorantes da técnica xilográfica começarem instintivamente a gravar sobre pranchas de madeira.

Maria Bonomi teve um testemunho acontecido no México sobre um fato espontâneo de gravação xilográfica (entrevista em anexo).

Mais do que uma descoberta, os processos tecnológicos são os canais pelos quais uma rede de pensamentos envolve os acontecimentos.

A natureza da técnica traduz uma parte desta rede de pensamentos, que se tornam força material quando encontram sua referência histórica.

O pensamento, como um conjunto material, é viabilizado pela técnica e a história das passagens e transportes de que é testemunha.

Isto permite estabelecer uma relação íntima entre instrumentos técnicos e instrumentos de pensamento, ou seja, é na interseção da tecnologia, história e sociologia, por afinidades e mediatrizes de grupo, que as informações crescem e geram transformações de toda ordem.

Existe sempre um ranço teórico de se entender os meios de comunicação como os aparelhos de transmissão e circulação de idéias, tais como rádio, televisão, etc. Entretanto, é válido ressaltar que as extensões da comunicação interativa, por exemplo, conversas presenciais de todos os tipos e obras de arte, fazem o patamar de base para a veiculação de informações, por incluírem as sensibilidades e as sociabilidades.

As mediações de Maria Bonomi transformaram suas idéias (que são parte da recepção/efetuação de empréstimos, derivações ou assimilações de discursos

anteriores) em força material que agiram e reagiram com a sociedade através de sua obra.

Pelo fato de a midiologia não abarcar teoricamente com tanta eloqüência a questão da identidade social e a teia minuciosa de relações que envolvem todo o processo de agenciamento (produção e comunicação) da arte, buscou-se um novo aparato teórico.

O próprio instrumental midiológico leva a esta abertura, já que na busca de todo o detalhamento sobre a construção do pensamento xilográfico, ficaram lacunas que só encontraram correspondência na teoria antropológica da arte de Alfred Gell.

Para uma compreensão mais ampla da teoria antropológica da arte, se fazem necessárias algumas definições do autor:

"...A teoria antropológica da arte é uma teoria das relações sociais obtidas nas vizinhanças de obras de arte ou índices. Essas relações sociais formam parte de um tecido relacional de vida social dentro de um quadro de referência biográfica (antropológica). Relações sociais só existem nesse contexto quando são feitas e manifestadas em ações. Aqueles que atuam socialmente são agentes e eles atuam sobre pacientes (que podem também se transformar em agentes sociais em uma posição de pacientes diante de um agente em ação). As relações entre agentes e pacientes sociais, segundo os propósitos da teoria antropológica da arte, são obtidos entre quatro termos (entidades que podem estar se relacionando), que estão citados a seguir:

*1. **Índices**: entidades **materiais** que motivam inferências abdutivas, interpretações cognitivas, etc.;*

*2. **Artistas** (ou outros originadores): para aqueles as quais se reportam, por abdução, **responsabilidade causal**, pela existência e características **do índice**;*

*3. **Recipientes**: aqueles que **absorvem a agência** (ação social) via índice por abdução;*

*4. **Protótipos**: junção de **entidades**, por abdução, que foram ou são **representadas no índice**, geralmente em virtude de semelhança visual, mas não necessariamente...".*[66]

O agente é parte do ambiente e nós temos dois tipos de agente: o agente primário, que seria um ser intencional, e um agente secundário, que seria o objeto.

Maria e todo o seu arsenal técnico/instrumental, enquanto xilógrafa, é agente construtivo e destrutivo, porque ela inova e também coloca antigos tabus por terra.

Todo o ferramental da xilogravura e a xilogravura em si não são apenas instrumentos, mas fazem parte da identidade da artista como ser humano e são frações significativas de sua identidade social.

Enquanto se pensa na identidade social da artista não se pode separar Maria Bonomi de todo o seus aparatos e técnicas, já que ela é reconhecida no seu contexto social como o conjunto: a artista, seus instrumentos e seus pensamentos. Logo, a xilogravura, seus instrumentos e técnica podem ser vistos como agentes secundários de Maria.

O processo de criação artística não é tão estático quanto se poderia concluir com o parágrafo acima.

O artista, dentro de seu contexto social, promove uma ação criadora e, ao fazê-lo, produz um índice (obra de arte). Nesta primeira instância, o artista foi um agente e o índice o paciente. Esta produção resulta em uma troca de papéis/funções, pois o índice, ao se deparar com um recipiente (o público), se torna agente diante de receptores passivos.

Os receptores passivos podem se tornar ativos (agentes) a partir do momento que reagirem ao índice.

O público de mero espectador passa a ter um embasamento, a partir da abdução que fez da obra do artista, possibilitando o papel de agente social.

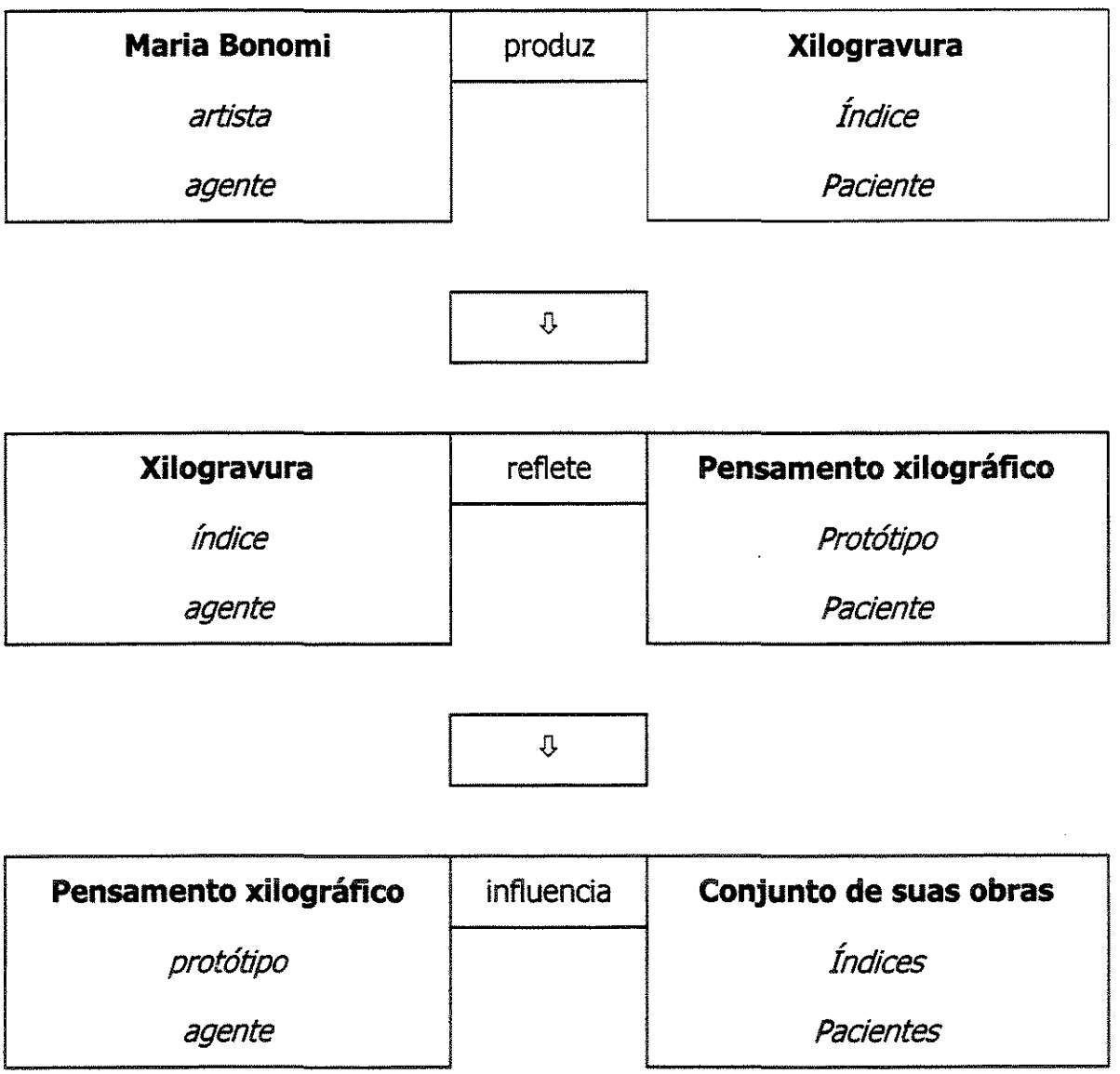
---

[66] GELL, Alfred. *Art and Agency an antropological theory.* Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 26 - 27.

A artista Maria Bonomi é um agente que produz xilogravuras que são índices/pacientes. Estes **índices** se tornam agentes quando se destacam dando independência a **um protótipo: o pensamento xilográfico.**

Se para Debray o pensamento é um conjunto material tecnicamente determinado, logo o pensamento que envolve Maria Bonomi, por estar vinculado à xilogravura (desde a origem seminal de seu trabalho, como o apontado nos capítulos 1 e 2), leva à adjetivação de xilográfico.

Segue-se um esquema ilustrativo:



Um exemplo deste processo foi o acontecido no Edifício Jorge Riskallah (Itautec), que recebeu uma alteração em sua fachada em 1976 com um painel de Maria Bonomi. Segundo a artista, logo após a inauguração desta obra, um pedestre foi atropelado ao cruzar a avenida enquanto observava o painel.

Segue-se um quadro esquemático com a ilustração contextualizada:

Painel de concreto *índice* *agente*	é visto pelo	**Pedestre** *recipiente* *paciente*
⇩		
Pedestre *recipiente* *paciente*	se depara com a obra,	**Pára e é atropelado** *recipiente* *Agente (pela reação choque)*
⇩		
Atropelado *recipiente* *agente* (pela reação choque)	fala da obra para outras pessoas e cria uma	**Narrativa descritiva da obra** *protótipo* *paciente*

Assim, a manifestação da agência (do artista) acontece em um contexto social específico, via artefato/índice (neste caso objeto de arte), ou seja, o agente (a obra do artista) se comunica via artefato.

Vários tipos de agências são possíveis no campo da criação artística.

Maria Bonomi, ao participar do Simpósio do Instituto Cultural Itaú, em 16 de Fevereiro de 2001, descreveu o ato de se gravar uma matriz como um momento mágico em que o gravador se inscreve na superfície de sua obra.

A palavra "inscrever" foi muito bem colocada, por ser mais ampla do que os termos usuais "incisão" e "corte".

"Inscrever", segundo o dicionário, é o equivalente a assinalar, registrar, perpetuar e alterar a forma a partir de uma inscrição; tem-se então uma abordagem bem aproximada do que é o pensamento gráfico, ou seja, só o possui aquele que tem no seu *modus operandi* um desejo de projetar suas idéias/conjecturas do momento presente e que passam a integrar no fazer sua expressividade poética. A ação gráfica ocorre simultaneamente ao ato criador, pois *"...o gravador é aquele artista que nutre aquilo que quer dizer fundamentalmente com a maneira de dizê-lo..."*.[67]

O gravador tem um fazer artístico estabelecido pela técnica que não admite volta atrás (é irreversível) em cada etapa do processo de elaboração estética e que, além de tudo, em geral exclui, as ações mediadoras, como os esboços/rascunhos intermediários de outras técnicas, no ato de gravar.

Na pintura pode-se refazer as cores e as formas sem nenhum dolo à criação pictórica, que é branda na intermediação entre a reflexão e a concatenação de seus elementos visuais. Isso ocorre de forma semelhante na escultura por modelagem.

Existem técnicas intermediárias como a escultura por entalhe e o desenho.

Na escultura por entalhe, quando o artista percebe que cometeu um erro na obtenção daquilo a que se propôs executar pode reformular todos os níveis de sua tridimensão escultórica, mesmo que haja uma perda de volume e que esta reformulação custe algumas alterações em seu curso como, por exemplo, na ordem de sua dimensão. Ainda assim o entalhe poderá ser reiniciado, pois poderá contar com o aprofundamento maior da massa ou do bloco escultórico.

---

[67] BONOMI, Maria. Gravura, História, Técnica e Linguagem. O trabalho do artista: Depoimentos e experiências. In: Simpósio do Instituto Cultural Itaú. São Paulo, Itaú Cultural, 16.02.2001, p. 4.

O desenho que usa instrumento de inscrição como lápis, caneta ou giz diretos sobre papel ou sobre outros suportes, apesar de ser aparentemente irreversível, com exceção do que faz a borracha, tem propriedades de transformações muito numerosas, porque as marcas desses instrumentos de rabiscar podem se sobrepor de modo exaustivo, podendo cobrir toda a paciente superfície.

O processo de criação de escultura por entalhe ocorre de maneira direta sobre a sua tridimensionalidade, na massa a ser desbastada em uma linha de ação continuada, e o desenho a lápis age, com o mesmo procedimento direto, em um plano usualmente bidimensional; já a gravura tem por praxe a mudança de planos ou de suportes em seu processo. No caso da xilogravura, por exemplo, sai-se da matriz para um outro plano, de maneira habitual o papel; no caso da litogravura, da pedra para o outro plano também e todas as técnicas de gravação que possuem em sua essência o transporte: a mudança de suportes em uma cadência de multiplicação de seus processos de passagem.

A gravura sobre madeira trabalha dentro de uma tridimensionalidade rasa que não deixa margens de erro para o artista, pois se o plano for mal aproveitado ou se não se obtiver o resultado desejado, restarão apenas duas soluções: aceitar o erro/deformação não desejada ou "retomar" o trabalho (não as formas, mas a intenção de trabalho) em uma outra matriz.

Nas gravuras em que há processos químicos/mecânicos envolvidos, como no caso do metal e da litogravura, a complexidade da execução de uma obra está na tensão da criação imutável a cada etapa.

A gravura tem, portanto, uma atuação estrutural de essência humana por exigir uma integração simultânea efetiva e completa entre mente criadora, indivíduo que se comunica por planos/aparelhos de passagem na construção da criação artística, onde corpo e mente constituem o gestual que se serve do ferramental/instrumental/técnica para a concretização de suas idéias.

Outra característica ímpar da gravura e, por extensão, do pensamento gráfico é a sua possível reprodução multiplicatória em desdobramentos clônicos, que parece estar na raiz da própria técnica como cerne de comunicação visual para a perpetuação de sua mensagem, o que equivale a dizer, atingir o maior número de fruidores/intermediadores.

Talvez seja pertinente dizer que, afinal, existem características que, em conjunto, delimitam e definem o pensamento gráfico:

- Querer inscrever-se em um suporte, num ato de registrar o mundo imagético pessoal como reflexo da realidade sócio-cultural do artista gráfico.
- O fato de que a sua transposição prática seja irreversível.
- Criar meios para a multiplicação de uma matriz gráfica.
- Direcionar uma atenção especial ao que é luz ou ausência de luz, no que são áreas que equivalem a espaços que vão além do vazio ou cheio, pois são espaços gráficos com texturas que acabam gerando novos micro-espaços dentro de um todo articulado.

Com relação à irreversibilidade visual da gravura, poder-se-ia perguntar quanto ao enquadramento da gravura computadorizada.

Toda regra tem sua exceção e a gravura multimídia encontra-se no outro extremo do que é a transposição do pensamento gráfico, por permitir o retorno de procedimentos executados, por exemplo, inclusão ou exclusão de linhas, em uma dinâmica diferenciada dos outros procedimentos. Será que é pertinente supor que a partir da gravura multimídia surja um pensamento gráfico inovador?

Parece evidente que sim, no começo do século XXI, com o advento dos microcomputadores estes processos de criação nova vêm extrapolar os limites do que há na tradição gráfica, que é o feitio/execução de incisão direta.

Entretanto, vale ressaltar que a facilitação gerada pela gravura multimídia tem gerado grandes discussões no meio gráfico, por entender-se que nem sempre o que é inovador é melhor, ou que se pretenda excluir todos os outros processos.

A presente pesquisa não se propôs a estudar todos estes processos e a explanação que se segue vem tentar cercar o tema que é o pensamento xilográfico, que vem a ser uma extensão rica do pensamento gráfico.

O pensamento xilográfico tem todas as características do pensamento gráfico, acrescido da **tipologia ferramental da xilogravura.**

Essa tipologia nada mais é do que os vários tipos de sulcos obtidos pelos instrumentais da xilogravura, ou imitação deles, e que determinam uma caracterização instrumental que influencia o artista com o passar dos anos e cria uma troca entre ferramenta xilográfica e xilógrafo.

As linhas obtidas pela xilogravura são distintas de todas as outras técnicas porque têm o corte específico do instrumental xilográfico.

A xilogravura foi para Maria Bonomi a técnica que mais correspondeu às necessidades de comunicação de uma arte socialmente participativa. A imprensa escrita a questionou durante quase uma década, a partir de 1965, sobre a sua opinião como artista a respeito de todos os setores da sociedade, a começar pelo seu exemplo de mulher casada com o diretor de teatro Antunes Filho, da mãe moderna por aplicar uma educação liberal que não impunha religião ao filho Cássio, e das façanhas como artista. Maria citou algumas vezes que foi depois de casada que produziu ainda mais, por ter aprendido a valorizar o próprio tempo.

Como o ato de gravar é uma ação integrada entre mente-imaginação, corpo, instrumentação-gestual, é natural que o resultado deste procedimento continuado traga um alfabeto visual pertinente apenas ao artista e que é fruto da experiência xilográfica.

A vivência técnica com a xilogravura fez com que a própria linguagem (conjunto de sinais gráficos - digital xilográfica) se expandisse com a obra de Maria Bonomi. Exemplo disso são os módulos tridimensionais em poliéster, as "Solombras",

reproduzidas a partir de suas matrizes xilográficas em madeira. Tal procedimento foi inovador e deslocou a reprodução da xilogravura sobre papel (o bidimensional enquanto suporte) para o tridimensional, na multiplicação da própria matriz.

Segundo entrevista concedida para a revista "Veja", em junho de 1971, a artista expressou não ser obrigatório o uso de suas peças como esculturas e ressaltou que cada colecionador deveria criar novas utilidades para as mesmas, por exemplo como portas, paredes divisórias e tampos de mesa, dentre outras.[68]

Isto equivale à independência da xilogravura em relação ao seu tradicional suporte, o papel, e criação de uma função diferente também.

Maria Bonomi descobriu e tornou públicas as novas possibilidades que o procedimento criava e ela mesma usufruiu desta licença que abriu na fenda da linguagem da xilogravura, pois passou a reproduzir os veios/linhas, planos e texturas desta técnica em painéis de concreto e de/ou com metal, para edifícios privados e públicos.

O uso de uma nova maneira de expressão xilográfica, a mudança de sua trajetória tradicional, criou novos instrumentos, já que em seus painéis não era mais a goiva e o formão que faziam os cortes, mas pedaços de madeira/ripas triangulares que imitavam o formato destes cortes.

Flávio Motta, referindo-se às "Solombras", teve razão ao dizer que:

"...Foram feitos com muita humanidade estes últimos trabalhos de Maria Bonomi. Grandes peças de poliéster reproduzem os moldes de madeira de suas gravuras. Matéria sofisticada, recebeu ainda, por causa de Maria, um tratamento a mais. Apresenta uma qualidade, uma espessura, pouco vista. Tem transparências e cores próprias. É tão atual e tão antiga. Penetra no território da industrialização, da tecnologia 'impessoal', com sua personalidade marcante de indagações e esperanças novas...".[69]

---

[68] RODRIGUES, Inácio, Bonomi/Iannaccone – As quatro mãos, *Veja e leia*, São Paulo, Abril, (198), jun. 1971, p.94.

[69] MOTTA, Flávio, *Maria Bonomi*, São Paulo, Texto para palestra, Universidade de São Paulo (USP) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), 29.06.1972, *passim.*

Maria Bonomi não hesitou em mudar a matéria-prima da madeira para outros materiais e, nesta mudança, a artista os impregnou com as marcas típicas da mesma madeira que a marcou em seu trajeto.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Maria Bonomi trabalha a linguagem como modo de organizar sua imaginação, transformando sensações, cognições e percepções tecnicamente elaboradas com maestria e articulando os instrumentos de corte, marcando primeiro o suporte, que é quase sempre a madeira, para em seguida finalizar o processo na impressão sobre papel ou outros materiais.

Ela teve coragem de pensar o que os midiólogos pioneiros como Jacques Derrida, Michel Serres e Régis Debray chamam de impensável e ainda colocá-lo em linguagem simbólica. A própria história da arte dá sentido às idéias da artista pois, lembrando a afirmação de Giulio Carlo Argan, a história da arte é história dos valores de um tempo.

O trajeto de Maria Bonomi foi inovador no país por tornar a xilogravura monumental, um processo que começou por volta de 1963.

A artista descreve: "*...a gravura cresceu espontaneamente. Veio de fora para dentro, da própria gravura, de suas necessidades de adquirir o status de uma linguagem...*".[70]

A conseqüência desta monumentalidade foi a ruptura com os moldes europeus e uma expressão xilográfica tipicamente brasileira.

Ainda segundo a artista:

"*...Não foi algo que aconteceu à minha obra. Aliás, 'malgré moi', porque é muito mais difícil e fisicamente trabalhoso produzir gravuras de grandes dimensões. Acontece, porém, que eu vivo num espaço físico de grandes dimensões, e não num país como a Holanda ou a Suíça, onde teria certamente outro tipo de vida, de espaço, até de madeira para gravar. A meu ver, não cabe na arte brasileira uma situação intimista, quando a nossa realidade geográfica, humana e social é da ordem de grandeza que*

---

[70] ARAÚJO, Olívio Tavares de, Primeiras damas – Entrevista com Maria Bonomi, *Veja e leia*, São Paulo, Abril, (366):106, 10.09.1975.

conhecemos. Por isso, cheguei a comprar uma briga, em certa época, ao achar que Goeldi foi um grande artista, um grande gravador, mas que nunca percebeu o Brasil, nem ajudou ninguém a percebê-lo. Conservou-se um suíço, embora tendo vivido aqui. Empregava luzes que não eram as nossas. Nunca se consegue saber se aquelas suas ruas são no Leblon ou em Zurique. Em suma, acho que se a gente se abre para o que está em volta de nós torna-se impossível fazer, no Brasil, uma gravura sussurrante e elaborada. Não posso dizer, baixinho, o que tenho vontade de gritar...".[71]

Na continuidade, houve a elaboração de uma xilogravura que atuou em paralelo com a cenografia e figurinos para o teatro, uma ação de expansão que trocava informações semânticas e estéticas, e desta forma estendia a sua poética artística. Era uma forma de atualização e de engajamento social, porque a maioria das peças tratava de problemas relacionados à política, corrupção econômica e moral de alguns países.

A peça "As Feiticeiras de Salém" foi o início deste ciclo, pois o autor americano Arthur Miller criticou as injustiças cometidas em 1692, já que os tribunais de Salém acusaram pessoas inocentes enquanto os verdadeiros culpados se escusavam do perigo.

Apesar da atuação em outras áreas técnicas, a artista sempre esteve vinculada de alguma forma ao seu cerne maior, a xilogravura, que se servia de outros meios para buscar inspiração, segundo afirma a própria artista:

"...Sou cenógrafa, figurinista, desenho, pinto. Nada disso significa um escape à gravura: são os galhos, as ramificações e não o tronco...".[72]

A artista refere-se na citação à gravura, mas a técnica gráfica que ela se dedicou com maior determinação foi sempre a xilogravura. Se excluída as litogravuras produzidas na série Balada do Terror, as produções litográficas que se seguiram sempre tiveram um caráter mais comercial, vinculadas a grandes encomendas para empresas.

Ocorreu a partir de 1964 a sistematização do uso de sua matriz xilográfica como um módulo (a primeira vez que o fez como experiência/aprendizado foi em 1956, ver

---

[71] IDEM, Fala Maria Bonomi – Entrevista com Maria Bonomi, *Vida da artes*, São Paulo, Rio de Janeiro, *1* (4): 18, 09.1975.

figura 37), que se movimentava e repetia as mesmas marcas em posições diferentes no papel. Tal procedimento permitiu dar novas versões, novas roupagens a uma mesma gravura. Maria queria dar mais dinamismo as suas obras e o conseguiu pela sensação de movimento que a diversificação de posições fornecia às gravuras.

E também a partir deste mesmo ano pode-se falar em uma gravura de resistência, pois a sua xilogravura mostrou-se tematicamente politizada e contestadora, a revolta com as aberrações e injustiças causadas pelo governo militar não passou incólume, surgiram "Todos os túmulos do mundo", "Mundo avulso", "Liberdade condicional" e tantas outras xilogravuras que transportavam, como agentes comunicadores, o pensamento da artista.

As viagens para a Transamazônica e a Bahia fizeram parte de uma nova busca, uma pesquisa que estava baseada no que o Brasil tem de mais original, a sua vegetação. Entretanto, contrariamente à suposição de que a partir de 1975 o seu trabalho ficara mais brando em críticas, a obra "Paugresso" demonstra que não, pois no seu projeto consta *"Entrando pelas vicinais... rato gosta de fazer perversidade, dona".*[73]

Maria Bonomi descobriu o potencial da xilogravura para ser também matriz/objeto com os módulos "Solombras" em 1972, como matriz/painel/mural/arte pública, a começar pela Igreja Mãe do Salvador até o Metrô Jardim São Paulo em 1998; e matriz/instalação em "Os sete horizontes do homem" (1998) e "Passagem pela imagem III" (2001).

Não poderia ser diferente, afinal *"...a obra possui sua magia e anda por si mesma. E a gente acaba um pouco o utensílio daquilo que inventou. Hoje em dia, acho que estou muito mais à disposição de minhas gravuras que elas em função de mim...".*[74]

O acompanhamento da trajetória artística de Maria Bonomi mostra uma construção de pensamento tecnicamente estruturado pela xilogravura, na elaboração

---

[72] *Ibid., passim.*
[73] BONOMI, Maria, *Anotações 1973-1975, Ficha n.70 – Paugresso, São Paulo, Catálogo da Galeria Cosme Velho,* 1975, *passim.*
[74] *Ibid., passim.*

poética, na conquista de seu espaço na sociedade e seu papel de artista, na reestruturação de linguagens artísticas, na renovação da técnica xilográfica, e as suas contribuições de caráter intelectual e cultural para a história do país que partiram da própria ação midiática intrinsecamente envolvida pela politização gerada a partir do pensamento xilográfico e suas interfaces.

Não são apenas os sulcos que interessam na obra da artista, mas a sua ação em si e sua concepção de mundo, suas acepções estéticas e a concelebração com a História que ora foi tão benevolente, ora tão cruel em seu percurso de vida.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Livros

ADHÉMAR, Jean. *Degas. The Complete Echings, Lithografs and Monotypes.* London, Thames and Hudson, 1974.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental.* Porto, Afrontamento, 1976.

APOLINÁRIO, João. *Apátridas.* Portugal, Nórdica, 1975.

ARGAN, G. C. *A história da arte como história das cidades.* São Paulo, Martins Fontes, 1993.

ARGAN, G. C. *Arte e crítica da arte.* Lisboa, Estampa, 1988. 2. ed. Lisboa, Estampa, 1995.

ARMS, John Taylor. *Arte Gráfica do Hemisfério Ocidental.* EUA, International Business Machines Corporation, 1941.

AZEVEDO, Geraldo. *Vesperal de Silêncio.* São Paulo, s.ed., 1955.

BARDI, Pietro Maria. *Lasar Segall. São Paulo Museum of Art, Brazil.* Italy Edicione del Milione, 1959.

BARDI, Pietro Maria. *Orlando da Silva. Gravuras.* São Paulo, Organização Graphus, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total.* Porto Alegre, Sulinas, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. Tradução: Carlos Nelson Coutinho.

BERSIER, Jean-E. *La gravure. Les procedes, l" histoire.* S.l., Arts Berger-Levrauit, 1990.

BEUTTENMLLER, Alberto. *Gravura Brasileira. História e Crítica.* São Paulo, Banespa

Cultural, 1990.

CALAS, Nicolas Y Elena. *Juan Miró Litógrafo 1969-1972.* Barcelona, La Polígrafa, 1982.

CAMPOS, Haroldo de & BONOMI Maria. *O elogio da xilo; situações xilográficas: Maria Bonomi.* São Paulo, editado pela artista, 64 ex., 1994.

CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*; Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1971.

CASTLEMAN, Riva. *Prints of the twentieth century.* London, Thames and Hudson, 1976.

CHASE, Gilbert. *Contemporay art in Latin America.* London, Collier-Macmillan, 1970.

COCHIN, Augustin. *Crise de l'histoire revolutionnaire.* Paris, Honoré Champion, 1909.

COSTELLA, Antonio, *Introdução à gravura e história da xilografia*, Campos do Jordão, Ed. Mantiqueira, 1984.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985,* Rio de Janeiro, Record, 1999.

CROUZET, Maurice. *História geral das civilizações.* Rio de Janeiro, Bertrand, 1996, 17 vols.

DACIER, Émile. *La Gravure Française.* Paris, Larousse, 1944.

DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral.* Petrópolis, Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição.* Rio de Janeiro, Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture.* Paris, Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène, introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl.* Paris, Presses universitaire de France, 1967.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Lasar Segall. Antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista.* Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

DUCHAMP, Marcel. *"O ato criador"* in BATTCOCK, Gregory. *A nova arte.* São Paulo, Perspectiva, 1975.

DUPARC, Christiane. *Une exposition en trompe - l´oeil. Paris.* Barcelona, La Poligrafa, 1969.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese.* 10. ed. bras., S. Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

EICHENBERG, Fritz. *The Art of the Print.* Harry N. Abrams, New York, Inc. Publishers, 1976.

FERREIRA, Olavo Leonel. *História do Brasil.* São Paulo, Ática, 1995.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* São Paulo, Martins Fontes, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação.* Lisboa, Edições 70, 1983.

FREITAG, B., Pinheiro, M.F. orgs. *Marx morreu: Viva Marx!.* Campinas, Papirus, 1993.

GELL, Alfred. *Art and Agency an antropological theory.* Oxford, Clarendon Press, 1998.

GINESTET, Colette de. *Catalogue Raisonné. Jacques Villon.* Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1979.

HAHNLOSER, Margrit. *Matisse. Maîtres de la Gravure.* Suisse, Office du Livre, 1987.

HEKMANN, Susan J. *Hermenêutica e sociologia do conhecimento.* Rio de Janeiro, edições 70, 1990.

HILST, Hilda. *Qadós.* São Paulo, Edart, 1973.

HOPKINS, J., Savile, A. orgs. *Psicanálise, mente e arte.* Campinas, Papirus, 1995.

ISSA, Farida. *Os búfalos pastam entre as flores.* Minas Gerais, Interlivros, 1976.

JUNG, Carl G. e colaboradores. *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d.

KLINTOWITZ, Jacob. O *Construtivismo Afetivo de Emanuel Araújo.* São Paulo, Raízes Artes Gráficas, 1983.

LARAN, Jean. *Les estampes.* Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

LARKIN, David. *Les créatures fantastiques de Edward Julius.* Paris, Société Nouvelle des

editions du Chêne, 1976.

LE GOFF, Jacques. *A história nova.* São Paulo, Martins Fontes, 1993.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea.* Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva – por uma antropologia do ciberespaço.* São Paulo, Loyola, 1996.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na Era da Informática.* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1998.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?.* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Raça e história.* Lisboa, Presença, 1996.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Regarder, écouter, lire.* Paris, Librairie Plon, 1993.

MACEDO, Neusa Dias de. *Iniciação à pesquisa bibliográfica.* São Paulo, Loyola, 1995.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade.* vol. II. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg. A formação do homem tipográfico.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.

MCLUHAN, Marshall. *O Meio são as Massagens.* Rio de Janeiro, Record, 1969.

MELOT, Michel. *L'estampe Impressioniste.* Paris, Flammarion, 1994.

MENDONÇA, Sonia R. & FONTES, Virginia M. *História do Brasil recente 1964-1980.* São Paulo, Ática, 1988.

MOLES, Abraham, *Criação científica*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

NEISTEIN, José. *Lívio Abramo. Xilogravuras.* São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1983.

PARIS, Robert. *As origens do Fascismo.* São Paulo, Perspectiva, 1993.

RAMONET, Inácio. *A tirania da comunicação.* Petrópolis, Vozes, 1999.

RUMPEL, Heinrich. *Wood engraving.* Genève, Bonvent, 1972.

SANTOS, Idelette M. F. dos. *Em demanda da poética popular.* Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

SADER, Eder, org., *Mao Tse-Tung.* São Paulo, Ática, 1982.

SENNA, Homero. *Xilógrafos nordestinos.* Rio de Janeiro, Fundação Rui Barbosa, 1977.

SILVA, Orlando da. *Poty, o artista gráfico.* Paraná, Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

SILVA, Oswaldo da. *Gravuras e Gravadores em Madeira.* Rio de Janeiro. Imprensa Nacional, 1941.

SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos de Juazeiro.* Fortaleza, Ed. Universidade Federal do Ceará, 1984.

SPENCE, Jonathan D. *Em busca da China moderna.* São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps.* Paris, Galilée, 1996, 2 vols.

TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970,* México, Siglo Veintiuno, 1973.

ZIGROSSER, Carl. *Prints and Drawings of käthe kollwitz.* New York, Dover Publications, 1951.

Revistas

A BIENAL de cá para lá, *Galeria*, São Paulo: 95-96, *25*, mai./jun. 1991.

ABRAMO, Radha. Matriz geradora, *Isto é Senhor*, São Paulo: *1140*: 72-73, set. 1991.

AGUILAR, Nelson. Maria Bonomi é artista plástica, *Revista E*, São Paulo. Publicação do SESC São Paulo. *10* (2): 29-31, abr. 1996.

AMARAL, Helena. Maria Bonomi por uma arte sem limites. *Cultura,* n.º 20, p. 68, set. 1979.

ARAÚJO, Olívio Tavares de, Fala Maria Bonomi – Entrevista com Maria Bonomi, *Vida da artes*, São Paulo, Rio de Janeiro, *1* (4): 18.09.1975.

ARAÚJO, Olívio Tavares de, Primeiras damas – Entrevista com Maria Bonomi, *Veja e leia*, São Paulo, Abril, (366):106, 10.09.1975.

ARAUJO, Olívio Tavares de. Fala Maria Bonomi. *Vida das Artes*, s.l. 14 (1): 16-19, set. 1975.

AS GRAVURAS de Maria Bonomi, *Revista Habitat*, n.º 31, s.l., jun. 1956.

BARBI, P.M. A emoção marcada a ferro. *Senhor*, São Paulo, 375, mai. 1988.

BERGÊ, Anette. Natura Integrale. *Riviste Laboratorio*. Itália, n.º 7 anno 2, aprile-maggio 1980.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. Maria Bonomi na conquista do espaço. *Visão*, p. 69-75, jan. 1980.

BONOMI, Maria, Bienal, crise e renúncia, *Veja e leia*, São Paulo, Ed. Abril, (332): 74, jan. 1975.

BONOMI, Maria, Máxi-gravura, *Veja e leia*, São Paulo. Ed. Abril. (157): p. 103, jun. 1971.

BONOMI, Maria. Sophie. Rencontre Avec Sophie Taeuber-Arp, *Revista XX Siècle*, n.º 7, s.l., 1956.

CARTA sobre Maria Bonomi. *Revista Shopping News*, s.l., out. 1971.

CASA, *Vogue*, *3*, 123-124, 1994.

CLÁUDIO, Ivan. Mil palavras. *Isto é Senhor*, São Paulo, *1150*: 69, out. 1991.

DRUCKER, Márcia. Módulos Solombras. *Revista Ciência e Cultura*, s.l., p. 830-834, set. 1972.

DURAN, Cristina. A talha do desenho, *Visão*, Lisboa: 85, out. 1993.

FERRAZ, Geraldo. Maria Bonomi, *Revista Habitat*, n.º 51, s.l., nov./dez. 1958.

GERALDO VIEIRA, José. O contingente brasileiro na 3º Bienal de arte de São Paulo, *Revista Habitat*, n.º 22, s.l., p. 33,41,42.

KLINTOWITZ, Jacob. Maria Bonomi e a escala brasileira. *Problemas Brasileiros*, n.º *244/245*, anos XXII, fev./mar. 1985.

LETTERA dal Brasile, *Revista i4 Soli*, s.l., p. 3-5, set./out. 1955.

LISPECTOR, Clarice. Arte. *Gente*, p. 32-33, 1978.

M. SIQUEIRA, Herculano. Um gênio em Preto e Branco, *Revista O Cruzeiro*. s.l., 18.04.1959.

M., M. Crise abafada; Maria Bonomi, *Isto é Senhor*, São Paulo, *1115*, fev. 1991.

MAIS um biênio de discussões. *Visão*, p. 117-121, abr. 1977.

MAIS uma amadora, *Revista Habitat*, n.º 7, s.l., 1952.

MARIA Bonomi, *Current Biography*. p. 5, 6, jul. 1960.

MARIA Bonomi, *Revista E*, São Paulo. Publicação do SESC São Paulo.09 (3): 6-9, mar. 1997.

MARIA Bonomi, *Revista Humbold*. s.l., 1962.

MARIA Bonomi: o sulco e o ritual da criação, *Shalon*, *302* (29), 1994.

MÁS, Daniel. Artista que não pinta? Maria Bonomi. *Vogue*, n.º *2*, ano 9, 1985.

MORAES, Angélica de. Com paciência e respeito. *Afinal*, São Paulo, out. 1986.

MOY, Seong, in Maria Bonomi, Geraldo FERRAZ, *Habitat*, (51): 48 - 49, nov./dez. 1958.

NÃO à Bienal. *Visão*, p. 82, jun. 1978.

NETO, Mino Carta & Alcino Leite. Basta de arte servil; Jacob Klintowitz, *Isto É*, São Paulo, set. 1990.

NOSSA Gravura dá um passo à frente, *Visão*. 18 mar. 1960.

O SOL Por Testemunha; Maria Bonomi, *Revista E*, São Paulo. Publicação SESI São Paulo.*03* (2): 31.09.1995.

OS TESOUROS redescobertos, *Visão*, Lisboa: 64-66, mai. 1992.*

PAINÉIS artísticos de concreto valorizam obras de arquitetura. *A construção*, São Paulo, n.º 1673, mar. 1980.

PAPAI Noel do dia do apocalipse, *Veja São Paulo*, São Paulo. dez. 1996.

PEREIRA, Edmar. Sobretudo uma mulher transbordante. *Visão*, p. 126, 154, n.º 31, dez./jan. 1978.

PIONERISMO, *Kalunga*, São Paulo.*63* (XXIII): 12.03.1996.

POLESI, Cassiano. Impressor ou intérprete da gravura. *Gravura & Gravadores,* São Paulo, primavera 1986.

PRADA, Cecília. Bienal da catástrofe. *Isto É*, p. 54-57, out. 1977.

PRETO e branco deram-se bem nos trópicos, *Visão*, São Paulo. *16* (6): 48-49, fev. 1960.

PULIN, Carol. The passion of Maria Bonomi, *Contemporary Impressions*, Fall Washington, USA.*3* (2): 22-24,1995.

RESTANY, Pierre. L'art brésilien dans les sables mouvants. *Donus*, s.l. n.º 544, mar. 1975.

RIBEIRO, Leo Gilson. "Maria Bonomi". *Ícaro – Bordo VARIG* São Paulo, s. d.: 12-18/19-26.

RICCOMINI, Cibele. Quero as pessoas geladas com o pulo trapezista; Maria Bonomi, *Vogue, 199*: 92-95-110, 1993.

RODRIGUES, Inácio, Bonomi/Iannaccone – As quatro mãos, *Veja e leia*, São Paulo, Abril, (198), jun. 1971.

RUSSOLI, Franco, Maria Bonomi, *XX Siècle - Nouvelle série,* Paris - Milan, 1959.

SEU nome é Maria, *Revista Jóia*. s.l., n.º 78, abr. 1961.

TORRES, Isabel. As artes de Maria. *Gente*, Suplemento especial de Última Hora, p. 11, mai. 1976.

XILO em Maria Bonomi amor e transformação. *Gravura & Gravadores,* São Paulo, primavera 1986.

ZANINI, Walter, s.t., *XX Siècle.* Paris – Milan. n.28, mai. 1967.

ZAULI, Ana Elvira. Maria Bonomi: Nós, mulheres, devemos formar novos homens. *Leve & Leia*, n.º 14, ano II, jan. 1981.

Jornais

46 PAÍSES na Bienal de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27.12.1959.

A CULTURA com Celso Furtado, *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 10.05.1986.

ABRAMO, Radhá. Maria Bonomi grava suas obras em concreto, *Folha de São Paulo*, São Paulo. 01.12.1979.

ALMEIDA, Miguel de. A arte que não foi jogada fora, *Folha de São Paulo.* São Paulo, 22.11.1984.

AMARANTE, Leonor. Assalto no mercado de artes plásticas, *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 19.11.1987. n.º 502 ano II.

AMARANTE, Leonor. Gravura, com dignidade, *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 17.12.1987. p. 8, c. 2.

ARTE e comunicação. *Correio Brasiliense*, Brasília, 12.11.1975.

ARTE e Forma. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 02.04.1960.

ARTES na Semana. *O Estado*, s.l., 24.12.1961.

ARTES plásticas. A semana é de Maria Bonomi & S. Esmeraldo. *Jornal Última Hora*, São Paulo, 4.9.1975.

ARTES plásticas. Maria Bonomi. *Diário de São Paulo*, S. Paulo, 4.9.1975.

ASHTON, Dore. Art: A Woodcut Display. *The New York Times*, New York, 21.11.1958.

AYALA, Walmir, Pesquisa gráfica, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17.04.1973, c. B.

AYALA, Walmir. Gravura: Transfusão de sangue. *Jornal do Brasil*, s.l., 27.7.1971.

BECHERUCCI, Bruna. A arte e o artista debaixo dos andaimes da construção. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15.6.1973.

BERNARDES, Mara. "A gravura deve atingir espaços coletivos, não ficar restrita a um único espectador", *Diário de Notícias*. São Paulo, 18.6.1977.

BIENAL Visão de uma premiada. *Jornal City News*, São Paulo 26.9.1965.

BIENAL: aquisições e reservas já alcançam 50 milhões. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26.9.1965.

BONFIM, Beatriz. A crise (só econômica) da gravura no Brasil, s.n.t.

BONOMI, Maria, Galho seco, *Cunhantã*, 1952, *Caderno Arte.*

BONOMI, Maria, in Depoimento de Maria Bonomi, Arnold HAUSER, *Correio Brasiliense*, Brasília, 16.11.75.

BONOMI, Maria, in Maria Bonomi ama a gravura pela violência, sua corrente é zen-budismo, *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18.10.1959.

BONOMI, Maria. A Collectio e o Irrealismo nas artes. *Suplemento Acontecendo Nossa Cidade do Jornal Última Hora*, São Paulo, 25.6.1974, p. 3.

BONOMI, Maria. A mulher que não produz é imoral, *Última Hora*, São Paulo, 08.07.1973, Caderno Papo de Mulher.

BONOMI, Maria. Abaixo o colonialismo cultural. *Suplemento do Jornal de Brasília*, Brasília, 16.11.1975.

BONOMI, Maria. Atelier Enferrujando. *O Globo*, São Paulo, 15.7.1971.

BONOMI, Maria. Carta a São Paulo, *Folha da Tarde*, São Paulo, 30.11.1990.

BONOMI, Maria. Criar, a função por excelência. *Suplemento Folha Feminina da Folha de São Paulo*, São Paulo, 16.3.1975, p. 65, c. 7.

BONOMI, Maria. Fazer gravura é como atender ao telefone. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 26.10.1959.

BONOMI, Maria. Hoje o problema é arte. *Suplemento Artes e Letras do Jornal Última Hora*, São Paulo, 10.3.1974, p. 17.

BONOMI, Maria. Na Feminina. *A Gazeta*, São Paulo, 26.4.1958.

BONOMI, Maria. Não há unidade de tendências entre as artes Brasileiras. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19.9.1959.

BONOMI, Maria. Papo de mulher. "A mulher que não produz é imoral". *Jornal Última Hora*, São Paulo, 8.7.1973.

BONOMI, Maria. Solombras. *Diário do Povo*, Campinas, 9.7.1972.

BONOMI, Maria. Um suporte e não um mecenas, *Bandeiras*, São Paulo, 15 dez. 1991, n.º 1 ano 1.

BONOMI, Maria. Vamos derrubar o tabu: gravura pode ser feita por todos. *A Gazeta*, s.l., 21.5.1960.

BRASIL, gravuras e textos antológicos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11.3.1962.

CARMELLA, Mamma. Maria Bonomi em metais e sedas: inquieta e iluminada, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 dez. 1984.

CASTELO Branco inaugurou ontem em São Paulo a VIII Bienal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5.9.1965.

CASTELO exalta papel da Bienal. *Jornal Correio da Manhã*, s.l., 5.9.1965.

CASTELO inaugura a Bienal dizendo que a arte serve à paz. *Jornal do Brasil*, s.l., 5.9.1965.

CAVALCANTI, Marco Antonio. Boa - Noite, Mãe, *Jornal do Brasil*. 15 mar. 1984

CICCACIO, Ana Maria. I Bienal Latino-Americana nasce de contradições, *O Estado de São Paulo*, São Paulo.15 out. 1978.

COELHO, Nelson. Artistas contra Profili. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15.10.1960.

COELHO, Nelson. Uma nova gravadora expõe no museu de arte moderna de São Paulo. *Suplemento Dominical, Jornal do Brasil*, s.l., 17.7.1956.

CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 05.09.1965.

CORREIO Paulistano, São Paulo, 17.06.1955.

CORRUPTOS sobrevivem na lama, *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 13 set. 1992, c. geral.

DAMATA, Gasparino. Bonomi de Cleópatra. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17.7.1971.

DEBATES comportamento. *Jornal Última Hora*, São Paulo, 1.7.1973.

DINIZ, Wanderley. Maria Bonomi, a arte brasileira bem recebida na Alemanha. *Jornal Última Hora*, São Paulo, 10.1.1971.

ESTÚDIO gravura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5.7.1960.

FERRAZ, Geraldo. De xilogravuras e litografias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2.6.1971.

FERRAZ, Geraldo. Reverso na seção brasileira. *O Estado*, s.l., 23.12.1967.

FRANKLIN, Mário Lúcio, Bienal. Os testemunhos do absurdo, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13.10.1973, c. B.

GABAGLIA, Raja. Suas mãos foram feitas para recriar o mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7.7.1971.

GERALDO VIEIRA, José. "Check-up" da VIII Bienal, O prêmio nacional de gravura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26.9.1965.

GERALDO VIEIRA, José. Lionello Venturi entre nós. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16.10.1960.

GERALDO VIEIRA, José.. Maria Bonomi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21.8.1967.

GERALDO VIEIRA, José.. O Estúdio Gravura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3.7.1961.

GIOBBI, César. O memorial da discórdia, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 mar. 1988.

GÓES, Marta. Arte entra em cena pelo impeachment. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, s.d.

GOMES MACHADO, Lourival. Sentindo uma manifestação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11.10.1960.

INAUGURADO ontem o "Estúdio gravura". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, s.d.

INTELECTUAIS alertam a consciência livre da nação, *A Tribuna*, São Paulo, 15.01.1967.

INTELECTUAIS alertam a consciência livre. *Jornal A Tribuna*, s.l., 15.1.1967.

JEAN, Yvonne, Esquina de Brasília, *Correio Brasiliense*, Brasília, 18.09.1968.

JEAN, Yvonne. Esquina de Brasília. *Jornal Correio Brasiliense*, Brasília, 18.9.1968.

KARAN, Elisabeth. Arte & Jornal. *Jornal da USP*, São Paulo, 17-23 mar. 1992, p. 4-6.

KARMAN, Ernestina. Maria Bonomi. *Folha da Tarde*, São Paulo, 17.9.1975.

KLINTOWITZ, Jacob. A conquista de um novo espaço, *Jornal da Tarde*, São Paulo. 28 mar. 1981.

KLINTOWITZ, Jacob. A nossa arte, *O estado de São Paulo*, São Paulo. 11 abr. 1981.

KLINTOWITZ, Jacob. O restabelecimento da magia criada pela mão do homem, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 set. 1975.

KLINTOWITZ, Jacob. Um espaço novo, que a arte brasileira descobriu e conquistou, *Jornal da Tarde*, São Paulo. 28 dez. 1979.

KRUSE, Olney. Desculpe, Maria, o branco e preto desta página. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 25.5.1971.

KRUSE, Olney. Três pioneiros da vida e da arte, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 jun. 1988.

LAUS, Haret. Xilogravuras de Maria Bonomi. *Jornal do Brasil*, s.l., 18.9.1966, c. B.

LEIRNER, Sheila. Feminismo na arte brasileira, opinião da crítica, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 fev.1977.

LEIRNER, Sheila. Gravura, uma forma em busca de afirmação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8.6.1975.

LEIRNER, Sheila. Impor gravura como linguagem específica, a luta do artista. *O Estado de S. Paulo*, S. Paulo, 15.6.1975.

LEIRNER, Sheila. Mural de Bonomi: cor e luz, *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 09 dez. 1979

LEMES, Fernando. Tomada de consciência de todos os interessados na cultura brasileira. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15.9.1961.

LEMOS, Fernando Cerqueira. Direito de seqüência eis a questão, *Folha de São Paulo*, São Paulo. 19 abr. 1981. p. 38, c. 5º Ilustrada.

LES PRIX de la Biennale de Paris. *Le Monde*, Paris, 9.10.1967.

LISPECTOR, Clarice, Carta sobre Maria Bonomi, *Jornal do Brasil,* Rio de janeiro, 12.10.1971, c. B.

LISPECTOR, Clarice. Carta sobre Maria Bonomi. *Jornal do Brasil*, s.l., 2.10.1971, p.2, c. B.

LISPECTOR, Clarice. Um encontro perfeito. *Jornal do Brasil*, s.l., 18.11.1967.

LUIZ, Macksen. A Identidade de Maria Bonomi na exatidão da gravura. *Jornal do Brasil*, s.l., 9.7.1971.

LUZ, Celina. A Arte para Integrar. Jornal do Brasil, s.l., 1.6.1972.

LUZ, Celina. A longa marcha de Maria Bonomi e alguns brasileiros ao ultrapassar as Muralhas da China. *Jornal do Brasil*, s.l., 22.5.1974. p. 4, c. B.

M, L. Maria Bonomi. *Jornal Correio Paulistano*, S. Paulo, 17.7.1955.

M., Frederico. A gravura como laboratório. *O Globo,* Rio de Janeiro, 14.9.1975.

MARIA Bonomi agita seminário sobre Direito Autoral, *Correio Braziliense*. 20 maio 1982.

MARIA Bonomi ama a gravura pela violência; sua corrente é zen-budismo. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18.10.1959.

MARIA Bonomi e as pesquisas de espaço coletivo, *O Globo*. 07 fev. 1980.

MARIA Bonomi fala sobre gravura em Santo André, *Diário do Grande ABC*. Santo André. São Paulo, s.d.

MARIA Bonomi, força e disposição para o novo, *Jornal de Brasília*, Brasília, 25 set. 1985.

MARIA trabalha durante mostra. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14.7.1971.

MARIA, a mulher bonita de todas as gravuras. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 9.9.1969.

MAURICIO, Jayme, Bonomi: Bienais e gravura em questão, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16.07.1967.

MAURÍCIO, Jayme, Bonomi: Revolução da gravura, *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 26.06.1971.

MAURÍCIO, Jayme. Bonomi e sua posição. *Jornal Correio da Manhã*, s.l., 2.8.1967, c. 2.

MAURÍCIO, Jayme. Bonomi, revolução na gravura. *Jornal Correio da Manhã*, s.l., 26.6.1971.

MAURÍCIO, Jayme. Bonomi: Bienais e gravura em questão. *Jornal Correio da Manhã,* s.l., 16.7.1967, c. 5.

MAURÍCIO, Jayme. Bonomi: nova dimensão em xilogravura. *Jornal Correio da Manhã*, s.l., 15.9.1966.

MAWALDIYE, Alberto. Bonomi critica "culto da superficialidade". *Shopping News*, São Paulo, 20 set. 1992, p. 14.

MENDES, Oswaldo. Maria Bonomi e sua gravura ambiental. *Jornal Última Hora*, São Paulo, 24.5.1971.

MENDES, Oswaldo. Perfil de Mulher, Maria Bonomi. Jornal Última Hora, São Paulo, 29.10.1972, p. 13.

MORAES, Angélica de. Exposição resgata xilogravura nordestina. *O Estado de S. Paulo,* São Paulo, 15 nov. 1993, p. 10, c. 2.

NOSSA arte na Dinamarca, *Jornal da Tarde,* São Paulo, 04 out. 1988.

NOVAS divergências na Bienal e ninguém se entende mais, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 08 abr. 1991.

PALMARES de la Biennale de Paris. *Le Figaro*, Paris, 7.10.1967.

PARIS premia gravura de Bonomi. *Jornal Correio da Manhã*, s.l., 07 out. 1967.

PEDROSA, Mario. Por moda. *Jornal do Brasil*, s.l., 20.6.1958.

PEDROSO, Braulio. A dificuldade de iludir a criança. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30.8.1963.

PEIXOTO, Fernando. Entrevista com Maria Bonomi. *Jornal Correio do Povo*, s.l., 21.11.1959.

PONTUAL, Roberto. A gravura, onde está a gravura?, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1975.

QUEM são Maria Bonomi e Pietro Bardi. *Última Hora*, São Paulo, 01.07.1973, Caderno Debates.

QUENTAL, Paula. A memória mítica de Maria Bonomi, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 mar. 1993. c. Visuais.

RIBEIRO, Celia. Desfile. *A Hora*, s.l., 13.11.1959.

RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal, A X Bienal (se houver) será mutilada e inexpressiva. *Jornal Correio da Manhã*, s.l., 30.8.1969.

RODRIGUES CRISTINA, Teresa. Ela correrá mundo expondo. *Folha da Tarde*, São Paulo, 12.12.1967.

SALÃO Moderno: eleição. *Jornal do Brasil*, s.l., 9.5.1960.

SAMPAIO, Ruy. Bonomi denuncia a arte alienada, *Suplemento Artes & Letras do Jornal Última Hora*, São Paulo. p. 16-18, s.d.

SILVA, Quirino da. Artes Plásticas; Maria Bonomi. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21.4.1959, p. 2.

SILVA, Quirino da. Maria Bonomi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6.4.1959.

SOBRE o julgamento do 9º Salão Paulista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28.6.1960.

XAVIER, Casimiro. Artistas e críticos se reúnem. Para discutir a função e a técnica da gravura, *O Estado de São Paulo*, São Paulo 18 jun. 1979.

ZANINI, Ivo. Bahia: Prêmios não Convenceram. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2.1.1967.

ZANINI, Ivo. Bienal da Bahia: Prêmios não. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2.1.1967.

Catálogos

4º *STUDIO de tecnologias da imagem*. São Paulo, UNESP – SENAC -SENAI, 1996.

ABRAMO, Lívio. *Distinguidos amigos paraguayos y brasilenos*. Paraguay, ago. 1967, p. 3-9.

ABRAMO, Lívio. *Maria Bonomi; Xilograbados litografia*. Embajada del Brasil – Centro de Estudos Brasileiros Asunción. Out. 1991.

ABRAMO, Radha. "*Enfocando a gravura em metal*". Salas de Exposições Temporários Solar do Barão, Curitiba - Paraná. 25 jun. a 02 ago. de 1992.

AYALA, Walmir, *10º Resumo de arte*, Rio de Janeiro, Catálogo de exposição do Museu de Arte Moderna (MAM), jun. - jul. 1972.

BARDI, Pietro Maria, *O artista e a máquina*, São Paulo, Catálogo de exposição do MASP, nov. 1966, n. 114.

BENTO, Antonio, *Artistas brasileiros e estrageiros resiDdentes no Brasil,* São Paulo, Catálogo da III Bienal – MASP, 1955.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. *MARIA BONOMI*. Fundação da Arte. São Paulo. jun. 1980.

BONOMI, Maria, *Anotações 1973-1975, Ficha n.70 – Paugresso, São Paulo, Catálogo da Galeria Cosme Velho,* 1975.

BONOMI, Maria, *Individual Maria Bonomi,* São Paulo, Catálogo de exposição da Cosme Velho Galeria de Arte, 25.05.1971.

BONOMI, Maria. *Forma; Arte integrada,* São Paulo, mar. 1994.

BONOMI, Maria. *Renina Katz*; aquarelas. São Paulo, 17.101995.

FERRAZ, Geraldo. Epistola aos Baianos. s.l., dez. 1966 a fev.1967.

KLINTOWITZ, Jacob. *Os novos viajantes,* SESC Pompéia São Paulo, 14 set. a 9 out. 1994.

LEVI, Lizetta, *12 Brazilian Graphic Artists,* Tel-Aviv – Israel, Catálogo de exposição do Museu Bezalel, 1962.

MASSARANI, Emanuel von Lauenstein. Maria Bonomi e a força da natureza. 1978.

MAURÍCIO, Jayme. *"Balada do Terror e 8 Variações", Lithografias de Maria Bonomi.* Rio de Janeiro. jun. 1971.

MENDES, Murilo. Bienal de Veneza. s.l., 1964.

MOY, Seong. Maria Bonomi, Roland de Aenlle Gallery, nov. dez. 1958.

MURTINHO, Wlaudimir, *Arts primitifs et modernes brésiliens,* Neuchâtel - Suisse, Catalogue du Musée d'Ethnographie, 1955.

PEDROSA, Mario, *Bonomi,* Munique, Catálogo da exposição da Galeria Buchholz, dez. 1970 – jan. 1971.

PFEIFFER, Wolfgang, *A Gravura Brasileira,* São Paulo, Catálogo de exposição da Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo, 1970.

PROCOPIAK, Nilza. *IX Mostra da Gravura*; cidade de Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba out./nov. 1990.

QUENTAL, Paula. *Os mitos da América Latina,* Memorial da América Latina, São Paulo, s.d.

SIMONCINI, Aldo, *Elaboração e Cancelamento de "Balada do Terror e 8 Variações*, São Paulo, Documentação fotográfica, 1971.

TRAIÇÕES, Teatro FAAP. Ago. 1982.

VALSECCHI, Marco, *Introdução sobre a gravura contemporânea,* Capri, Catálogo da 1ª Trienal Internacional da Xilogravura Contemporânea do Museu Ugo Capri, jun. - nov. 1969.

VIDIGAL PONTES, José Alfredo & CARNEIRO, Maria Lúcia. 1986, do sonho ao pesadelo. São Paulo, O Estado de S. Paulo, 1968.

Correspondências

ABRAMO, Lívio & CHAVES, Luis & BONOMI, Maria. Ilmo. Signor Dr. Prof. Lionello Venturi, São Paulo, 11 mai. 1961.

ABRAMO, Lívio, Correspondência enviada a Maria Bonomi, em 05.06.1965, Assunção.

ABRAMO, Lívio, Correspondência enviada a Maria Bonomi, em 09.11.1965, Assunção.

AMIGO Ciccillo, São Paulo, ago. 1969.

AO ILMO. Sr. Ministro da Cultura Prof. Francisco Weffort , São Paulo. 21-03-1995.

BONOMI, Maria, Correspondência enviada a Jayme Maurício, 31.01.1968, São Paulo.

BONOMI, Maria. "Boa noite mãe". São Paulo, ago. 1984.

CALLISEN A., Sterling. To Whom it May Concern, New York, 16 may. 1958.

ESTAÇÃO Jardim São Paulo – Centro Cultural Mario de Andrade, São Paulo. 1994.

FALOI, Renato. Prezada Sra. Maria Bonomi, Belo Horizonte, mar. 1969.

KATZ, Renina, Correspondência enviada a Maria Bonomi, 15.01.1975, São Paulo.

KRZISNIK, Zoran. Madame, Iugoslávia, jul. 1969.

MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. Museu de Arte Moderna, A quem possa interessar, 27 abr. 1956.

MOY, Seong. Maria Bonomi. s.l., 25 jun.1958.

TIE, While. Music. Argentine, 20 jan. 1959.

Outras fontes (textos, dissertações de mestrado/doutorado e ensaios)

BONOMI, Maria, *Arte pública. Sistema expressivo/anterioridade*, ECA/USP, São Paulo, 1999.

BONOMI, Maria, *Identikit da Medusa,* Texto manuscrito, São Paulo, 1996.

BONOMI, Maria, *Identikit da Medusa,* Texto manuscrito, São Paulo, 1996.

BONOMI, Maria, in Gravura: uma poética da cor nas oposições polares, Lurdi BLAUTH, *Defesa de mestrado pela UF – RS,* Porto Alegre, 1996.

BONOMI, Maria, *Perene Mutante,* Texto manuscrito, São Paulo, abr. 1999.

BONOMI, Maria, *Sempre Gravura,* Texto Manuscrito, São Paulo, mai. 2000.

BONOMI, Maria. *Representação Brasileira.* Bienal da gravura da Ljubljana, Iugoslávia, 1995.

KATZ, Renina. *Para sentir e compreender o tríptico da igreja mãe do Salvador de autoria de Maria Bonomi*, São Paulo, 20 maio 1976.

KLINTONWITZ, Jacob. *Maria Bonomi: o sulco e o ritual da criação.* Fundação Calouste Gulbenkian, abr. 1994.

MEIRELES, Cecília, *Maria Bonomi*, São Paulo, Cartaz M.S.2, jun. 1972.

MURALHA, Sidósio, *Os olhos das crianças – S.O.S.*, São Paulo, Edição do autor, 1963.

SCHENBERG, Mário, *apud* Amélia HAMBURGER, *Mario Schenberg: Raciocínio e intuição como princípios de criatividade e criação*, in Schenberg arte e ciência, Elza AJZENBERG, ECA – USP, São Paulo, p. 27.

Periódicos

ARTES PLÁSTICAS BRASIL 94. s.l. Júlio Louzada Participações. V. 6, 27.12.1995.

BONOMI, Maria, Cunhatã, Galho Sêco, São Paulo, Lemac, 1952.

MARIA BONOMI, EXPÕE NO MAM. Correio Paulistano. s.l., 10 jun. 1956.

ZANINI, Valter, Idéias de uma jovem pintora. Suplemento Dominical de Q. Tempo, São Paulo, 22 fev. 1953.

Palestras

BONOMI, Maria . "Proteção ao criador e ao público". In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DIREITOS AUTORAIS, set. 1994, São Paulo, Memorial da América Latina SP.

BONOMI, Maria. Gravura, História, Técnica e Linguagem. O trabalho do artista: Depoimentos e experiências. In: SIMPÓSIO DO INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, fev. 2001, São Paulo, Itaú Cultural.

LEITE, José Roberto, *O Pioneirismo de Schenberg*, In: SCHENBERG ARTE E CIÊNCIA, 1995, São Paulo, ECA – USP.

MOTTA, Flávio, *Maria Bonomi*, In: PALESTRA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO (FAU), jun.1972, São Paulo, USP.

Vídeo

Maria Bonomi – coletânea. São Paulo. Conecta, s. d.

Web

Bonomi, Maria. maol funcionando. 20/07/00. maol@dialdata.com.br

Abrantes, Dalva de. *A Poética Fractal.* 25/02/00. http/www.ifaq.art.br

ANEXOS

ANEXOS

1. Depoimentos/entrevistas com a artista

Série de questões objetivando esclarecimentos sobre:

- que foi o golpe militar no país que Maria escolheu por nação, seus sentimentos e aflições.
- As formas-cores e as emoções em seus quadros.
- Como ela superou os momentos difíceis de sua carreira.
- A mulher de hoje.

2. Ficha técnica das figuras

Dados técnicos das obras selecionadas e fotos da artista.

1. Depoimentos/entrevistas com a artista

Foram feitos três depoimentos registrados em fita cassete e houve três encontros informais com registros manuscritos posteriores. Está apresentado a seguir apenas um resultado parcial do que se obteve, em razão de uma seleção de informações que fossem mais reveladoras para a presente pesquisa.

I Depoimento de Maria Bonomi

São Paulo, 04 de maio de 2000.

Depois de uma apresentação pessoal minha por pedido de Maria Bonomi e dela traçar algumas considerações sobre o meu trabalho artístico, a partir do meu *book*, percorremos sua casa/ateliê/museu/estúdio, com o intuito de me falar das suas heranças estéticas. Maria apontou para obras de mestres e amigos nas paredes de sua casa e falou de sua própria obra, mostrando-me da matriz xilográfica às obras em si em diferentes etapas.

A primeira obra avistada de Maria foi uma versão de "Sappho", com a parte de cima em vermelho... Que é nada mais do que a porta que divide a sala de estar e o *bureau*.

Encontrei, nesta, o "Chiquinho", de Antonio Costella, "Íncubos e Súcubos" de Marcelo Grassmann, Luise Weiss, Renina Katz, uma obra da escritora e xilógrafa portuguesa Salete Tavares, Ana Vitória Mussi e finalmente uma gravura de John Marin (segundo Bonomi, muito admirado por Pollock), adquirida quando estudante nos EUA e que fez parte do seu *paper* para Mayer Schapiro.

No *bureau,* uma reprodução da pedra de Roseta comprada numa tenda esotérica em Granada. Maria brinca dizendo que este objeto virou "kitsch" hoje em dia, mas que o significado dele estar ali é uma alusão à pedra original, pelo encontro de hieróglifo,

aramaico... enfim, três tipos de escritas antigas em um mesmo "objeto", o que é extremamente raro... A original se encontra no British Museum de Londres.

Numa mesinha a assistente chama a atenção para as pequeninas gravuras/ilustrações originais feitas para o livro "Espumas Flutuantes", de Castro Alves. Embora Maria comente o seu descontentamento com a qualidade da impressão e o problema com o corte efetuado no caso da árvore, a sua predileta, ela comenta o fato da xilogravura às vezes voltar ao seu antigo papel, o de ilustração, e gentilmente me cede um livro como lembrança.

Outra observação de Maria: "as coisas estão aí para a gente ver...basta enxergar" e a seguir, pegou uma fechadura antiga inteira de madeira e disse: "Estão vendo? É gravura...de frente de trás...abre, fecha, fica com ou sem a chave... tudo faz parte!"

Num canto, uma mulher pintada de Luise Weiss, pronta para ser dependurada no teto do quarto de Maria Bonomi, além de outras obras dependuradas como Rubem Grilo, Rouault, Roberto Magalhães e um belo peixe japonês estampado do próprio bicho ao ser pescado (gravura como utilitário), doado por Mario Pedrosa, além de Emílio Vedova, sua já conhecida influência italiana.

No quarto, obras de Raquel Garbelotti e Luise Nievelson, gravuras japonesas com alusões sexuais "escondidas atrás da TV" por causa dos netos e acima da cama, uma pintura italiana que foi "testemunha" de seu nascimento.

Do anti-quarto ao banheiro duas influências importantíssimas, por conta do convívio com a gravura chinesa: Joshua Reichert e Adja Yunkers, além do grande mestre Lívio Abramo e de Seong Moy, com quem assimilou a possibilidade de maleabilidade de movimento da matriz... a lembrança da viagem para a China e da visita a ateliês de gravuras onde as mesmas passavam de mãos em mãos... como um objeto manufaturado. Também há os expoentes Max Bill, suíço, e Joseph Albers, alemão.

Saindo da casa para a sala de fundos em frente à piscina, mais e mais surpresas de obras "trocadas" com outros artistas... a sua predileção por uma lito verde-cinza de Renina Katz e mais adiante, um outro quadro dela dedicado especialmente para Maria.

Nesta sala, Maria fala da necessidade da minha interação com o que ela chama de Perene Mutante e trás também a revista Grapheion, de 1999, com a resenha sobre a Mostra Rio Gravura 99.

Na casa da vizinha e amiga colecionadora, o primeiro contato com uma matriz de xilo de topo e, a seguir, a obra impressa com um estrado ao fundo. A surpresa do encontro com as matrizes de **"Como se fossem palavras"** e as duas raras tiragens realizadas, uma em preto e branco e a outra em cores que lembram as entintagens de Seong. Neste mesmo quarto, a "Forma" em versão azul.

Do escritório super iluminado por um grande vidro, vê-se um painel de concreto... O ambiente é cercado por uma "Tropicália", uma versão de um "Sappho" e na parede ao fundo uma enorme matriz em compensado que mostra a vitalidade e a laboriosa construção gráfica da artista. As gravuras de 56 e outras raridades também podem ser "degustadas" pelo convívio agradável com obras de escultores, gravuras de Uiara Bartira e edições raras de um livro com gravuras em metal de Goya, um livro/caderno de Evandro Carlos Jardim, um livro ilustrado por Mestre Noza e, finalmente, o contato com o livro *Elogios da xilo*, de Haroldo de Campos (poemas) e dela (conceitos de visualidade e ilustrações). Para Bonomi, o *grand trésor* do ambiente seria a lito de Tapies... o quadro minimalista com apenas uma mancha vermelha, apesar da aparente simplicidade tem sete entintagens.

Ao voltarmos à casa de Maria Bonomi, partindo do material que mencionei precisar, Maria me disse para focalizar os meus alvos... Aproveitando o momento, passei uma série de questões que haviam sido preparadas de antemão para que ela refletisse no que seria a próxima entrevista e me senti à vontade para ler a introdução da minha tese.

A transcrição da gravação que segue é resultado deste seguimento.

Transcrição *mot à mot*

Maria Bonomi: **MB**

Marcela Matos Nhedo: **MMN**

Assistente de Maria Bonomi: **AMB**

A respeito do acesso aos arquivos da artista:

MB: Eu fui voltando com essas coisas e carregando de um lugar para outro, chegaram aqui muitas coisas que tinham aflorado... Tinha coisas na casa do meu filho, tinha coisas na casa da minha mãe, só que eu nunca organizei... Então foi organizado para Ana Maria Beluzzo e ela conseguiu chegar até os anos 90 e ela disse que está com tudo. Aquelas pilhas de gravura que tem debaixo da mesa do meu amigo José Carlos, foram selecionadas por ela, então ela fez uma seqüência, ela levantou tudo e ela fez uma coisa muito louca, ela só quis ver imagem, ela colocou em ordem todas as imagens, desde 52, 47, ela veio vindo, então todo esse material está aqui, mas eles estavam tão inacessíveis... Porque a gente quase não está conseguindo organizar nosso espaço... Está aqui dentro desta casa, quando eu te falei que eu vim para esta casa... Eu vim recentemente e aí coloquei as coisas e comecei a viver na casa... Eu não fiz praticamente arqueologia... Está tudo aqui.

MMN: Você tem as imagens em CD-ROM?

MB: Imagina... escuta, eu sou do passado.

AMB: A gente tem bastante slides, bastante cromos.

MB: Mas você vê, o que eu estava falando a você... É melhor fazer assim depois que eu morrer, porque aí ninguém fica mexendo em nada, eu hoje... Fora que me deixa nervosa... Eu nem quero ver essas coisas, já estão contidas nas outras... Eu sei alguma

coisa junta, alguns pontos eu sei, entendi, mas eu não faço muita teoria porque eu estou trabalhando... Nós estamos em processo, de pesquisa, de fazer coisas, quero dizer, quando eu falei para você eu convivo há muitos anos com Renina, com nosso amigo Marcelo (Grassmann) que não estão fazendo a pesquisa, eles têm a certeza, e eu não tenho certeza... Então, estas coisas foram momentos que passaram mas estão ainda aí, eu não vou olhar para trás, para eu olhar para trás é extremamente inútil, porque eu não vou olhar para trás... Se alguém quiser olhar, que olhe mas que não venha me incomodar para isso... Então eu estou te falando tudo, entende... é uma questão de estar esclarecendo... A minha assistente chegou aqui e olha quanta coisa a gente já fez... Estamos produzindo. Eu não estou preocupada porque inclusive há uma certa renegação... Eu estou renegando algumas coisas... Não renegando, estou vendo que elas me deram outras coisas e eu não sei o tempo que eu tenho, então eu tenho que correr, entende? Existe também um tempo físico de reproduzir as coisas; a questão da matriz, que eu acho ela muito eloqüente no caso da gravura, ela foi vista pela Clarice Lispector e não por mim... Quando ela me pede uma matriz, como ela é uma pessoa muito importante para mim, de repente ela chega assim para mim e diz: Olha, eu queria a matriz disso aqui. Quer dizer, um desprezo total pela gravura... Ela pega a matriz leva para casa e começa achar um monte de coisas, escrever, falar... Entende?

- Sobre a movimentação da matriz e a visibilidade alcançada com esta sua movimentação.

MB: Mas para mim matriz era uma coisa de se mover, então quando eu fui trabalhar com o chinês e cada dez anos ele me manda recados - agora ele já morreu -, ele começa a mexer a matriz e eu também começo a mexer a matriz e é aí que surge como se fossem palavras... Você tem um texto, você tem a mesma palavra aqui e aqui. Então a visualidade da matriz, era uma visualidade de palavras que eu queria mexer, então como se fossem palavras. Eu fui para a China e é assim que vieram as palavras, eu recebi aquilo como signo, como imagem, e eu recebia como palavra.

Eu fui uma vez para a China, foi em 74... E eu cheguei e fui presa ainda.

Cheguei e fui presa, foi uma prisão política. Moral da história... **"Como se fossem palavras"** era importante porque a matriz começa a se mover, mas de uma imagem para outra, ela vai para uma outra gravura e ela passou a me ensinar... Então, com esse **olhar matriz** eu disse: puxa, há uma porção de saídas por aí e depois eu não parei, eu estou no meio disto, entende?, eu não posso falar de fora, eu estou dentro, então eu posso te mostrar... O que você quiser, você diz: eu quero ver tal coisa!, mas eu não posso dizer o que eu acho, eu estou dentro... Eu estou achando... É o Volpi que perguntaram para ele... o que você acha?... Ele falou: "Eu não acho, eu pinto." Então é essa coisa de você estar no meio do processo, então como se fossem palavras está acontecendo... para mim, sempre! Quando você encerra a fase, a fase não pode ser encerrada... Ela vai somando, vai somando... Vai somando sempre, que é o que aconteceu. Agora eu estou lidando com uma experiência que eu vou fazer na "Etnias", eu vou usar a memória da própria memória como eu fiz no Macksoud, ontem que eu me toquei... Fiquei três horas... Fiquei lá dentro, de um lado eu faço o real, do outro lado eu faço a memória, rebatendo o baixo relevo e o alto relevo... E teve uma fase das "Solombras" que era de recuperação da matriz... Enfim, então a matriz da xilo... A xilo de repente se tornou também matriz, é este sentido que eu acho que o gravador deve ter, se ele "falar" xilo. Eu tenho a matriz, eu tenho o sulco e eu tenho (aliás, isto está no artigo que nós não escrevemos ainda...) de colocar, com o ácido eu furo a matriz, eu furo o chão, eu furo "o diabo", eu faço uma diagonal, eu paro do outro lado do mundo... Essa possibilidade do mesmo instrumento de gerar uma série de situações infinitas, que é o que eu acho importante... Como disciplina... Aliás, é o que eu escrevi ontem... Ficou no meio, né? (se endereçando a sua assistente)... eu perdi uma página com o gravador, eu mudei a velocidade... Então, esse momento de "Como se fossem palavras", o que é que tem?!... "Como se fossem palavras" é uma coisa tranqüila, figurada... Eu estou perante uma chinesa... eu estou na China e estes signos eles mexem, eles movem e eu começo a fazer a minha matriz dentro da imagem... Foi uma série grande... Esgotou esta exposição... Eu não tenho uma gravura de "Como se fossem palavras"...

MMN: E o caderninho com os esboços?

MB: O caderninho da China?... Sei lá, sumiu, perdeu-se, não sei.

MMN: No MAC-USP tem uma xerox com algumas folhinhas deste caderno... mas não está completo.

Ah! Já sei do que você está falando!... Só tem em sebo esse caderninho... Aquele do muro, muralha... sei qual é... o Otávio Pereira que imprimiu o caderninho... Que tinha uma litografia que é a "Balada do Terror", né?

Não é esse?

MMN: É.

MB: A "Balada do Terror" eu fiz uma série de litos... Tudo isso está aqui dentro, mas eu não sei onde.

Você viu o livrão da minha tese!?

MMN: Vi.

MB: Pois é... Aquilo é a tese... Antes disso teve um preparatório, um ano antes... Eu também tenho isso e durante a tese o que foi discutido. (Pegando uma revista) Isso eu recebi agora e eu vou copiar em xerox para você, tá?

Tem muita coisa que você precisa ver... É que hoje está meio apertado... O que você trás neste saco (se referindo a minha sacola de documentos)?

MMN: São coisas para eu me lembrar...

MB: Aliás, acho que eu te dei o texto do Renato Palumbo...

MMN: O da revista de Antropologia da UNICAMP?

MB: É.

MMN: Está aqui.

MB: Eu vou te dar um livro do Jacob...

MB: O que é que você quer saber? Fala...

MMN: Eu não gostaria de te influenciar...

MB: Você quer desde o começo? Tudo?

MMN: Eu gostaria que você falasse e desse um depoimento livre sobre o que você gostaria que se soubesse a seu respeito.

MB: Na verdade tudo... O que te interessa, porque eu posso te falar do meu percurso... tudo o que possa ser útil a terceiros...

Eu fui desenhista infantil, eu sempre desenhava, sempre, sempre, sempre... Porque talvez como eu tinha muito problema de audição, eu ficava isolada... Depois isso se superou, né? E eu desenhava o tempo inteiro... Aparentemente com nove anos eu estava ilustrando "Cobra Norato" de Raul Bopp. Eu vou te mostrar estas coisas... Ilustrava aos nove, dez anos, em branco e preto... O Raul Bopp era cônsul do Brasil na Suíça e nós fomos refugiados na Suíça... Minha mãe era brasileira e ela foi ao consulado conhecer o Raul e o Raul deu esse livro para mim... Eu falava português, mamãe me ensinou português apesar de ter nascido na Itália, e eu gostei da história do "Cobra Norato", da luz que se esconde atrás do caroço, então é uma coisa do claro/escuro e eu tenho essas ilustrações, isso não foi... Não é público, ninguém viu isso e eu vou te mostrar isso... Aqui. E essas ilustrações eu mostrei para ele e disse que queria ilustrar... Ele ficou horrorizado, eu acho, uma criança querendo ilustrar o livro dele... E é uma grande história de criança, né?! O "Cobra Norato", você conhece? Do Raul Bopp modernista, foi o primeiro contato Brasil meu; apesar de que minha mãe me dava os livros de Monteiro Lobato, essas coisas né?! Mas eu sempre desejei muito o Brasil como criança, porque a gente estava na Itália, eu nasci lá mas era época da Guerra e eu passei muito medo, meu pai estava em Milão e ele era militar, então vinham os bombardeios e ele não voltava, entende? Eu nasci numa região muito bonita perto de Milão, num lago, e a minha infância se passou lá, mas era uma infância muito confusa... Mamãe falava "nós vamos para o Brasil, vamos ficar longe disso tudo, coisa horrível", porque era um momento horrível... Era uma vida maravilhosa, mas era terrível por causa da guerra e eu tinha problemas de otite e eu desenhava muito, eu lembro que eu fazia muito, muito, muito desenho eu guardei coisas, eu acho coisas... Quer dizer, você

me encontra em 46, com onze anos, e eu já estou pintando e fui indo, fui indo, quando chegamos ao Brasil isso já é público e notório... Você tem isso no livro do Jacob e tem na tese... Queria me lembrar do ano... Agora achei... O papel do **primeiro prêmio de desenho que ganhei em 1947,** com doze anos, na escola das freiras belgas da rua Caio Prado. Eu continuava a pintar, fui trabalhar com a Yolanda Lederer Mohalyi, com a indicação do Segall e aí veio a cor, né? A gente ia ao Sumaré e a gente pintava muita coisa do Sumaré... Daí eu, trabalhando com Karl Plattner... você conhece? Ele tem um painel maravilhoso, no Saguão das Folhas, na rua Barão de Limeira, que o Wesley (Duke Lee) e eu ajudamos a fazer e daí entrei numa exposição do Lívio Abramo... Quer dizer, novamente esse impacto do branco e preto e trabalhei com ele até que, em 52, o Bardi organizou uma coletiva de alunos da Yolanda Lederer Mohalyi... Isso tudo está documentado. Eu acho que a Ana até poderia te dar alguma coisa... Ela fez um trabalho profundo, profundo, está fazendo um livro, um grande livro que eu acho que vai ter um *catalogue raisonné* das gravuras, eu acredito, e depois, por problemas de verba, de patrocínio, nós paramos, porque um dos patrocinadores deveria ser o Sudameris e parou.

MB: Onde nós estávamos... sobre a questão da gravura:

Nós estávamos numa reunião no MAC e a Sheila Lerner convocou um grupo de pessoas para discutir gravura e havia algum evento qualquer de gravura e todos os países estavam representados, aí veio uma senhora, curadora de algum museu do México, e ela sentou lá e disse: "Olha, eu trouxe siclano, fulano, beltrano, mas eu não consegui trazer gravuras de um grupo de gravadores, aliás, há vários grupos de gravadores que moram na montanha e eu sei que fazem gravura, mas não há estrada para vir para cá". Com isso, ela disse, tem gente fazendo gravura, nunca vi, nunca me viram, não sei o que fazem, mas sei que fazem; então é um negócio de uma importância! Eles não tinham comunicação. Então, a gravura estava acontecendo sem nenhuma ligação. Eu não sei o que é essa gravura, mas um dia eu ainda vou atrás... No lugar onde não dá nem para ir nem para sair, e é um negócio que parecia H G Wells. Porque tem um grupo muito interessante que está assediado, porque eu vi, alguma

coisa, mas eles não se comunicam... Eu não sei que papel usam, então é a gravura como atitude, como meio de expressão intrínseco, tão básico, que não precisava de um meio exterior para existir, antes da técnica, antes da história e até antes do conhecimento de suportes etc.

Então quais são as formas de arte em que não houve uma referência exterior para se tornarem/começassem a ser? É anti-cordel isso, e eu não sei o que é isso... essa senhora mexicana citou isso, aliás eu precisava falar com a Sheila quem era. Ela falou, citou, que existe gente fazendo gravura que ela nunca viu e que nunca a viram. Eu fiquei tão impressionada com isso...

Parece a história da Carochinha né?

Não, isso é normal, porque se alguém disser, olha, em tal lugar ninguém chegou, mas a turma usa sapatos, é claro que é normal se fabricar o sapato... Então, existe algum tipo de mola movente que torna a pessoa gravador, independentemente da informação e do conhecimento e é aquela teoria que eu falo, das marcas da Terra e da fixação. Então a gravura, a xilogravura, seria uma dessas possibilidades.

Então nós vimos ela se desculpando, dizendo que a apresentação dela não era completa porque tinha gente que ela não tinha podido acessar. Acho que isso encerra o assunto... É a América Latina, não é? E foi nos últimos dez anos... Então, às vezes, a gente depende de uma estrada para mostrar o que está fazendo, mas está fazendo independentemente da estrada. É o que me sugeriu isso...

- Quanto às conquistas técnicas que Maria realizou na xilo:

MB: Eu pesquisei a visão, mas não o instrumental. Meu instrumental é muito precário, muito básico, eu não cheguei a...

MMN: Então você acha que não é válido dizer: reconstrução técnica?

MB: É que eu acho que isso está dentro, implícito. Eu acho que seria mais expor o que estava contido, seria uma revelação/um aprofundamento da pesquisa das possibilidades inerentes, você está entendendo? Eu acho que existe uma inerência na gravura e eu explorei a inerência que lhe era própria. E talvez por certa urgência não

tenha sido revelada, por certa falta de necessidade. Eu comecei a puxar certos fios que se tornaram evidentes ou por minha própria preocupação ou cansaço, por sugestões entendi, quero dizer, chegar ao cinema e dizer (internamente): como é que eu faço isso em gravura... Então, a gravura poder ser suporte de surpresas... Para poder ser extremamente revelatória... Sei lá, na hora que eu vou ao computador eu não estou fazendo nada... Eu fico muito para cá. Os instrumentos são os básicos... Eu só "inventei", ampliei, dois instrumentos, que são dois "*velôs*", você sabe, o *velô* é aquele nervurado, né?! Para poder fazer fotografia, porque ele é muito bonito... Eu vou te mostrar os meus *velôs* gigantes... Não servem para nada, só para tirar fotografia. Eles não gravam nada, mas são bonitos. Mas o instrumental da gravura, que são cinco, não se mudou... Mudou a leitura, por isso que eu te falei que eu acho importante a passagem dessa experiência na universidade... Levar a minha experiência... Porque eu acho que cada universidade tem que fazer essa pesquisa, essa experimentação e cavar essas coisas... Elas não são inovações... está aí. Não houve renovação técnica... Você acha que teve?

MMN: Tem na exploração da forma?...

MB: Do percurso, da intenção, agora vem cá... Se você pega uma tesoura, ela sempre cortou assim e você vira ela ao contrário, você corta de outro jeito, a inovação é discutível... Esse conceito de inovação técnica eu acho que você com outras pessoas talvez possa elucidar. Eu não acrescentei nada... "*je n'ai rien ajouté*!"... Eu não coloquei nada mais do existente... Até é uma limitação muito grande... São cinco instrumentos, os cinco instrumentos, eles aparecem nas cinco formas da "Tropicália"... São sempre as mesmas, são cinco bases que eu associei um monte de vezes, mas não tem uma goiva de sete bicos e coisa assim, tecnicamente... A palavra técnica eu não sei nada... não passei além do que me foi ensinado... infelizmente, não consegui inovar nada, agora eu bebi em todas as fontes, isso sim, o Otávio me explicou mil coisas e voltar com aquela coisa de você ir atrás... É extremamente curioso pegar o ferro e fazer um lado positivo e um negativo. Mas que eu fizesse pesquisa técnica... Ah! A maior aversão. Que brigar

com o material, nada! Não é uma correção o que eu te digo, mas você poderia dizer uma correção de uso da técnica, do conteúdo da técnica, das possibilidades da técnica.

MMN: Citando o Argan (a história do homem como história de uma época), seria essa parte dos utilitários e da arte pública (inseridas/engajadas)?

MB: Sim, no conhecimento que eu tenho dele, o convívio.

MB: Eu sou muito ligada ao Lévi-Strauss porque a minha visão/vivência dos anos 60 é extremamente política... E ele é um filósofo político e eu passaria a mexer até com (Rubens) Gerchman, tudo isso...

"Como se fossem palavras" também surgiu numa época em que a imagem tinha que suprir as palavras por causa da censura.

MB: Então você pega uma ponta aí do dito e do não dito... É do conteúdo que poderia ser maior do que poderia ser a expressão, então a linguagem sendo impeditiva, porque havia uma censura e uma censura de palavras que você não podia falar e, de repente, "Como se fossem palavras" acontece no momento em que eu saio da China, eu chego aqui e começo a repensar aquilo, mas ele entra por um veio poético, ele não é político, mas foi paralela com a fase política que vinha vindo... Aí foi a Amazônia, que é uma fase que entra no meio e daí o "Como se fossem palavras", em cima do recurso de você dizer com formas, como se fossem palavras... Eu tenho até escrito sobre isso... Isso eu elaborei, mas foi enquanto visualidade.

MB: Você conhece Marshall Mc Luhan?

MB: O Marshall Mc Luhan, esse epistemólogo e filósofo canadense, ele foi importante para mim nesse momento em que essas questões foram colocadas. Ele produziu algumas obras, das quais uma é: "The medium is the message", o "The mechanical bride" e outras obras dele... E um representante dele, um assistente dele que se chamava Quentin Fiore... Eu tive um contato muito grande com ele e esse grupo canadense. Só que eles são de uma vertente reacionária, mas do mesmo caldeirão de preocupação visual, intervencionista, etc.

No livro do Flávio Império eles me deram um artigo, o "da Pintura", e eu não queria fazer esse artigo "da Pintura", porque primeiro que Flávio tinha sido amigo meu, segundo porque eu tinha que me aproximar muito da pintura... E agora esse livro que é do Flávio Império está o tempo todo por aí, foi editado pela EDUSP e esse capítulo eles estão gostando muito, não sei o que eles gostam, mas deve servir para você... É gozado porque foi um capítulo muito difícil para eu escrever, porque eu não mexo/não lido com pintura, então me fez rever... Vamos fazer uma coisa... Eu acho que isso vai ser um grande bate-papo nosso... A gente poderia marcar um novo encontro.

2. Ficha técnica das figuras

Figura 1
Data: [ca. 1944]
Título: [Cobra Norato e a pedra]
Dimensão: 12,5 x 17,5 cm (mancha)
Técnica: desenho/pintura a nanquim
Suporte: papel cartão
Valor cromático: preto

Figura 2
Data: [ca. 1944]
Título: [A casa e a Lua em Cobra Norato]
Dimensão: 21,5 x 25,0 cm (mancha)
Técnica: desenho/pintura a nanquim
Suporte: papel cartão
Valor cromático: preto

Figura 3
Data: [ca. 1944]
Título: [A morte e a forca em Cobra Norato]
Dimensão: 12,5 x 16,5 cm (mancha)
Técnica: desenho/pintura a nanquim
Suporte: papel cartão
Valor cromático: preto

Figura 4 (4.1, 4.2)
Data: [ca. 1946]
Título: FELICIDADE [A pintura dentro da pintura e as figuras escavadas]
Dimensão: 38,0 x 46,0 cm (folha/mancha)
Técnica: pintura a óleo
Suporte: tela
Valor cromático: colorido

Figura 5 a, b. (5.1,5.2)
Data: [ca. 1946]
Título: [A escada e a menina no patamar]
Dimensão: 27,0 x 20,0 cm (folha/mancha)
Técnica: pintura a óleo
Suporte: tela
Valor cromático: colorido

Figura 6
Data: [ca. 1946]
Título: [Menina triste/colega de escola]
Dimensão: 66,0 x 57,1 cm (folha/mancha)
Técnica: pintura a óleo
Suporte: papel pardo
Valor cromático: preto, marrom, magenta, cor de pele, verde, azul claro e escuro, amarelo e laranja.

Figura 7
Data: [ca. 1948]
Título: [origem de OUT]
Dimensão: 16,2 x 22,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com lápis grafite (*croquis*)
Suporte: caderno (papel sulfite)
Valor cromático: grafite

Figura 8
Data: [ca. 1948]
Título: [origem de OUT]
Dimensão: 16,2 x 22,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com lápis grafite (*croquis*)
Suporte: caderno (papel sulfite)
Valor cromático: grafite

Figura 9
Data: [ca. 1948]
Título: O ASFALTO
Dimensão: 16,2 x 22,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com lápis grafite (*croquis*)
Suporte: caderno (papel sulfite)
Valor cromático: grafite

Figura 10
Data: 1949
Título: O ASFALTO
Dimensão: 44,0 x 54,0 cm (folha/mancha)
Técnica: pintura a óleo
Suporte: tela
Valor cromático: preto, marrom, amarelo, verde, branco

Figura 11
Data: [ca. 1948 - 49]
Título: [Choupana com barco, árvores e bananeiras]
Dimensão: 24,5 x 37,2 cm (folha/mancha)
Técnica: "desenho escavado" de pintura a nanquim
Suporte: papel cartão
Valor cromático: preto

Figura 12
Data: [ca. 1948 - 49]
Título: [Ranchinho, Choupana e palmeiras]
Dimensão: 25,6 x 32,0 cm (folha/mancha)
Técnica: "desenho escavado" de pintura a nanquim
Suporte: papel cartão
Valor cromático: preto

Figura 13
Data: [ca. 1948 - 49]
Título: [Casa, árvores e varal com roupas]
Dimensão: 24,0 x 37,5 cm (folha/mancha)

Técnica: "desenho escavado" de pintura a nanquim
Suporte: papel cartão
Valor cromático: preto

Figura 14
Data: [ca. 1951]
Título: [Casarios de São Sebastião]
Dimensão: 27,0 x 34,7cm (folha/mancha)
Técnica: "desenho escavado" de pintura a nanquim
Suporte: papel cartão americano Ross-Board/Scratch Board [1958?]
Valor cromático: preto

Figura 15
Data: [ca. 1951]
Título: [Mulata nua]
Dimensão: 44,5 x 32,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com caneta esferográfica
Suporte: papel sulfite
Valor cromático: azul

Figura 16
Data: [ca. 1951]
Título: [Mulata com a mão no rosto]
Dimensão: 44,5 x 32,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com caneta esferográfica
Suporte: papel sulfite
Valor cromático: azul

Figura 17
Data: [ca. 1951]
Título: [Mãe sem rosto e filho no colo]
Dimensão: 44,5 x 32,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com lápis grafite
Suporte: papel sulfite
Valor cromático: grafite

Figura 18
Data: [ca. 1951]
Título: [Mãe com um filho e 2 filhas]
Dimensão: 44,5 x 32,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com lápis grafite
Suporte: papel sulfite
Valor cromático: grafite

Figura 19
Data: [ca. 1951]
Título: [dois rostos e menina trombuda]
Dimensão: 44,5 x 32,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com carvão
Suporte: papel sulfite
Valor cromático: preto

Figura 20
Data: [ca. 1952]
Título: [Menina com laço de fita e cabelos curtos]
Dimensão: 44,5 x 32,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com lápis grafite
Suporte: papel sulfite
Valor cromático: grafite

Figura 21
Data: [ca. 1953]
Título: [Auto retrato]
Dimensão: 66,2 x 48,0 cm (folha); 58,5 x 41,0 cm (mancha)
Técnica: desenho com lápis grafite
Suporte: papel sulfite
Valor cromático: grafite

Figura 22
Data: 1954
Título: [Mulher com cabaça/observação de luz e sombra]
Dimensão: 63,0 x 49,0 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com carvão
Suporte: papel pardo
Valor cromático: preto

Figura 23
Data: [ca. 1953]
Título: [Painel geométrico]
Dimensão: 48,4 x 62,0cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com carvão
Suporte: papel pardo
Valor cromático: preto

Figura 24
Data: [ca. 1954]
Título: [Porto de São Sebastião]
Dimensão: 50,0 x 65,0cm (folha/mancha)
Técnica: pintura encáustica
Suporte: papel canson pardo
Valor cromático: preto, tons: ocres, azuis, magentas, cinzas e verdes

Figura 25 e 26
Data: 1955
Título: MALÉ [I e II - Fazenda São Francisco]
Dimensão: 25,5 x 18,0 cm (folha/mancha)
Técnica: pintura *lavis*
Suporte: papel aquarela
Valor cromático: preto

Figura 27
Data: [ca. 1953]
Título: [O cavalo e as árvores]
Dimensão: 13,0 x 18,0 cm (folha/mancha)

Técnica: pintura *lavis*
Suporte: papel aquarela
Valor cromático: preto e verde

Figura 28
Data: [ca. 1953]
Título: [A baleia mondrianica]
Dimensão: 14,8 x 19,5 cm (folha/mancha)
Técnica: pintura *lavis*
Suporte: papel aquarela
Valor cromático: colorido

Figura 29
Data: [ca. 1953]
Título: [Painel geométrico com lua crescente]
Dimensão: 41,8 x 70,4 cm (folha); 15,0 x 55,5 cm (mancha)
Técnica: pintura *lavis*
Suporte: papel aquarela
Valor cromático: preto, azul, verde e branco do papel

Figura 30
Data: [ca. 1953]
Título: [Vista e fábricas de São Paulo]
Dimensão: 41,8 x 70,4 cm (folha); 15,0 x 55,5 cm (mancha)
Técnica: pintura *lavis*
Suporte: papel aquarela
Valor cromático: preto, vermelho carmim, verde água, azul, branco do papel

Figura 31
Data: 1955
Título: [Primeira gravura de Maria e o instrumental]
Dimensão: 19,5 x 11,5 cm (mancha)
Técnica: linoleogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 32
Data: 1955
Título: [Bicicleta]
Dimensão: 13,5 x 16,0 cm(mancha)
Técnica: linoleogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 33 a, b, c
Data: 1955
Título: [As luas]
Dimensão: 22,0 x 5,0 cm(mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. Prova de estado: E1, E2 e E3

Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 34
Data: [ca. 1955]
Título:[A mulher e a flor]
Dimensão: 47,0 x 66,0 cm(folha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Apresentação em forma de tríptico:
I) [Construção da mulher/espaço vazio]
Dimensão: 30,5 x 17,0 cm (mancha)
Valor cromático: azul e verde
II) [Construção da mulher/linhas]
Dimensão: 31,0 x 15,0 cm (mancha)
Valor cromático: P.B.
III) [Construção da mulher/cores]
Dimensão: 33,5 x 13,5 cm (mancha)
Valor cromático: preto, castor, verde, vermelho empregada: preto

Figura 35
Data: 1955
Título: SONHO VEGETAL
Dimensão: 35,6 x 45,0 cm (folha); 18,0 x 21,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: verde

Figura 36
Data: 1956
Título: Sem título [Paisagem vegetal e a origem da TROPICÁLIA]
Dimensão: 66,0 x 45,3 cm (folha); 48,3 x 31,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 37
Data: [ca.1956]
Título: Sem título
Dimensão: 17,0 x 13,5 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 38
Data: [ca. 1955]
Título: Sem título [origem da escultura móvel PÁGINAS]
Dimensão: 21,0 x 10,5 cm (mancha)

Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 39
Data: [ca. 1955]
Título: Sem título
Dimensão: 21,5 x 14,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 40
Data: [ca. 1955]
Título: [Figuras geométricas delimitadas por linhas/Nuanças na impressão]
Dimensão: 60,55 x 33,2 cm (folha); 49,5 x 29,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 41
Data: [ca. 1955]
Título: [Entrada de luz e figuras geométricas delimitadas por vazios]
Dimensão: 60,5 x 43,7 cm (folha); 49,5 x 29,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 42
Data: [ca. 1955]
Título: PAISAGEM URBANA
Dimensão: 17,0 x 40,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. / Prova V
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 43
Data: [ca. 1955]
Título: Sem Título
Dimensão: 17,0 x 33,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 44
Data: 1956
Título: Sem Título

Dimensão: 45,0 x 35,0 cm (folha); 20,0 x 14,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. Prova de estado: E1
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 45

Data: ca. 1956
Título: [Três luas/ a Forma, o Urbano e o Vegetal]
Dimensão: 45,0 x 35,0 cm (folha); 20,0 x 14,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: vermelho, azul claro e escuro e castor

Figura 46

Data: [ca. 1955 - 56]
Título: Sem título
Dimensão: 22,0 x 17,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 47

Data: [ca. 1955 - 56]
Título: Sem título
Dimensão: 22,0 x 17,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 48

Data: [ca. 1956]
Título: [a Forma, o Urbano e o Vegetal]
Dimensão: 45,6 x 60,0 cm (folha); 30,6 x 33,4 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: verde, azul e vermelho.

Figura 49

Data: [ca. 1957]
Título: Sem Título [Mulher deitada]
Dimensão: 15,0 x 34,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 50
Data: 1958
Título: Sem título
Dimensão: 25,0 x 21,5 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 51
Data: 1958
Título: Vórtice [O instrumental da xilo e o movimento concêntrico]
Dimensão: 78,0 x 63,0 cm (folha); 52,5 x 39,8 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. / E/B
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 52
Data: 1958
Título: Sem título [O instrumental da xilo e o olhar paisagem]
Dimensão: 63,0 x 48,2 cm (folha); 53,5 x 38,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. / Prova V
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 53
Data: 1958
Título: PARADE
Dimensão: 98,0 x 63,5 cm (folha); 92,5 x 41,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. / Prova 6/6
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 54
Data: 1958
Título: SEARCH OF LIGHT [origem de SAPPHO]
Dimensão: 98,0 x 55,5 cm (folha); 97,5 x 34,3 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. / Prova VI
Suporte: papel arroz com textura
Valor cromático: vermelho

Figura 55
Data: 1958
Título: BETRAYED EVOLUTION
Dimensão: 13,0 x 30,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz

Valor cromático: P.B.

Figura 56
Data: 1958
Título: RESTRAINED HOPE
Dimensão: 12,5 x 3,4 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 57
Data: 1958
Título: SUPERIMPOSED CITIES [a participação do "vazio" da folha na composição]
Dimensão: 45,0 x 61,5 cm (folha); 37,0 x 37,5 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. / Prova IV
Suporte: papel arroz
Valor cromático: preto, bege escuro

Figura 58
Data: 1958
Título: SPANNING LIGHTS
Dimensão: 21,0 x 46,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c. / Prova IV
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 59
Data: 1964
Título: SONHOS DE MARIA
Dimensão: 40,0 x 20,5 cm (folha); 18,0 x 10,6 cm (mancha)
Técnica: xilogravura (para ilustração)
Tiragem: 8/10
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 60
Data: 1964
Título: OU ISTO OU AQUILO
Dimensão: 40,0 x 20,5 cm (folha); 30,0 x 9,5 cm (mancha)
Técnica: xilogravura (para ilustração)
Tiragem: 7/10
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 61
Data: 1967
Título: ÁGUIA
Dimensão: 102,0 x 155,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura

Tiragem: 7/10
Suporte: papel arroz
Valor cromático: preto e vermelho

Figura 62
Data: 1969
Título: HERÓIKA
Dimensão: 187,0 x 102,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: 7/10
Suporte: papel arroz
Valor cromático: preto, marrom e vermelho

Figura 63
Data: 1970
Título: BALADA DO TERROR
Dimensão: 235,0 x 102,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: 7/10
Suporte: papel arroz
Valor cromático: preto, vermelho e marrom

Figura 64 a, b, c, d
Data: 1960 - 1971
Título: [Escritos de Maria Bonomi]
Catálogo: *Xilografias de Maria Bonomi.* MAM – Rio de Janeiro, RJ, 1971

Figura 65
Data: 1970
Título: TIRADENTES
Dimensão: 74,0 x 53,6 cm (folha/mancha)
Técnica: serigrafia [cartaz Posterland, Moema, São Paulo]
Texto:
"Ele era o alferes Tiradentes
enforcado naquela praça:
muitas coisas não se compreendem
Tudo se esquece
O tempo passa..."
MEIRELLES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência.* In: Romance LXIV. s.n.t.
Tiragem: 27/1000
Suporte: papel canson
Valor cromático: preto, verde claro, cinza, vermelho, branco do papel

Figura 66
Data: 1970
Título: REDEMOINHO
Dimensão: 73,0 x 53,0 cm (folha)
Técnica: serigrafia [cartaz Posterland, Moema, São Paulo]
Texto:
"Povo na praça
voragens que se desatam,
redemoinhos iguais,"

CABRAL DE MELO, João.
Tiragem: 108/1000
Suporte: papel canson
Valor cromático: preto, rosa, vermelho, cinza, branco do papel

Figura 67
Data: 1971
Título: REQUIEM [Homenagem ao pai]
Dimensão: 100,0 x 70,0 cm (folha); 78,4 x 51,2 cm (mancha)
Técnica: litogravura
Tiragem: 18/20
Suporte: papel litográfico
Valor cromático: preto e marrom

Figura 68
Data: 1974
Título: CHINA II
Dimensão: 44,5 x 21,8 cm (folha); 31,0 x 15,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c./Prova estágio
Suporte: papel arroz
Valor cromático: cinza e bege claro

Figura 69
Data: 1974
Título: NEXUS [Escada tridimensional com 5 degraus]
Dimensão: 70,0 x 59,5 cm (folha); 53,0 x 39,6 cm (mancha)
Técnica: litogravura
Tiragem: n.c. / P.A.
Suporte: papel litográfico
Valor cromático: roxo, vermelho, ocre e castor

Figura 70
Data: 1975
Título: [Transamazônica e China]
Técnica: desenho e anotações (fichário de Maria Bonomi, 1973-75)
Catálogo: Galeria Cosme Velho, São Paulo, SP, 1975; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, RJ, 1975; Galeria Oscar Seraphico, Brasília, DF, 1975.
*Fonte: MAC-USP

Figura 71
Data: 1975
Título: [Transamazônica e China]
Técnica: desenho e anotações (fichário de Maria Bonomi, 1973-75)
Catálogo: Galeria Cosme Velho, São Paulo, SP, 1975; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, RJ, 1975; Galeria Oscar Seraphico, Brasília, DF, 1975.
*Fonte: MAC-USP

Figura 72
Data: 1975
Título: [Transamazônica e China]
Técnica: desenho e anotações (fichário de Maria Bonomi, 1973-75)

Catálogo: Galeria Cosme Velho, São Paulo, SP, 1975; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, RJ, 1975; Galeria Oscar Seraphico, Brasília, DF, 1975.
*Fonte: MAC-USP

Figura 73

Data: 1975
Título: [Transamazônica e China]
Técnica: desenho e anotações (fichário de Maria Bonomi, 1973-75)
Catálogo: Galeria Cosme Velho, São Paulo, SP, 1975; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, RJ, 1975; Galeria Oscar Seraphico, Brasília, DF, 1975.
*Fonte: MAC-USP

Figura 74

Data: 1978
Título: INFÂNCIA DA ÁRVORE, COMO ANTES...
Dimensão: 64,5 x 56,5 cm (folha); 59,0 x 41,0 cm (mancha)
Técnica: litogravura
Tiragem: n.c. / P.I.
Versão: V.A.
Suporte: papel litográfico
Valor cromático: castor, laranja e preto

Figura 75

Data: 1986
Título: SALVEM AS BALEIAS
Dimensão: 56,0 x 56,0 cm (folha); 19,8 x 39,8 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: 45/50
Versão: V.A.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: preto, marrom, cinza
*Acervo pessoal

Figura 76

Data:1986
Título: SAPPHO
Dimensão: 235,0 x 102,0 cm(mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: 20 exemplares
Suporte: papel arroz
Valor cromático: preto, vermelho, verde e laranja [principais]

Figura 77

Data: 1992
Título: PICHADORES
Dimensão: 78,5 x 53,3 cm (folha); 29,6 x 12,2 cm (mancha 1), 12,4 X 29,5 cm (mancha 2), 29,7 x 12,4 cm (mancha 3)
Técnica: xilogravura
Tiragem: 15/30
Suporte: papel arroz
Valor cromático: violeta

Figura 78
Data: 1993
Título: O PENTE
Dimensão: 102,0 x 265,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: grafite, castor e marrom

Figura 79
Data: s.d.
Título: MARIA E O PENTE
Crédito: Luiz Monforte
Dimensão: 12,0 x 18,0 cm (folha)
Técnica: fotografia
Valor cromático: P.B.

Figura 80
Data: s.d.
Foto: [Maria e José Carlos na impressão de FORMA]
Crédito: Elaine Eiger
Dimensão: 23,0 x 14,5 cm (folha original)
Técnica: fotografia
Valor cromático: P.B.

Figura 81 a, b, c, d
Data: 1993
Título: A FORMA
Dimensão: 250,0 x 102,0 cm (folha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: azul (tonalidades variantes)/ verde e lilás/ rosa e cinza/ ocre e cinza

Figura 82
Data: 1994
Título: MARIA BONOMI "VERSUS" TROPICÁLIA
Crédito: Elaine Eiger
Dimensão: 18,0 x 24,0 cm (folha original)
Técnica: fotografia
Valor cromático: P.B.

Figura 83 a, b
Data: s.d.
Título: [com os tacos de TROPICÁLIA]
Dimensão: 3D variável
Técnica: Instalação
Valor cromático: colorido

Figura 84
Data:1993 - 1995
Título: TROPICÁLIA

Dimensão: 205,0 x 102,0 cm(mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: 20 exemplares [Versões: I – VII]
Suporte: papel arroz
Valor cromático: preto, vermelho, verde e laranja [principais]

Figura 85
Data: 1995
Foto: [TROPICÁLIA PARTITURA]
Dimensão: 17,5 x 26,5 cm (folha)
Técnica: fotografia
Valor cromático: colorido

Figura 86
Data: 1996
Título: Sem título
Dimensão: 23 x 16 cm (folha/mancha)
Técnica: cópia digital
Suporte: papel sulfite
Projeto: capa de livro: AUN, Frederico & BEVILACQUA, Ruy. *Manual de cirurgia.* São Paulo, E.P.U. s.d.
Valor cromático: cinza e preto

Figura 87
Data: 1996
Título: [Mão e pata]
Dimensão: 19,3 x 39,5 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com caneta heliográfica
Suporte: papel vegetal
Projeto: capa de livro: AUN, Frederico & BEVILACQUA, Ruy. *Manual de cirurgia.* São Paulo, E.P.U. s.d.
Valor cromático: P.B.

Figura 88
Data: 1996
Título: [Rosa e João]
Dimensão: 31,5 x 19,7 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com caneta heliográfica
Suporte: papel vegetal
Projeto: capa de livro: AUN, Frederico & BEVILACQUA, Ruy. *Manual de cirurgia.* São Paulo, E.P.U. s.d.
Valor cromático: P.B.

Figura 89
Data: 1996
Título: [Joana]
Dimensão: 31,2 x 14,0 cm (folha/mancha)
Técnica: desenho com caneta heliográfica
Suporte: papel vegetal
Projeto: capa de livro: AUN, Frederico & BEVILACQUA, Ruy. *Manual de cirurgia.* São Paulo, E.P.U. s.d.
Valor cromático: P.B.

Figura 90
Data: 1996
Título: MEDUSA

Dimensão: 70,0 x 70,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: preto

Figura 91
Data: 1996
Título: MEDUSA
Dimensão: 70,0 x 70,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: verde

Figura 92
Data: 1996
Título: MEDUSA
Dimensão: 70,0 x 70,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: vermelho, preto, azul

Figura 93
[Mini print]
Data: 1997
Título: ORFEA
Dimensão: 15,0 x 20,0 cm (folha), 14,0 x 14,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: vermelho

Figura 94
[Mini print]
Data: 1997
Título: PORT-ROYAL
Dimensão: 15,0 x 20,0 cm (folha), 14,0 x 14,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: roxo e vermelho

Figura 95
[Mini print]
Data: 1997
Título: TÁLIA
Dimensão: 15,0 x 20, cm (folha); 14,0 x 16,0 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz

Valor cromático: verde e vermelho

Figura 96
[Mini print]
Data: 1997
Título: TEMPESTADE
Dimensão: 18,0 x 18,0 cm (folha); 9,2 x 10,4 cm (mancha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: bege, castor e marrom

Figura 97
Data: 1997
Título: IRONICA - OUT
Dimensão: 100,0 x 70,0 cm (folha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 98
Data: 1997
Título: IRONICA - IGNORAMUS
Dimensão: 100,0 x 70,0 cm (folha)
Técnica: xilogravura
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 99
Data: 1997
Título: [Árvore – Sub tegmine fagi]
Dimensão: 7,0 x 12,0 cm (mancha na edição)
Técnica: xilogravura para ilustração do livro: Espumas flutuantes
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 100
Data: 1997
Título: [Mulher – O tonel das Danaides]
Dimensão: 8,0 x 11,0 cm (mancha na edição)
Técnica: xilogravura para ilustração do livro: Espumas flutuantes
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 101
Data: 1997
Título: [Mulheres – Os anjos da meia-noite]
Dimensão: 7,0 x 11,0 cm (mancha na edição)

Técnica: xilogravura para ilustração do livro: Espumas flutuantes
Tiragem: n.c.
Suporte: papel arroz
Valor cromático: P.B.

Figura 102

Data 1998
Título: CONSTRUÇÃO DE SÃO PAULO
Dimensão: 3D
Técnica: painel em relevo
Material: concreto
Arte pública: Estação metrô Jardim São Paulo

Figura 103

Data: 1998
Título: OS SETE HORIZONTES DO HOMEM
Dimensão 480,0 x 440,0 cm
Técnica: instalação
Material: vidro, areia, sal, carvão, argila, cimento, terra
Local: III Bienal Barro de América, Venezuela e Brasil, 1998