

FERNANDA PERRACINI MILANI

A OBRA ESCULTORICA DE ELISABETH NOBILING (1930-1950)

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo como exigência parcial
do Curso de Pós-Graduação para ob-
tenção do Título de Mestre no Depar-
tamento de Artes Plásticas

São Paulo

1982



ERRATA

A lista que se segue refere-se às incorreções ocorridas na fase de datilografia do presente trabalho. Situamos a página e a expressão correta.

p. 34 - Carlos Heymann

p. 35 - Bruno Giorgi

p. 39 - Carlos Heymann

p. 66 - 3º parágrafo: "... pequenas peças esboçadas,..."

p. 89 - 4º parágrafo: "... às rugosidades da superfície; o modelado é livre ..."

p. 78 - 1º parágrafo: "... o rosto fixa o alto,..."

p. 99 - 1º parágrafo (final): "... abrigo e proteção que a escultora necessitava((7)).

p. 105 - 1º parágrafo: "... expressão e meio serão ..."

p. 106 - 3º parágrafo: "...confere a todas as suas obras mantém estreita...

p. 139 - Os depoimentos de Conde Hubert von Schohenfeldt e de dona Hilde Rosenthal não foram relacionados.

Em memória de meu pai.

Ao Hugo,
razão contínua e presente de
todas as minhas realizações.

AGRADECIMENTOS

Os amigos de préstimos e colaboradores foram muitos.

Ficam aqui registrados meus sinceros agradecimentos a Laura Santochi pelo trabalho fotográfico prestado e sua sempre presente companhia.

A Ada Santochi pela contribuição prestada junto a árida tarefa de pesquisa em jornais.

Ao Sr. Eduardo Carlos Pereira pela sugestão de fontes de pesquisa.

Aos amigos e companheiros Antônio Carlos H. Terra de Souza, Kleber Ferraz Monteiro e Ronei Bacelli pelo auxílio, quer na forma de livros ou de diretrizes teóricas que propiciaram longas horas de debates que muito auxiliaram para a compreensão da artista.

Não poderia esquecer os nomes de Márcia Magnólia Vellardo, Margarida Maria de Menezes, Aparecida Maria de Jesus e Maria de Lourdes A. Pedreira, funcionárias da Escola de Comunicações e Artes, sempre esclarecedoras e prestimosas.

Através da pessoa representativa de Jutta von Schaaffenhau- sen gostaria de agradecer a todos que, com a máxima

dedicação, prestaram seu depoimento sobre a artista.

Por fim, meus mais sinceros reconhecimentos ao meu orientador Walter Zanini, a todos os professores com quem mantive contato nos cursos de Pós-Graduação, especialmente ao Prof. Frederich Litto que, com suas palavras sempre coerentes e precisas mais do que ao trabalho realizado, serviram como orientação e estímulo para a vida.

CONTEÚDO

	<u>Página</u>
Introdução	1
Cronologia	5
I - A artista e sua época	
A época da atuação escultórica de Elisabeth Nobiling	13
A mulher, a escultora em seu tempo	23
As exposições individuais da escultora	46
A artista ante sua obra	54
Manifestação da crítica acerca da obra da escultora	60
II - Análise da obra	
O humano na escultura de Elisabeth Nobiling ..	71
O volume e a interioridade da escultura	95
A superfície e a escala da escultura	101
A luz e o recanto da escultura	109
A arte do retrato	117
Considerações finais	133
Bibliografia	138

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa tem por finalidade o estudo de uma escultora cuja atuação se desenrolou principalmente nas décadas de 30 e 40, dedicando-se posteriormente ao desenho e à cerâmica.

Elisabeth Nobiling não foi, até a presente data, objeto de um estudo sistematizado, não tendo sua obra sido reavaliada quer através de exposições retrospectivas, quer através de ensaios críticos; igualmente, são escassas as referências bibliográficas à sua atuação no mundo artístico.

Arriscamo-nos inferir que as assertivas acima devem-se não à qualidade de sua produção, mas ao fato de ter interrompido sua atividade escultórica devido a problemas de ordem particular e aos novos rumos assumidos pela arte paulista.

Após a coleta do material pesquisado, julgamos necessário estruturar nosso trabalho em três campos: no primeiro estudaremos as relações entre a artista e seu tempo de atuação escultórica; no segundo procuraremos proceder a uma análise de sua obra; e finalmente, o terceiro consiste na catalogação de sua produção artística.

Dividimos a primeira parte em cinco tópicos abor—

dando a época em que a artista desenvolveu seu trabalho escultórico em São Paulo; sua atuação como mulher e como escultora; suas principais exposições e ainda a opinião pessoal da artista e da crítica especializada quanto às intenções e validade do seu trabalho.

Para um embasamento teórico acerca do período enfoc^oado, valemo-nos dos trabalhos de importantes historiadores e críticos de arte como Caio Prado Jr., Celso Furtado, Boris Fausto, Luís Saia, Alfredo Bosi, Thomas Skidmore e Richard Graham, Flávio Motta, Aracy Amaral, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa. A maior parte de nossa pesquisa relativa a esse trabalho é baseada em fontes jornalísticas, onde encontramos as principais referências à artista, especialmente por ocasião de suas mostras individuais ou participação em exposições coletivas. Encontramos ainda subsídios na documentação pessoal deixada por Elisabeth, que nos permitiu elaborar sua biografia e acompanhar sua trajetória artística. Os depoimentos por nós coletados permitiram-nos obter uma visão mais acurada de aspectos mais específicos de sua personalidade.

A segunda parte restringe-se a uma análise da obra escultórica de Elisabeth Nobile. O conteúdo desta foi igualmente subdividido em cinco tópicos nos quais procederemos ao estudo de aspectos importantes de sua arte: o humano, o volume e a interioridade, a superfície e a escala, a luz e o recanto, a arte do retrato. Para tanto, submeteremos a estudo vinte peças por nós consideradas significativas den-

tro de sua produção que foram examinadas a partir de conceitos fornecidos por Herbert Read, Henry Moore e Auguste Rodin. A escolha desses tratadistas prendeu-se ao fato de terem produzido obras consideradas clássicas acerca do assunto, possuindo o primeiro uma visão teórica acerca dessa arte, e os dois últimos uma atuação prática no campo da escultura, elementos estes que mais de perto possibilitaram o enfoque desenvolvido na análise da obra de Elisabeth Nobile.

Finalmente, na terceira parte, organizamos um catálogo nos moldes dos elaborados pelo MASP e MAM. Esse compreende dois segmentos: ao primeiro corresponde a coleta das obras por nós encontradas com as suas devidas especificações; a última resume-se no levantamento de obras não localizadas. Tomamos conhecimento destas por intermédio de fotografias encontradas no espólio da artista e outras cedidas por seus discípulos e amigos. Cabe-nos ressaltar que, desde o momento em que optamos por esse tema, passamos à tentativa de localização da produção da artista. No decorrer de três anos deparamo-nos com dificuldades tais como o desconhecimento da atividade escultórica de Elisabeth Nobile por parte de "marchands" e colecionadores, e o ostracismo ao qual a artista foi relegada, o que levou ao negligenciamento de suas obras por parte de muitos daqueles que detêm-lhes a posse, os quais não têm consciência do seu devido valor.

Dadas as limitações acima apontadas, é intenção do presente trabalho servir como ponto de referência no sentido de tirar do esquecimento uma escultora significativa dentro

do processo de evolução da arte brasileira do século XX, assim como abrir um caminho para uma pesquisa mais de sua obra.

Tentamos, no presente trabalho, pautarmo-nos por uma objetividade metodológica, rigor documental e utilização precisa de conceitos, seguindo ainda as idéias de Ernest Cassirer:

"É do sentido agudo da realidade empírica das coisas, combinando com o livre dom da imaginação, que depende a verdadeira síntese ou sinopse histórica" (Antropologia Filosófica, p. 320).

Entenderemos, dessa forma, o nosso esforço como uma análise racional, metódica e sistemática quanto às partes por nós coletadas, sem contudo ausentarmo-nos da tentativa de uma participação criadora.

CRONOLOGIA

- 1902 - nasc. de Olga Elisabeth Magda Henriette Nobiling em 09 de dezembro, em São Vicente, São Paulo.
- Filiação: Theodor Nobiling
Rosa Fenchel Nobiling
- Elisabeth é a quarta filha do primeiro casamento de Theodor.
- 1907 - falecida sua mãe em 1905, inicia estudos primários com professoras particulares alemãs, com quem convive em sua cidade natal. Seu pai vive em São Paulo. Viaja à Europa a cada 3 anos, ocasiões em que mantém contato com sua família.
- 1918 - parte para a Alemanha, fixando-se na cidade de Hamburgo, onde já residia sua irmã Gertrude.
- 1920 - transfere-se para Freiburg, onde se matricula no ginásio da cidade.
- 1922 - em Elbsfeld, presta o exame de "Abitur", conseguindo qualificar-se.
- 1923 - ingressa na Universidade de Colônia, matriculando-se nos cursos de Filosofia, História e História da Arte.
- 1925 - transfere-se para a Universidade de Muenster, na Westfalia.
- 1926 - visita Freiburg, Hamburgo e Roma. Vem ao Brasil em decorrência do falecimento de seu pai.
- 1927 - retorna à Alemanha, fixando-se em Berlim. Desiste dos cursos até então seguidos. Inicia estudos de escultura em Munique, na Baviera.

- 1928 - esculpe seu primeiro trabalho: "Cabeça de Gertrudes".
- 1929 - em outubro é admitida na Academia de Belas Artes de Berlim (Vereinigte Staatsschulen) através da apresentação do seu trabalho "Cabeça de Gertrude", inspirado em sua irmã.
- Durante suas férias vai a Paris em viagem cultural.
- 1930 - cursa as aulas do professor Edwin Scharff, mestre em escultura, como matéria principal.
- cursa também aulas de talhe de madeira, caligrafia e perspectiva.
- distinguindo-se, torna-se Maester Schoeler (aluna especial), o que lhe dá o direito de possuir um atelier dentro da Universidade.
- 1931 - esculpe quatro nus (ver catálogo).
- viaja para Roma, onde estuda escultura em atelier particular durante quatro meses.
- 1932 - de volta a Berlim, executa sete novos trabalhos (ver catálogo).
- Scharff abandona a Universidade. Elisabeth torna-se então aluna de Klipech, com quem tem desentendimentos, desistindo de seu estudo.
- 1933 - retorna ao Brasil devido a problemas financeiros ocasionados pela queda do câmbio; indiretamente, sofria problemas com a ascensão do nazismo na Alemanha.

- passa a residir em São Paulo, à rua Inglaterra. Executa quatro esculturas (ver catálogo).
- 1934 - muda-se para a rua João Moura, no bairro de Pinheiros. Nessa época conhece Victor Brecheret, com quem vai estabelecer uma sólida amizade, além de trabalhar como sua auxiliar.

- 1935 - inicia sua convivência com o mundo intelectual paulista.
- executa ainda uma série de trabalhos, entre os quais a "Cabeça de Brecheret" e a "Virgem com Criança", sob encomenda de Antônio Prado Jr.
- 1936 - realiza sua primeira exposição individual na Casa Baloo (ver catálogo).
- forma-se o "Grupo Sete", integrado por Brecheret, Rhino Levi, Yolanda Mohaly Regina e John Graz, Antônio Gomide e a própria Elisabeth.
 - desenha sua futura casa no bairro do Sumaré e inicia a construção da mesma.
 - esculpe para Sérgio Milliet, Clóvis Graciano e Mário de Andrade.
- 1937 - junta-se aos expositores do "Salão de Maio", inaugurado em 25 de maio.
- inicia suas atividades como ceramista no atelier de Elmer Gollmer, no Sumaré.
- 1938 - viaja com Elmer Gollmer para Elberfeld, Alemanha.
- muda-se temporariamente para Viena, onde permanece por cinco meses, seguindo cursos de cerâmica.
 - de volta a São Paulo, aluga um atelier onde se dedica à atividade de ceramista, executando peças decoradas com motivos típicos alemães e italianos. Tais obras não foram assinadas pela autora, que as destina exclusivamente ao comércio.
- 1939 - participa do 3º "Salão de Maio".
- participa do 5º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.
 - instala-se definitivamente em sua recém-construída casa no Sumaré, que será cognominada "A Igrejinha", abrindo suas portas para reuniões de cunho artístico e antroposófico.

- passa a ministrar aulas de escultura e cerâmica.
- 1941 - trabalha em quatro esculturas, além de executar várias cerâmicas e desenhos, entre elas esculpindo a "Cabeça de Mário de Andrade".
 - participa do I Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, organizado por Quirino da Silva e tendo por patronesses uma comissão de senhoras da alta sociedade paulistana, entre as quais Vera Alves de Lima Nabuco e Babi de Almeida.
- 1942 - realiza sete novas esculturas (ver catálogo).
 - nesse ano, intensifica sua produção no campo do desenho.
- 1943 - esculpe outras sete esculturas, continuando a produzir desenhos e cerâmica.
- 1944 - realiza sua segunda exposição individual, no Edifício Toledo-Schorcht (ver catálogo), exibindo peças de cerâmica, esculturas e desenhos.
 - casa-se com o conde Hulbert von Schoenfeldt.
- 1945 - trabalha em onze esculturas; entre elas, a "Cabeça de Ethel Olivetti", adquirida por seu amigo Jorge Amado; outra obra desse série foi adquirida por Warchavchik.
- 1946 - passa seis meses em Paris, em viagem cultural.
- 1947 - trabalha em diversas esculturas, cerâmicas e desenhos.
 - participa de exposição na Galeria Domus ao lado de vários artistas conhecidos, em 5 de fevereiro. Nessa ocasião expõe seus trabalhos "Mendiga" e "Tragédia Grega" (ver catálogo).
 - viaja para o Rio de Janeiro, passando o período entre maio e outubro em Teresópolis.

- 1948 - sua terceira mostra individual tem lugar na Galeria Domus, onde expõe esculturas, desenhos e cerâmicas (ver catálogo).
- após esta exposição, sua atividade escultórica diminui sensivelmente, devendo-se o fato a motivos tanto de caráter econômico como pessoal.
- 1949 - ao lado de outros artistas, expõe cerâmicas e desenhos na Galeria Domus (ver catálogo).
- expõe ainda suas obras em duas outras mostras coletivas efetuadas nas Galerias Itá e Itapetininga.
 - no mesmo ano, expõe em uma coletiva realizada no Rio de Janeiro.
 - o Museu de Arte Moderna daquela cidade a convida a ministrar aulas de orientação artística dentro do curso de cerâmica daquela instituição.
- 1950 - realiza nova exposição de cerâmicas na Galeria Domus, durante os dias 17 a 30 de novembro.
- participa da Primeira Exposição da Oficina de Arte (ODA), no Instituto de Artes do Brasil, inaugurada em 28 de novembro (ver catálogo).
 - publica-se no MASP um álbum com dez gravuras de sua autoria, prefaciado por José Geraldo Vieira.
 - executa desenhos que servem como base para tapeçarias de Klara Hartoch.
 - nesse ano, interrompe a continuidade de sua produção.
- 1951 - exposição em Buenos Aires.
- exposição em Salvador.
 - integra o corpo do júri do III Salão Baiano de Belas Artes.
 - exposição e palestra em Belo Horizonte.

- exposição na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, ao lado de Flávio de Carvalho, Milton Dacosta e Darcy Penteado em 22 de setembro.
 - é jurada do 1º Salão de Arte Moderna de São Paulo.
 - participa da I Bienal de São Paulo, obtendo o 2º prêmio em cerâmica (prêmio Cristais Prado), *ex-aequo* com Giandomenico de Marchis.
 - exposição de cerâmica e desenhos na Galeria Domus em 12 de novembro (ver catálogo).
- 1952 - expõe no Museu de Arte do Rio de Janeiro suas cerâmicas recém-premiadas na Bienal de São Paulo.
- viaja a Paris, participando do Salão de Maio daquela cidade. Retorna ao Brasil em agosto.
 - expõe no II Salão Paulista de Arte Moderna.
 - participa da construção da Capela Cristo Operário, cabendo-lhe a execução das luminárias, candelabros e da pia batismal, além dos projetos de painéis, que foi concluída em 1953.
- 1953 - é nomeada para a cadeira de Plástica da FAU/USP.
- é-lhe confiada a parte escultórica da "Torre Universitária", constando sua tarefa de doze painéis de 5 x 5,5 m.
 - viaja para Roma.
 - exposição conjunta com Klara Hartock na Galeria Artesanal em 27 de novembro.
- 1954 - seus problemas de saúde agravam-se, tendo que passar três meses internada (nevralgia do trigêmeo).
- é convidada para ministrar um curso no Carnegie Institute of Fine Arts em Pittsburgh, Estados Unidos.
 - transfere-se para a França.
- 1955 - participa do Salão de Maio de Paris.
- em agosto, interna-se em uma casa de repouso na Floresta

Negra, Alemanha.

- 1957 - de volta a Paris, expõe na Galeria Marcel Bernheim.
- divorcia-se em Viena.
- 1958 - retorna à França, onde dá aulas particulares de cerâmica.
- 1959 - muda-se para Vence, cidade cujo clima era mais adequado à sua saúde.
- dá aulas e realiza duas exposições de cerâmica e desenho em sua residência.
- por essa época, seu trabalho como ceramista atinge o melhor nível até então obtido.
- 1960 - retorna a São Paulo.
- por motivos de saúde, vai morar em Campos do Jordão em casa de sua amiga Jutta von Schaaffhausen. Enquanto isso, desenha sua casa naquela cidade e acompanha sua construção.
- 1961 - mantém exposição permanente de cerâmica na Galeria Augusto Augusta, em São Paulo, no Hotel Turiba e em sua casa em Campos do Jordão.
- exposição na Galeria Kosmos, São Paulo.
- 1962 - exposição na Galeria São Luís de Arte, em São Paulo.
- 1964 - exposição na Galeria Augusto Augusta.
- 1965 - retorna a Vence, França, para rever seus antigos discípulos.
- interna-se em uma clínica na Floresta Negra, Alemanha.
- 1967 - regressa a Campos do Jordão.
- prossegue seu trabalho em cerâmica e suas atividades léticas.

1971 - parte para Freiburg, Alemanha, e interna-se em uma clínica antroposófica. -

1973 - retorna em definitivo ao Brasil.

1974 - interrompe definitivamente seu trabalho.

- interna-se na Clínica Tobias, em São Paulo, onde permanece até a sua morte.

1975 - falece a 5 de maio, em consequência de câncer.



I - A ARTISTA E SUA ÉPOCA

A ÉPOCA DE ATUAÇÃO ESCULTÓRICA DE ELISABETH NOBILING

"A tendência à arte pela arte dos artistas e das pessoas que se interessam vivamente pela criação artística surge à base de seu divórcio irremediável com o meio que os rodeia".

Aleksandr S. Púchkin

O período compreendido entre as décadas de 30 e 50 no Brasil é marcado, no campo político, pelo fim da República Velha, o estabelecimento da ditadura Vargas e, após 1945, pela redemocratização nacional com a ascensão à presidência de Eurico Gaspar Dutra.

Paralelamente a esse contexto ocorrerão modificações de âmbito social e econômico que redundarão em um processo denominado de modernização do país (1).

É um período de profundas contradições no plano das idéias, assinalado pelas manifestações das diversas facções ideológicas e pelas divergências entre os grupos favoráveis à nacionalização e os que apoiam a manutenção do processo de estrangeirização do país.

São Paulo, afirmando-se como centro econômico do Brasil, é o palco onde melhor se observam as características dessa nova era.

Apesar de haver um deslocamento do centro artístico de São Paulo para o Rio de Janeiro (2), bem como a cria-

(1) Sobre este período ver os estudos de Caio Prado, Fernando Henrique Cardoso, Celso Furtado, Francisco Iglésias, Gabriel Cohn, Thomas Skidmore e Bóris Fausto. Quanto ao conceito de modernização consultar o estudo de GRAHAM, Richard - Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1973.

(2) AMARAL, Aracy A. de - Tarsila, sua obra e seu tempo. São Paulo, Perspectiva, 1975, vol. I.

ção do DIP, que dirigirá grande parte do movimento artístico nacional ⁽³⁾, São Paulo não fica de forma alguma estacionada em relação a manifestações intelectuais, quer no tocante à consolidação das tendências do modernismo, quer em relação a correntes vanguardistas e/ou contestatórias.

Os estudos sobre a arte brasileira nesse período são escassos, mas é inegável que 1930 é um marco de uma nova etapa do movimento modernista no país ⁽⁴⁾.

Em São Paulo, a antiga burguesia cafeeira sofre um processo de desgaste; adapta-se à nova realidade econômica nacional e equilibra-se à emergente burguesia industrial e burocrática ⁽⁵⁾.

Em 1930 São Paulo caminhava rapidamente para o primeiro milhão de habitantes e apresentava uma superfície de 130 km² já empenhados com instalações e agenciamentos urbanos ⁽⁶⁾.

(3) PEDROSA, Mário - "A Bienal de cá pra lá", in Arte Brasileira Hoje. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973, pp. 20-21.

(4) AMARAL, Aracy A. de - op. cit., p. 325.

(5) FAUSTO, Bóris - A revolução de 30. São Paulo, Brasiliense, 1978, pp. 12-50.

(6) SAIA, Luís - Morada paulista. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 241.

Como corolário de toda essa expansão e a nítida estabilização da classe média, há o crescimento a nível mercadológico, onde também está inserido o mercado de arte.

Uma nova elite intelectual dominará o panorama paulista, a partir da fundação da Faculdade de Filosofia de São Paulo, em 1934, que manterá o tradicionais liames com a cultura francesa ⁽⁷⁾, sem no entanto deixar de apresentar futuramente um aspecto revolucionário. As manifestações artísticas desviam-se dos antigos salões aristocráticos de Higienópolis como os de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, sendo agora realizados sob a forma de exposições coletivas em locais públicos ⁽⁸⁾, conseqüentemente provocando um maior acesso de outras camadas sociais a essas manifestações, que passarão a repercutir de modo mais intenso na imprensa com o surgimento de críticos de arte entre nós.

Tal contexto social pode ser satisfatoriamente examinado ao estudar-se o panorama literário do período; assim é que Alfredo Bosi afirma:

"Entre 1930 e 45/50, a 'grosso modo', o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção

(7) PAULA, Eurípides Simões de - "A USP". In Revista de História, São Paulo, 1963, vol. XXVI, nº 54, pp. 523-529.

(8) AMARAL, Aracy A. de - op. cit., p. 325.

regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza" (9).

Antônio Cândido acentua que na década de 40 surgem os últimos escritores de caráter excepcional, da estirpe de um Guimarães Rosa ou de um João Cabral de Melo Neto, mas iniciar-se-á a produção constante de um grande número de escritores de bom nível (10). Parece-nos claro que tal fenômeno torna-se possível pela ampliação do grupo consumidor de literatura, permitindo o crescimento do setor editorial.

Em relação ao teatro e cinema, o primeiro mantém-se divorciado dos movimentos que se processam no país até o final da década de 40, pois, em decorrência de estar oficialmente monopolizado pelo recém-criado Serviço Nacional de Teatro que, nessa época, limitava-se ao patrocínio das revistas musicais do Rio de Janeiro, não está imbuído de sua função social; quanto ao cinema, sua indústria entre nós, incipiente, é praticamente dominada pela produção internacional, notadamente a norte-americana (11). Quanto à música, o desta-

(9) BOSI, Alfredo - História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1980, p. 434.

(10) CÂNDICO, Antônio - Palestra ministrada sobre Cultura Contemporânea, São Paulo, outubro de 1975. FAU/USP - apostila.

(11) GOMES, Paulo Emilio Salles - O cinema no Brasil. São Paulo, ECA/USP, s.d. (apostila mimeogr.).

que da época não recaí em grupos, mas às figuras de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Em contrapartida, a moderna arquitetura brasileira passa a ser desenvolvida na década de 30, graças ao incentivo governamental, que patrocina a vinda de Le Corbusier ao Brasil para uma série de conferências e consultoria do projeto do edifício do MEC no Rio de Janeiro, do qual participaram, entre outros, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (12). Em São Paulo, neste campo, nota-se a presença de Rhino Levi e War-chavchick.

Quanto à transformação urbana da cidade, encontramos a atuação de Prestes Maia que, entre 38 e 45, realiza uma série de obras públicas, além da tentativa de preservação do centro histórico de São Paulo (13).

No setor das artes plásticas, durante a década de 30/40, ocorre o fortalecimento dos objetivos buscados na Semana de 22. Não obstante o encerramento da fase de maior criatividade e influência de figuras como Brecheret, Tarsila e outros (14), dá-se o nascimento de novos grupos imbuídos de

(12) REIS FILHO, Nestor Goulart - Quadro da arquitetura no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1976.

(13) Plano de São Paulo feito pelo Pref. Prestes Maia, FAU/USP. Ver também DUARTE, Paulo - Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo, Secretaria de Cultura, 1977, p. 22 et passim.

(14) AMARAL, Aracy A. de - op. cit., p. 331.

uma proposta temática nitidamente social e uma nova preocupação formal.

Registra-se o surgimento da SPAM que, além de mostras artísticas, promove uma grande variedade de atividades lúdico-culturais no período entre 32 e 34 (15). Um dia após a SPAM, inaugura-se o CAM (16), de tendência esquerdizante, por obra de Flávio de Carvalho, que não aderiu àquela sociedade por considerá-la elitista. Não obstante, os sócios da SPAM freqüentavam o CAM, não ocorrendo o vice-versa (17). O CAM realizou exposições, mas igualmente promoveu, com grande intensidade, conferências com personalidades ilustradas, e diversas atividades culturais, como o Teatro Experimental (18).

Para Paulo Mendes de Almeida, que foi um dos diretores da SPAM e um dos fundadores do CAM,

"... a verdade é que eles se completavam. A primeira, um tanto aristocrática, porém mais sólida e mais 'séria', no bom sentido da palavra. O CAM, democrático, largado, mas apresentando, indiscutivelmente, uma vivacidade maior. Um grande e vibrante movimento de arte e de inteligência, que dificilmente se repetirá" (19).

(15) ALMEIDA, Paulo Mendes de - De Anita ao museu. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 41-46.

(16) CARVALHO, Flávio de - Recordação do Clube dos Artistas Modernos. São Paulo, RASM, 1939.

(17) AMARAL, Aracy A. de - op. cit., p. 327.

(18) ALMEIDA, Paulo Mendes de - op. cit., pp. 55-60.

(19) Idem, pp. 83-84.

Mencionaram-se ainda outros movimentos ocorridos em São Paulo, como o grupo Santa Helena ⁽²⁰⁾ e a Família Artística Paulista ⁽²¹⁾. Grande importância tiveram os salões de mostras coletivas, como os Salões de Maio ⁽²²⁾, o Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo ⁽²³⁾ e o Salão da Feira Nacional das Indústrias ⁽²⁴⁾. Além desses, reali—

-
- (20) O Grupo Santa Helena consistia em um grupo de jovens artistas de origem proletária, imigrantes ou descendentes de imigrantes, auto-didatas, que não eram aceitos pela elite artística da época, ao mesmo tempo que recusavam participar das manifestações acadêmicas do São de Belas Artes. Maiores detalhes podem ser encontrados em MOTTA, Flávio A. - A família paulista. São Paulo, 1971 (Separata da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1971), onde o autor reproduz ainda o texto de Mário de Andrade "Essa família paulista".
- (21) MOTTA, Flávio A. - op. cit.
- (22) Os três Salões de Maio realizaram-se em 1937, 1938 e 1939; os primeiros no Esplanada Hotel e o último na Galeria Itá. Mais do que um novo espaço destinado a expor a produção dos artistas modernos, estes desejavam que os salões atingissem focos de um movimento representativo dos novos rumos das artes plásticas. Catálogo do 1º Salão de Maio, SP, 1937; MILLIET, Sérgio - "Opinões sobre o Salão de Maio, in Catálogo do 2º Salão de Maio, Sp, 1938.
- (23) O Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo é a antiga Sociedade Paulista de Belas Artes, assim denominada por decreto ministerial de 1937; continua sendo, no entanto, apenas mais um salão de artes, "muito 'salão' e nada sindicato", nos dizeres de Aracy A. Amaral - op. cit., p. 329.
- (24) O Salão da Feira Nacional das Indústrias de 1941 surgiu revestido de ineditismo, já que se tratava de um acontecimento patrocinado por empresários industriais e que teve lugar no Parque da Indústria Animal "Fernando Costa" na Água Branca.

zou-se a exposição do Automóvel Clube em 1939, e organizações como o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, esta dá continuidade à Família Artística Paulista.

Torna-se digna de nota a ocorrência, nessa época, do fenômeno do "portinarismo", ou o culto a Portinari, bem como, em contrapartida, o "anti-portinarismo" (25).

"No início da década de 40, um dado importante é o sepultamento da distância que houve, principalmente na primeira fase modernista, entre os artistas originados na elite, ou de alguma maneira cultivados à sua sombra, e os artistas de origem proletária, ou de baixa classe média" (26).

A crítica de arte, nesse período, se dinamiza, e se destaca, surgindo novos nomes com posições analíticas marcadas por ideologias diferentes, tornando-se constantes nos jornais as controvérsias quanto à apreciação da obra dos artistas de maior evidência. Nomes como Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, Quirino da Silva, Paulo Mendes de Almeida, Tarsila, Luís Martins e Sérgio Milliet juntam-se a Mário e Oswald de Andrade (27).

(25) FABRIS, Ana Teresa - Portinari, o pintor social. São Paulo, 1978. Tese Mestr. Escola Com. e Artes, USP (mimeogr.), p. 37 et passim.

(26) DAHER, Luiz Carlos - Arquitetura e expressionismo. São Paulo, 1979. Tese Mestr. Fac. Arq. e Urb., USP (mimeogr.), p. 105.

(27) VITA, Luiz Washington - Tendências do pensamento contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

Outro índice de receptividade crescente do movimento artístico paulista é o surgimento de galerias de arte na cidade durante o segundo conflito mundial (28).

Nota-se a existência de duas correntes divergentes quanto à orientação estética: uma, de caráter social, ligada ao realismo e à busca de raízes, que será uma constante na arte do continente americano; e outra voltada ao experimentalismo das vanguardas européias (29). No Brasil, nessa tendência à arte social, entre várias, podemos colocar como expoente a obra de Portinari; no segundo caso, podemos colocar, entre várias, a obra de Elisabeth Nobile.

(28) AMARAL, Aracy A. de - op. cit., pp. 329-341.

(29) FABRIS, Ana Teresa - op. cit., pp. 130-143.

A MULHER, A ESCULTORA EM SEU TEMPO

"O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias — pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu".

Roland Barthes

A artista nasceu em São Vicente, São Paulo, em 9 de dezembro de 1902, filha de pais pertencentes a famílias tradicionais da Alemanha ⁽¹⁾. Por uma série de incidentes, entre os quais o falecimento de sua mãe, a ida de seus irmãos mais velhos para a Alemanha e o trabalho de seu pai em São Paulo, Elisabeth tem por companhia somente duas senhoras alemãs, que lhe ministram os estudos primários.

Não freqüentando uma escola regular em sua cidade natal e viajando à Alemanha a cada 3 anos, cristaliza a sua formação européia. Aliado a uma profunda solidão, tal quadro a leva a um alheamento do mundo exterior, fazendo-a voltar-se a uma estreita intimidade com a natureza. Esses traços marcarão indelévelmente sua personalidade, transparecendo em sua produção artística ⁽²⁾.

Em 1918 parte para a Alemanha, com a intenção de fixar-se no país. Inicialmente mora com sua irmã Gertrude Elbrechter e marido, residente em Hamburgo, onde inicia seus estudos em estabelecimentos oficiais. Com a mudança do casal Elbrechter para Freiburg em 1920, Elisabeth matricula-se no Ginásio local; seus estudos prosseguem com

(1) Depoimento de Lotte Nobiling Petersen à autora, São Paulo, 18 de setembro de 1979.

(2) Depoimento de Lotte Nobiling Petersen à autora, São Paulo, 18 de setembro de 1979.

sua ida a Elbsfeld, onde consegue qualificar-se no exame de "Abitur" (3).

Seu próximo passo é ingressar na Universidade de Colônia, onde cursa Filosofia, História e História da Arte. Continua os mesmos estudos na Universidade de Muenster, e a seguir na Universidade de Berlim, até o ano de 1926. Essas seguidas transferências devem-se a dois fatores: o acompanhar a irmã em suas mudanças, e sua insatisfação em relação ao curso freqüentado (4).

No final de 1926 e início de 1927, retorna ao Brasil em decorrência da doença de seu pai por um período aproximado de 10 meses. Após o falecimento deste, volta a residir em Berlim. Desiste, logo a seguir, dos cursos universitários até então seguidos nesta cidade e transfere-se para Munique, onde inicia seus estudos de escultura. Sua tendência às artes plásticas não é recente, e seu interesse, nos cursos universitários, restringia-se apenas à História da Arte, sendo que nos períodos de férias viaja para os grandes centros artísticos europeus, tais como Roma, Paris e Viena com o intuito de aprimorar seus conhecimentos.

(3) "Abitur" — modalidade de exame realizado na Alemanha correspondente ao nosso supletivo. Depoimento de Gertrude Elbrechter à autora, São Paulo, 22 de agosto de 1979.

(4) Depoimento de Gertrude Elbrechter à autora, já citado.

Seus progressos no curso então iniciado são rápidos e notórios; esculpe várias peças e, em 1929, é admitida na "Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst", com a apresentação de seu trabalho "Cabeça de Gertrude", retrato de sua irmã, que conserva a peça até os dias atuais (ver catálogo).

Em seu período acadêmico, Elisabeth cursa diversas matérias, como talhe em madeira, perspectiva e caligrafia, porém centra seu interesse nas aulas de escultura ministradas por Edwin Scharff (5).

Sua evolução nesse campo é notável, fato comprovado pela sua promoção a "Maester Schoeler" (6), distinção que lhe confere o direito de manter um atelier dentro da universidade. Esta é uma fase de boa produtividade, tendo executado, ao que sabemos, sete nus e uma cabeça nesse período (ver catálogo).

Nos anos de 1931 e 1932, Elisabeth executa um total de onze trabalhos (ver catálogo). Faz viagens ao estran

(5) Depoimento de Gertrude Elbrechter à autora, já citado. Edwin Scharff (1887-1955) "escultor que buscava a forma básica, sem contudo enfatizar o aspecto geométrico do corpo". In: Historical Summary: 20th Century Art. Larousse Encyclopédia of Modern Art. London, Wamlyn, 1974, p. 375.

(6) O "Maester Schoeler" era o aluno que conseguia destacar-se dentre os demais, sendo portanto merecedor de uma sala dentro da própria universidade para ser utilizada como atelier particular.

geiro, com a finalidade de aprimorar seus estudos: é o caso de sua permanência em Roma, nas férias de 1931 quando, por quatro meses, estuda escultura em um atelier particular.

É importante acentuar que, apesar de Elisabeth manter um estreito contato com o mundo cultural europeu, e sendo conhecedora das mais novas tendências artísticas desse período, como podemos observar pelo seu arquivo particular de gravuras contemporâneas, não se desvincula da estética dominante da Academia de Berlim (7), sendo fortemente influenciada por dois artistas mantenedores

"de uma posição naturalística no momento em que as transformações da arte se radicalizam" (8):

Aristide Maillol e Charles Despiau.

Sua grande influência, entretanto, a mais próxima, é seu mestre Edwin Scharff, de quem toma as diretrizes artísticas nos anos seguintes.

(7) A Academia de Berlim, nesse período, mantinha-se alheia aos dois principais movimentos transformadores da arte alemã nas primeiras décadas do século: o Expressionismo e o Fauvismo. Para maiores detalhes, consultar DUBE, Wolf-Dieter - O expressionismo. São Paulo, Verbo/EDUSP, 1976, e MULLER, Joseph Emile - O fauvismo. São Paulo, Verbo/EDUSP, 1976.

(8) A respeito desse aspecto, consultar ZANINI, Walter - "Tendências da escultura moderna". São Paulo, Cultrix, 1971, p. 49. A inclusão da menção a Charles Despiau é de nossa autoria.

Com a saída de Scharff da Universidade, A.Klípech passa a ministrar as aulas de escultura. Elisabeth tem desentendimentos com o novo mestre, e pouco depois retira-se da escola, de posse dos créditos referentes às matérias que cursou.

Apesar de viver grande parte do período expressionista na Alemanha, não é impregnada pelo seu espírito criador. Sua situação financeira, relativamente privilegiada, desvincula-a de uma realidade de sobrevivência. Era uma das poucas alunas a poder manter um atelier à parte da escola (9).

O início de sua produção escultórica coincide com a ascensão de Hitler e do nazismo ao poder; é a época de uma Alemanha cada vez mais conservadora, onde aumentam as ofertas de trabalho e o nível salarial, onde o espírito fascista de ordem e objetividade derrubam o espírito expressionista (10). Apesar de Elisabeth, de certo modo, manter contato com a situação política germânica, já que a irmã e o marido são obrigados a fugir do país em virtude desse ter participado de um fracassado atentado contra Hitler, mantém-se relativamente alheia aos problemas sociais, fechada

(9) Depoimento de Gertrude Elbrechter à autora, já citado.

(10) DAHER, Luís Carlos - "Arquitetura e expressionismo". São Paulo, 1979. Tese de Mestrado, Fac. Arq. e Urb, USP. Mimeogr., p. 15 em diante.
DUBE, Wolf-Dieter - op. cit., p. 99 em diante.

que estava em seu mundo acadêmico.

Dada a crise econômica de 1930 que atinge o Brasil, e, por outro lado, da ascensão econômica da Alemanha naquela década, Elisabeth retorna à sua terra natal em 1933, pois sobrevivendo de mesada a ela enviada por sua família foi-lhe difícil suportar a diferença cambial então estabelecida entre as moedas dos dois países (11). Considere-se ainda que a ascensão do nazismo lhe trouxe problemas: particularmente, por não simpatizar com as idéias do nazismo, o que podemos verificar tempos mais tarde quando comenta sobre a necessidade de liberdade do artista na criação (12), e pelo fato de seus familiares que, de início, participaram da formação do partido nacional-socialista, reagirem violentamente contra a ascensão de Hitler como ditador, sendo conseqüentemente obrigados a deixar a Alemanha.

Em 1934, já instalada no bairro de Pinheiros, à rua João Moura, inicia contatos mais estreitos com o mundo intelectual e artístico da cidade. Dentre os conhecimentos travados, destaca-se a sua sólida amizade com Victor Brechert, com quem passará a trabalhar na qualidade de auxiliar.

(11) Depoimento de Gertrude Elbrechter à autora, já citado.

(12) Depoimento do Dr. Carlos H. Eymeu à autora, São Paulo, 28/04/1980; depoimento da própria artista para o jornal "Diário da Noite", São Paulo, 29 de novembro de 1944.

Data desse período sua obra "Cabeça de Brecheret", esculpida em 1935 (ver catálogo). O bom acolhimento de sua pessoa e seu trabalho por parte da sociedade local se fazem notórios, uma vez que passa a receber encomendas de esculturas por parte de figuras proeminentes da época, como Antônio Prado Jr., para quem Elisabeth esculpe "Virgem com Criança" (ver catálogo), sem contudo abandonar sua produção independente.

Apenas três anos após sua chegada a São Paulo, realiza sua primeira mostra individual, que teve lugar na Casa Baloo. A recepção da crítica foi-lhe bastante favorável, conforme poderá ser observado no capítulo seguinte.

Não há dúvida que sua personalidade marcante é fator importante quanto ao acolhimento do qual é merecedora: uma mulher independente, típica representante da emancipada mulher européia, chocava, provocava espanto e admiração em uma sociedade patriarcal em transição como a do Brasil da década de 30, na qual se movimentava. Este fato se tornou mais claro, quando de sua mudança para o bairro do Sumaré, o seu modo de passear com calças compridas, piteira e cachorros, lhe darão os jornais da época a alcunha "a notável do Sumaré", tido como o "Montparnasse brasileiro" (13).

(13) ZANINI, Walter, in: O Tempo, São Paulo, 1º de janeiro de 1953; LUCCA Jr., Domingos, in: Folha da Noite, 24 de abril de 1953; LUCCA Jr., Domingos, in: Folha da Manhã, 8 de maio de 1953.

Entre os vários grupos artísticos formados em São Paulo naquele período, Elisabeth integra o "Grupo dos Sete" criado em 1936, cujos componentes são naturais da Europa ou lá formados. Tal grupo, apesar de contar com a participação de expoentes da vida artística, não teve notoriedade enquanto movimento, extinguindo-se pouco tempo após a sua criação, uma vez que não cumpriu sua finalidade precípua, que era a de fundar um museu ativo. Entretanto, tal não foi possível, porque este não contou com a indispensável ajuda da prefeitura municipal, apesar do apoio de Mário de Andrade (14).

Participaram do "Grupo dos Sete" Brecheret, Rhino Levi, Yolanda Mohalyi, Regina e John Graz e Gomide, além de Elisabeth.

Ainda em 1936 Elisabeth projeta sua futura residência, que acabará por se tornar famosa no bairro do Sumaré, sita à rua Dr. Arnaldo nº 351. Ao contrário de sua obra escultórica, de certa forma "conservadora", o projeto de sua casa insere-se dentro do espírito do expressionismo alemão, e mesmo do espírito da Bauhaus (15).

(14) Mário de Andrade, na época, ocupava um cargo administrativo no Departamento de Cultura, entretanto, sua intervenção revelou-se insuficiente, desfazendo-se o grupo sem que tivesse chegado a promover qualquer evento.

(15) BANHAM, Reyner - Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 413-497. A Bauhaus foi uma escola de arquitetura e artes industriais patrocinada por grupos de empresários progressistas que dominavam a economia alemã. Visava atenuar as relações conflitantes entre trabalho criativo e produ-

Em 1937 participa do 1º Salão de Maio, bem como de diversas outras exposições coletivas, e inicia suas atividades como ceramista. Elisabeth conhece por essa época o húngaro Elmer Goldmer, que se encontra em caráter temporário no Brasil, e juntos estabelecem um atelier de cerâmica no bairro do Sumaré, cuja produção não tem maiores pretensões artísticas, destinando-se as peças diretamente ao consumo. Acompanhada de Goldmer vai para a Alemanha, transferindo-se em seguida para Viena, onde por cinco meses frequenta um curso de cerâmica. Retornando ao Brasil, paralelamente à escultura, reabre o atelier de cerâmica e executa peças decoradas com temas venezianos e alemães, não as assinando contudo, o que nos possibilita inferir que não atribuía às peças produzidas grandes qualidades artísticas, mas apenas valor comercial.

Após enfrentar vários problemas de ordem financeira, em 1939 instala-se definitivamente em sua residência re-

ção industrial que marcaram os primeiros períodos da produção mecanizada do século XIX.

Esse espírito conciliador entre arte e utilidade corporificado na Bauhaus nunca assumiu imagens definidas na Alemanha dos anos vinte. Paralelamente ao pragmatismo construtivo e industrioso havia manifestações expressionistas e íntimas que demonstravam um momento de inquietação e revolta contra a cultura estabelecida pelo racionalismo da época.

O expressionismo foi a antítese vivida e necessária a um povo que resistia a sucumbir ao extremo tecnicismo dos tempos modernos

cém-inaugurada no Sumaré. Na fachada não constavam janelas, mas somente uma porta dupla, dando a impressão de tratar-se de uma "igrejinha", cognome aliás pelo qual a casa ficou conhecida. Esse desenho da fachada, por sinal, encontra paralelos na obra arquitetônica de Flávio de Carvalho, amigo da artista, que várias vezes a retratou.

Grandes espaços vazios em seu interior eram a nota característica da residência; pē direito duplo; mezzanino; porta de vidro que abria para um jardim interno e ao "atelier"; farta iluminação dirigida, demonstram toda uma intuição arquitetônica e uso criativo do espaço.

O bom gosto "modernista" característico desta construção reflete o modo de ser de sua proprietária; o refinamento do detalhe é, sem sombra de dúvida, sua proposta de vida. Elisabeth preocupa-se em extrair a magia dos atos cotidianos — uma mera refeição frugal é transformada em ritual de forma, cor e sabor ⁽¹⁶⁾. Um dos seus "hobbies" preferidos é a culinária — uma das nobres artes — e pela qual ela se torna lembrada e exaltada até hoje pelos que tiveram o privilégio de experimentar suas especialidades ⁽¹⁷⁾. Ótima anfitriã, recebe em suas festas um número aproximado de cem

(16) Depoimento de Ana Maria Fiocca à autora. São Paulo, 13 de maio de 1980.

(17) Depoimento de Jutta von Schaaffenhäusen à autora. São Paulo, 6 de março de 1980.

convidados; sua casa é aberta aos domingos para reuniões informais dos intelectuais e da elite da época, tal como nos velhos salões aristocráticos dos anos passados. Sérgio Milliet, Clóvis Graciano, Mário de Andrade, Jorge Amado, são personalidades que a freqüentam (18).

Reuniões de cunho antroposófico igualmente vão ter lugar na "igrejinha"; é interessante conotarmos que, anos mais tarde, a casa torna-se um centro de estudo dessa natureza. Inicia desde essa data (1936) cursos de cerâmica, escultura e história da arte, conseguindo um apreciável número de alunos, alguns deles mais tarde tornando-se nomes de expressão nacional, como Jutta von Schaaffhausen. Elisabeth, porém, não aprecia a atividade docente, devido ao fato de julgar ter uma certa dificuldade em se expressar (19).

Em 1941 executa a "Cabeça de Mário de Andrade", destinada a ser colocada na Biblioteca Municipal, porém a obra é preterida em favor do trabalho executado por Pinto do Couto (20). Até 1944 mantém sua produção escultórica, além de desenhar e ministrar aulas, sem tampouco abandonar suas ati-

(18) Depoimento do Dr. Carlos H. Eymeú à autora, já citado.

(19) Jornal de Notícias, São Paulo, 16 de março de 1947.

(20) Depoimento de Jutta von Schaaffhausen à autora, já citado.

vidades sociais.

Nesses anos ressaltam-se dois fatos de grande importância em sua vida: seu casamento com o Conde Hulbert von Schoenfeldt e a segunda exposição individual, realizada no Edifício Toledo-Schorcht, a qual obtém repercussão superior a qualquer mostra da qual participou ou viria a participar. O sucesso de público faz-se notar através do expressivo número de obras vendidas a figuras proeminentes da intelectualidade brasileira.

Em 1946 viaja a Paris, onde permanece durante seis meses. No ano seguinte participa da mostra coletiva inaugural da Galeria Domus, expondo as obras "Mendiga" e "Tragédia Grega" (ver catálogo). Outros participantes da exposição são nomes como Bonadei, Volpi, Rebolo, Tarsila, Brecheret e Bruno Giogio. A maior parte desse ano é passada em Teresópolis, onde continua sua atividade profissional.

Em 1948, na mesma Galeria Domus, realiza sua terceira mostra individual. Como veremos adiante, a crítica não mais se mostra unânime quanto à apreciação de seu trabalho, fato este que faz dessa exposição a mais controvertida de sua carreira.

Nos anos que se seguem sua atividade como escultora decresce sensivelmente, em contrapartida à sua produção de cerâmica e desenho. Este é, no entanto, o período em que mais expõe suas obras, coincidindo com o momento em que a vi

da artística do Brasil toma novo impulso (21).

A exposição da Galeria Domus em 1949 conta com suas peças de cerâmica e desenho, ao lado dos trabalhos de Ana Maria Fiocca. Ainda neste ano expõem conjuntas na Galeria Itá e na Galeria Itapetininga (22). Vai ao Rio de Janeiro, onde expõe no MAM e é convidada a ministrar aulas de orientação artística dentro do curso de cerâmica daquela instituição. De acordo com seu "curriculum vitae", participa de mostras coletivas na Bahia e em Minas Gerais.

Durante os anos de 1950/1951 continua expondo cerâmica na Galeria Domus (23); participa da Primeira Exposição da Oda (24) realizada no Instituto de Artes no Brasil; publica-se no Museu de Arte de São Paulo um álbum contendo 10 gravuras de sua autoria, prefaciado por José Geraldo Viei

(21) Em 1947 é fundado o Museu de Arte de São Paulo, idealizado por Assis Chateaubriand e organizado por Pietro Maria Bardi; em 1948 é fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob os auspícios de Francisco Matarazzo Sobrinho.

(22) Essas exposições constam do "curriculum vitae" da artista, sem contudo estarem especificadas as datas e os locais em que se deram.

(23) As exposições mencionadas, nas quais foram expostos desenhos e cerâmicas, deram-se na citada Galeria entre 17 a 30 de novembro de 1950, e entre 12 a 25 de novembro de 1951. Ainda no período entre 24 de abril a 13 de maio de 1950 Klara Hartock expôs suas tapeçarias feitas sobre desenhos de Elisabeth, na Casa e Jardim.

(24) A exposição da Oda realizou-se à rua Bento Freitas nº 306, tendo sido inaugurada em 28 de novembro de 1950. Ver catálogo anexo.

ra. Marca sua presença ainda em várias coletivas, entre elas a da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, ao lado de Flávio de Carvalho, Milton Dacosta e Darcy Penteado. Viaja para Buenos Aires e Salvador, a título de mostrar seu trabalho (25). No ano de 1950 é convidada a fazer parte do corpo docente do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo.

Participou do corpo de jurados do Salão Bahiano de Belas Artes de 1951 e do Salão Paulista de Arte Moderna em 1951 e 1952.

O acontecimento marcante de sua vida nesse período no campo das artes foi provavelmente a conquista do 2º prêmio em cerâmica (Prêmio Cristais Prado) "ex-aequo" com Gian domenico Marchis na I Bienal Internacional de São Paulo.

Faz-se necessário mencionar que data de 1950 o início de um sensível decréscimo de sua produção no setor escultórico. Entretanto, através de jornais posteriores a esse ano, temos conhecimento de obras esporádicas de Elisabeth no campo da escultura (26).

(25) Tais informações constam do "curriculum vitae" da artista, sem maiores detalhes ou documentação localizada.

(26) COSTA, Claret - in Folha da Manhã, São Paulo, 17 de agosto de 1952.

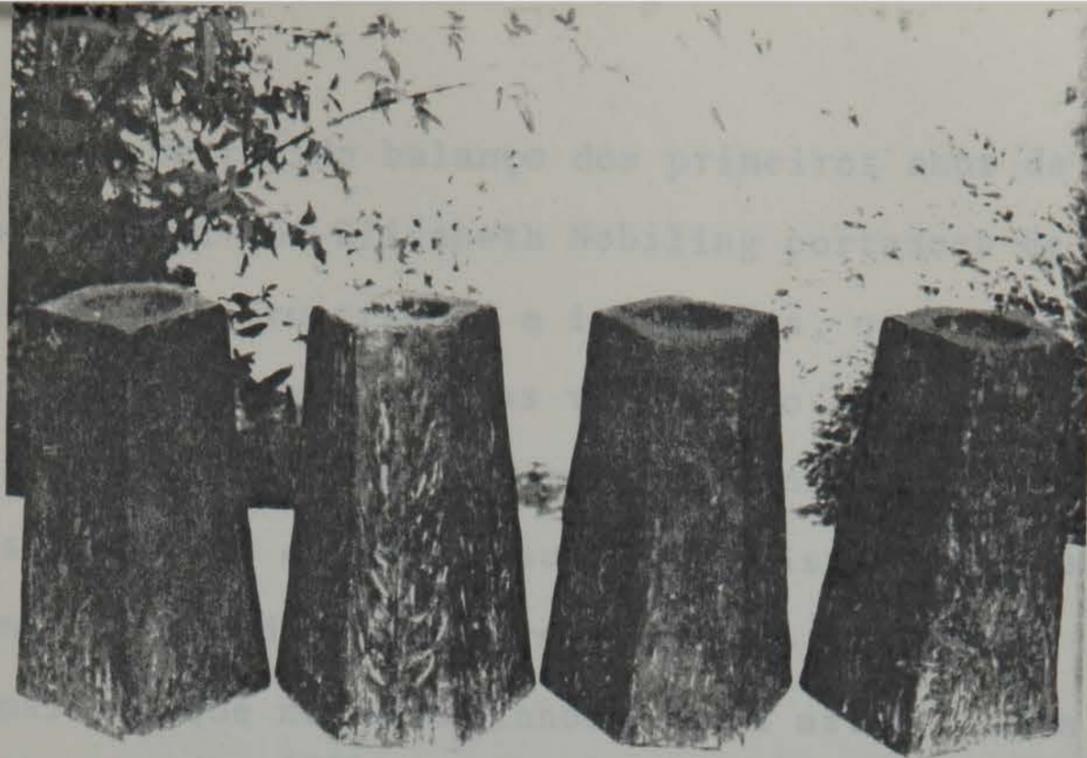
Em 1952, no Museu de Arte do Rio de Janeiro, expõe as obras da I Bienal, que foram premiadas. A seguir viaja para Paris, onde por cinco meses segue um curso de gravura no atelier "L'Ermitage", e expõe gravuras no setor brasileiro do "Salon de Mai". Retornando, participa da construção da capela Cristo-Operário (27), onde executa a pia batismal, luminárias e castiçais, projetando ainda painéis que no entanto não são realizados (fotos em anexo).

Em 1953 é nomeada para a cadeira de Plástica da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, não se adaptando, contudo, ao sistema de ensino universitário pelo mesmo fato já citado, abandonando a carreira. O fato notável de sua vida neste ano é o convite a ela efetuado por Rhino Levi, que lhe confia a parte escultórica da "Torre Universitária" da USP, constando sua tarefa de 12 painéis de 5 x 5,5 m (ver catálogo).

Ainda neste ano viaja para Roma; ao retornar expõe desenhos ao lado das tapeçarias de Klara Hartock na Galeria Itapetining. Acentue-se que os trabalhos de Klara foram realizados com base nos desenhos de Elisabeth (28).

(27) Revista "Anhembi", São Paulo, novembro de 1951, vol. IV, nº 12, pp. 555 a 562.

(28) JEAN, Ivonne, in "Folha da Noite", São Paulo, 30 de novembro de 1953, e "Diário Carioca", Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1953.



Castiçal



Pia Batismal



Luminária

Um rápido balanço dos primeiros anos da década de 50 nos revela uma Elisabeth Nobile portadora de ansiedade, expectativas, frustrações e indagações, quer como artista, quer como ser humano. Suas viagens ao exterior, especialmente França e Itália, nos revelam tentativas de encontrar novos caminhos; em uma de suas entrevistas, datada de 1952, comenta a ansiedade que permeia o meio artístico europeu, que mais do que novos caminhos para a arte, buscam um novo sentido de vida ⁽²⁹⁾. Percebe-se que Paris consegue motivá-la novamente.

O motivo que a leva a abandonar a escultura não pode ser categoricamente comprovado, entretanto, podemos inferir algumas razões que pudessem levá-la a tal decisão:

- questões econômicas, já que o mercado consumidor de esculturas sempre foi muito reduzido;
- a crítica negativa por parte de profissionais, aconselhando-a a dedicar-se apenas à cerâmica;
- a crise de consciência da artista ao efetuar o balanço de sua obra ⁽³⁰⁾.

Podemos justificar tais observações através de um

(29) COSTA, Claret, in "Folha da Manhã", São Paulo, 17 de agosto de 1952.

(30) Depoimento do Dr. Carlos E. Eymeux à autora, já citado.

trecho de uma entrevista da escultora para o suplemento dominical de "O Tempo" de 1º de fevereiro de 1953, na qual Elisabeth declara:

"Apesar de desenhar e ser ceramista, e ainda estar empolgada com a gravura, considero-me, acima de tudo, escultora. É nessa dimensão que espero realizar alguma coisa".

Percebe-se, portanto, que ela não se dedica à escultura, por essa época, com a intensidade que gostaria de fazê-lo. Segundo depoimento de alguns amigos íntimos, um dos maiores golpes sofridos por Elisabeth nesses anos é a não construção da Torre Universitária de São Paulo, a qual seria sua única obra pública, patrocinada pelo Colônia Portuguesa do Brasil, após seu trabalho de desenhar os baixos relevos que lhe tinham sido encomendados ⁽³¹⁾. Outro indício de sua insatisfação transparece nessa mesma entrevista, ao afirmar nunca ter recebido qualquer prêmio por sua obra, o que sabemos não ser exato, dado o conhecimento que temos da sua premiação na I Bienal de São Paulo, na categoria de ceramista. Tal contradição talvez nos reforce a tese que Elisabeth prezava sua condição de escultora, querendo por esta ser conhecida, não dando muito valor às demais atividades artísticas por ela seguidas.

(31) Depoimento de Jutta von Schaaffenhäusen à autora, já citado.

No setor das artes plásticas, a década de 50 é marcada por sua vasta produção de desenhos; esse mesmo desenho que em uma fase anterior era apenas um meio para chegar à escultura torna-se um fim em si próprio.

Elisabeth, que fora uma escultora essencialmente de atelier, sentia-se constrangida com a transação comercial que envolvia seus trabalhos, procurando ficar sempre à margem da negociação das suas esculturas (32). Todos esses dados, acrescidos de um novo problema, desta vez relativo à sua saúde, provoca nova interrupção em sua obra: uma nevralgia do nervo trigêmeo a obriga a internar-se para tratamento por três meses. Recusa o convite que lhe é feito para ministrar um curso no Carnegie Institute of Fine Arts de Pittsburgh, nos Estados Unidos, em 1954 (33), mas no fim desse ano viaja para a França.

Em 1955, nesse país, participa novamente o "Salon de Mai" (34), onde expõe gravuras. Poucos meses depois, em agosto é obrigada pela doença a fazer uma outra pausa em sua carreira, dirigindo-se à Alemanha e internando-se numa casa de repouso na Floresta Negra (35).

(32) ZANINI, Walter, in "O Tempo", São Paulo, 1º de janeiro de 1953.

(33) Informação obtida através da documentação pessoal da escultora.

(34) "Folha da Manhã", São Paulo, 17 de agosto de 1952.

(35) Depoimento de Rudolf Petersen à autora, São Paulo, 20 de abril de 1979.

Elisabeth permaneceu inativa por dois anos, aproximadamente. Quando apresentou sinais de restabelecimento, voltou à França com a intenção de radicar-se naquele país. Logo retoma, em 1957, suas atividades artísticas expondo na Galeria Marcel Bernheim, em Paris ⁽³⁶⁾. Ainda nesse período, só abandona a França para ir à Viena por ocasião de seu divórcio. De volta, dispõe-se a ministrar aulas de cerâmica ⁽³⁷⁾.

São dessa época os últimos noticiários em jornais brasileiros dedicados à sua pessoa. O jornal "Diário da Noite", em sua edição de 10 de julho de 1957, comenta a sua exposição da galeria da rua de la Boétie, a qual se tornou expressivo êxito comercial, tendo sido vendidos todos os seus desenhos e cerâmicas expostos na própria noite do "vernissage".

Outra mudança determinada por motivos de saúde ocorre em 1959: a artista transfere-se para Vence, no sul da França, encontrando um clima mais propício ao seu estado. Não abandona, contudo, a arte: continua a lecionar, e ainda realiza duas exposições de desenhos e cerâmicas. Nota-se, por sinal, que é nessa época que sua produção ceramista atinge o melhor nível até então obtido ⁽³⁸⁾.

(36) Informação obtida através do "curriculum vitae" da artista, sem ser localizado documento comprobatório.

(37) Depoimento de Jutta von Schaaffenhausem à autora, já citado.

(38) Apreciação e depoimento acima citado.

Seu retorno ao Brasil data de 1960. Não se fixa em São Paulo, pois o clima que lhe seria mais adequado era o de Campos de Jordão. É nessa cidade, em casa de sua amiga e ex-discípula Jutta von Schaaffhausen, que desenha o projeto de sua nova residência, ao mesmo tempo que acompanha pessoalmente o andamento das obras (39).

Seu ressurgimento no cenário artístico brasileiro se faz no ano seguinte, através de uma exposição na Galeria Kosmos, em São Paulo (40). Note-se ainda que suas cerâmicas vão encontrar-se expostas em consignação, em caráter permanente, no Hotel Turiba, de Campos de Jordão, bem como em sua casa; e ainda na Galeria Augusto Augusta, de São Paulo.

Apesar de não recuperada de seus problemas físicos, em 1962 participa, na Capital, de quatro mostras, sendo três delas coletivas, e uma individual; essa aconteceu na Galeria São Luís de Arte (41). Dois anos após, novas exposições: uma coletiva e uma individual na Augusto Augusta (42).

(39) Apreciação e depoimento acima citado.

(40) Ver catálogo referente à exposição em anexo.

(41) Ver catálogo referente à exposição em anexo.

(42) Depoimento de Hilda Rosentahl colhido pela autora em 16 de outubro de 1979.

Observe-se que, nesse início da década de 1960, sua produção ceramística é extremamente apreciada pelos conhecedores dessa modalidade de arte, merecendo páginas de revistas especializadas, como a "Habitat", em setembro de 1963, que dedica extensa matéria à sua obra. Uma das mais interessantes análises da cerâmica de Elisabeth é assinada por Vilém Flusser, em 1º de março de 1969, na revista "Menottiana", sob o título "Dos Elementos".

Observamos a tendência da artista de sempre impregnar as suas peças de cerâmica de um caráter de esculturas. Todas as suas peças sempre foram realizadas manualmente, só utilizando-se do recurso de tornos quando sua doença já agravada não lhe permitia maiores esforços. Além disso, notamos que um dos objetivos primordiais da artista é despir sua cerâmica de qualquer caráter utilitário, tornando-a "escultura", provavelmente influência de Picasso adquirida em Vence. E seria na cerâmica que Elisabeth Nobile revelar-se-ia dotada de grandes conhecimentos técnicos e grande poder criativo.

A nova viagem realizada à Europa ⁽⁴³⁾ tinha, inicialmente, apenas motivos sentimentais: tratava-se de visitar Vence para matar saudades de seus antigos discípulos. En

(43) Foi-nos possível estabelecer a cronologia das suas viagens através do exame de seu passaporte.

tretanto, um agravamento no seu estado de saúde fê-la internar-se em uma clínica alemã da Floresta Negra.

O ano de 1967 já a encontra de volta a Campos de Jordão, mas não ainda em caráter definitivo. Por um período de quatro anos luta contra a doença, ao mesmo tempo em que procura prosseguir suas atividades como professora e como ceramista, conforme já citado. Um agravamento de seu estado a leva a procurar restabelecimento e conforto em uma clínica antroposófica de Friburgo, Alemanha, em 1971.

Dois anos depois, entretanto, já estaria de volta ao Brasil, desta vez para sempre. Desanimada e acossada pelas dores, interrompe definitivamente seu trabalho. Em 1974, interna-se na Clínica Tobias, na cidade de São Paulo, onde falece em 5 de maio de 1975, em consequência de câncer.

Esquecida pelos jornais por tantos anos, talvez pelo fato de ter se dedicado à "arte menor" da cerâmica, mereceu, por ocasião de sua morte, apenas uma crônica de Luís Martins, publicada em "O Estado de São Paulo", em maio de 1975, na qual o autor resume a sua biografia apenas até o ano de 1939, esta repleta de incorreções, finalizando com o seguinte parágrafo:

"... Escultora e pintora de real valor, cuja obra deve andar espalhada por aí, nos museus e coleções particulares, seu desaparecimento merecia ao menos este registro".

AS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS DA ESCULTORA

"A forma é bela quando no fundo há uma idéia. Que vale frente bela, se não há miolo atrás dela?"

Marcel Duchamp

As mostras individuais de Elisabeth Nobileing realizaram-se em 1936, 1944 e 1948, respectivamente, na Casa Baloo (1), no Edifício Toledo Schorcht (2) e na Galeria Domus (3).

Nessas três exposições as atenções centram-se nas esculturas da artista, embora fossem também exibidos vasos de cerâmica e desenhos. O material utilizado na grande maioria de suas esculturas é a terracota, embora se encontrassem ainda peças de gesso, bronze, pedra-sabão, pedra e granito.

Através dos catálogos que se seguem, temos a relação completa dos trabalhos da artista levados a público, o que nos permite inferir uma criteriosa seleção das peças expostas, dada a intensa produção artística de Elisabeth Nobileing.

(1) Casa Baloo/Praça Ramos de Azevedo nº 16, abre em 5 de maio de 1936.

(2) Edifício Toledo Schorcht/Praça da República nº 658, inaugura em 16 de novembro de 1944.

(3) Galeria Domus/Rua Vieira de Carvalho nº 11, inaugura em 20 de abril de 1948 e encerra em 7 de maio de 1948.

Catálogo - 1ª exposição

Retratos

- 1 - Dna. Eva
- 2 - O Escultor Brecheret
- 3 - Snr. L.
- 4 - Dr. H.
- 5 - Marisa Nanni
- 6 - Antonio
- 7 - A pequena grega

Composições

- 8 - Madonna
- 9 - Torso
- 10 - Estudo
- 11 - Nu de mulher
- 12 - Baigneuse executada
em bronze
- 13 - Negro

2ª exposição

Retratos

- 1 - Escritor (gesso)
- 2 - Escultor (bronze)
- 3 - Médico (gesso)
- 4 - Retrato H.S. (terracota)
- 5 - Retrato de mulher (terracota)
- 6 - Retrato de moça (terracota)
- 7 - Moça do povo (terracota)
- 8 - Moça burguesa (terracota)
- 9 - Moça da sociedade (terracota)
- 10 - Retrato de bebê (terracota)
- 11 - Cabeça decorativa (terracota)
- 12 - Cabeça grega (pedra)
- 13 - Cabeça clássica (pedra de sabão)
- 14 - Cabeça clássica (bronze)

Composições

- 15 - A escultura (pedra)
- 16 - Túmulo de criança (terracota)
- 17 - Torso de mulher (granito)
- 18 - Torso de mulher (pedra de sabão)
- 19 - Torso de moça (bronze)
- 20 - Meditação (terracota)
- 21 - Carregadora d'água (terracota)
- 22 - Donzela (pedra)
- 23 - Libertação (terracota)

3ª exposição (4)

Composições

- 1 - Tragédia grega
- 2 - Mendiga
- 3 - Santo Cristóforo
- 4 - Homem sentado
- 5 - Meditação
- 6 - Maria Madalena
- 7 - Menina
- 8 - Estudo
- 9 - Namorados
- 10 - Baixo relevo
- 11 - Baixo relevo

Retratos

- 17 - Ethel H. Olivetti
- 18 - Sonia Warchavchic
- 19 - Inge de Beausacq
- 20 - Andrew
- 21 - Maria Leontina
- 22 - Baroneza Marterer
- 23 - Josephine Treves
- 24 - Conde de Schoenfeldt

Esboços

12 - 16

Desenhos

25 - 45

Vasos

46 - 55

Passamos, em seguida, a tecer considerações gerais acerca desses eventos.

A exposição individual de 1936 efetiva o primeiro contato de sua obra junto ao público, visto que Elisabeth ja mais havia exposto anteriormente, quer na Europa ou em nosso país, em mostras coletivas, ou individuais. Entretanto, como sabemos, Elisabeth Nobiling por essa ocasião já goza de bom relacionamento com a comunidade artística paulistana, pois desde 1934 já havia estabelecido fortes laços de amizade com Victor Brecheret, um dos expoentes desse meio artístico.

A repercussão desse evento é francamente favorável à escultora no plano artístico, conforme observado pelas manifestações da crítica e noticiário em geral, que acusa ainda boa receptividade do seu trabalho por parte do público. A exposição chega mesmo a ser considerada um dos principais eventos da vida artística paulistana em 1936.

A segunda exposição vem confirmar a posição de destaque conquistada pela escultora no panorama artístico paulista ⁽⁴⁾, fato este constatado através da apresentação da

(4) Em nossa pesquisa foi-nos possível a obtenção das listas de preço referentes às peças expostas na primeira e terceira mostras, quanto à primeira, já constava do próprio catálogo; a terceira foi localizada dentre a documentação pessoal da artista. A lista de preços relativa à segunda mostra não foi localizada devido ao desaparecimento da documentação referente à galeria do Edifício Toledo Schorcht.

mostra, constante no catálogo e assinado por Sérgio Milliet, bem como da homenagem oferecida a Elisabeth onde figuram nomes de destaque no campo artístico nacional, conforme transcrição abaixo:

"... Prestando uma homenagem à escultora, cuja exposição à Praça da República, 658, continua a ser um ponto de atração para a cidade, um grupo de amigos e admiradores oferece-lhe hoje, às vinte horas, um jantar na Caverna Paulista.

Deram sua adesão a essa manifestação de simpatia os Srs.: Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Luís Martins, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Carmen de Almeida, Tadeu Ginsberg e Sra. Vera Vicente de Azevedo, John Graz e Sra., família Bruch, Artus Rossberg e Sra., Joaquim Ribeiro do Vale, Alberto Queiroz do Amaral, Mercês da Silva Teles do Amaral, Rolmes Barbosa, Gustavo Nonemberg, Francisco Luiz de Almeida Sales, Francisco Eichbaum, Eduardo Batista da Costa, Helen Rotschild, Frederico Ructi e Sra., maestro Mehlinch, Piero Banti, Sílvio Molinar, Alberto Vargha e Sra. Kurt Volcmar, B. Sheneider e Sra. Hans Schmitstein Lilo Fluess, Rui Coelho, Frederico Zeumer, Rhino Levi e Sra., von Simson e Sra. Carlos Gozso, Silvestre de Lima e Filho, Klaus Rothermund e Sra. Guido Marangolo, Erik Petersen e Sra." (5).

A repercussão junto à crítica especializada, bem como ao público, é igualmente satisfatória.

A terceira exposição apresenta algumas características que a difere das anteriores. Notamos, primeiramente, a realização de outra mostra escultórica simultânea a esta, da

(5) "Folha da Noite", São Paulo, 12 de maio de 1936.

artista Pola Resende (6). Tal acontecimento, inusitado para a época, ocasionou uma relativa dispersão por parte da crítica e do público, o que deixa Elisabeth sensivelmente agastada (7). Salientamos ainda o fato de que os oito retratos constantes dessa mostra não se destinam à venda, sendo trabalhos executados sob encomenda, circunstância esta reveladora do prestígio da artista na sociedade local.

A crítica continua a considerar sua obra importante, havendo, entretanto, quem fizesse algumas ressalvas à sua produção artística.

De acordo com o depoimento da proprietária da Galeria Domus, Sra. Ana Maria Fiocca, a exposição apresentou um saldo positivo, embora as vendas não atingissem um grau expressivo (8).

(6) "O Estado de São Paulo", 17 de novembro de 1944.

(7) Depoimento da Sra. Ana Maria Fiocca à autora em São Paulo, 31 de agosto de 1980.

(8) Idem.

A ARTISTA ANTE SUA OBRA

"As obras de arte têm seu mérito em si próprias de tal modo que basta que sejam produzidas com certa qualidade própria"

Aristóteles

Quando da sua primeira mostra individual, Elisabeth Nobiling assim posiciona sua arte em entrevistas aos jornais da época:

"Sendo a minha 'apresentação', escolhi apenas alguns trabalhos, os que considero mais dentro das minhas exigências de arte, embora eu me julgue ainda no início do caminho que desejo percorrer. (...) Não se trata, como já disse, de uma exposição de obras dentro inteiramente da concepção que tenho, pois acho que devo trabalhar muito ainda para chegar talvez à realização do meu sonho... um sonho que posso resumir nesta fórmula: mais sensibilidade. Sei que meus trabalhos já refletem isso, mas não ainda como eu quero e penso" (1).

De sua primeira entrevista à imprensa paulista, a escultora revela o seu pensamento acerca de arte:

"Acho que na fórmula simplicidade mais sensibilidade é que está a verdadeira arte. Por isso, adoro todos os primitivistas, desde os artistas negros africanos, com sua arte cheia de símbolos, até os egípcios e quaisquer manifestações espontâneas, sem o nivelamento das escolas.

"Sou contra o excesso de academismo. Esse academismo que faz morrer no artista o humano, a expressão dura, para dar lugar à escola, ao convencional. A escola não nos deve ficar como consciente, e sim como força do subconsciente; que nos seja, em arte, um meio, e não um fim.

(1) Correio Paulistano, São Paulo, 9 de maio de 1936.

"Eu quero sentir a matéria sem me deixar dominar inteiramente por ela. Nisso é que está o segredo e a verdade quer da escultura negra, quer da egípcia ou grega. Essas três manifestações plásticas, diferentes entre si pela forma, equivalem-se pela força única: simplicidade e sensibilidade, ou seja, equilíbrio entre matéria e espírito; tranqüilidade, paz, impressão superior do conjunto; arquitetura.

"A arquitetura que procuro para os meus trabalhos consiste na construção da figura sob o aspecto de conjunto, e não pelos detalhes. Minha escultura quero que chame a atenção e prenda pelo todo, e que o particular, as minúcias em nada possam prejudicar esse todo que é a arquitetura. Porque eu devo tomar a natureza por ponto de partida, e não copiá-la servilmente, abdicando de mim mesma. Não acha? Exemplo temo-lo ainda na escultura dos negros da África. Ali, não há a menor obediência à forma humana; e no entanto, ninguém é capaz de contestar o seu extraordinário valor artístico".

Inquirida pelo repórter se se deveria imitar os negros, manifesta-se:

"Não. Absolutamente não. Nunca o conseguiríamos, aliás, pois simplicidade e sensibilidade não se copiam. Cada um de nós as temos, latentes ou já manifestadas, conforme o meio em que nos criamos; conforme a raça e educação espiritual. Os que tentam fazê-lo terminam por se cansar e cair no ridículo de si mesmos, não passando suas tentativas de esforço meramente cerebral, de habilidade e recursos técnicos. Cada um de nós devemos ser simples e vencermos a natureza, em lugar de nos deixarmos esmagar por ela e se nos anular por completo o nosso temperamento em toda a sua pureza e ingenuidade".

Nessa mesma entrevista, o jornalista registrou a opinião da escultora quanto ao que se deveria restringir a arte:

"A verdade em arte, para ela, não está na política, nem na literatura, nem na filosofia. Sua opinião é de que a arte não deve ser um instrumento de cansaço, mas sim, de repouso e de serenidade, para dar ao homem a alegria e o descanso que ele não encontra na vida em sociedade" (2).

Ao noticiar a exposição da artista, diversos periódicos de São Paulo valeram-se da entrevista acima, transcrevendo-a, contudo, em menor extensão, limitando-se a determinados tópicos (3).

Com relação à exposição individual de 1944, a opinião da artista é anotada em duas entrevistas, sendo que a do "Correio Paulistano", de 15/11/1944, em nada colabora para aprofundarmos no conhecimento da artista. Já falando ao "Diário da Noite", Elisabeth Nobiling descreve duas obras expostas na ocasião, a "Menina do Povo" e o "Torso de Mulher":

"Existe aqui, nesta menina do povo, a forma, como característica predominante. A expressão do rosto não é obtida, por exemplo, através do riso ou do choro, que seriam apenas flagrantes emocionais momentâneos (...)"

(2) Correio de São Paulo, São Paulo, 23 de abril de 1936.

(3) Folha da Noite, São Paulo, 28 de abril de 1936.
A Gazeta, São Paulo, 2 de maio de 1936.
Correio de São Paulo, São Paulo, 5 de maio de 1936.
Folha da Manhã, São Paulo, 6 de maio de 1936.
Correio Paulistano, 9 de maio de 1936.

Sobre "Torso de Mulher", a obra mais valorizada em termos financeiros constante dessa exposição, explica:

"Ela não quer dizer nada, ela não representa nada. Existe apenas pela forma. Quis que ela exprimisse a própria Harmonia, e assim será interpretada indiferentemente. Quem gostar dela, gostará fundamentalmente do volume, da forma, da linha".

Ainda discorrendo sobre seus conceitos pessoais de arte:

"A escultura tem de ser simples, não pode ser dramática. Ela é arquitetura, é harmonia, é construção. São estas as leis que a regem. Tudo que for exagerado foge à serenidade harmoniosa da escultura para tornar-se literatura. Os sentimentos devem estar subordinados à forma, que é a soberana nas concepções esculturais. Cada arte tem sua expressão: da pintura, é a cor; da literatura, a palavra; e da escultura é a forma, e dentro do conjunto, a ela presa, e não a dominando, deve estar a sensibilidade" (4).

A respeito de sua exposição de 1948, existe apenas a entrevista com a escultora para o jornal "O Dia", de 18/04/1948. Comentando sobre o material com que trabalha, Elisabeth Nobile afirma:

"Estou no momento animadíssima com o trabalho em terracota. Tenho pensado muito nisso, e feito experiências até. Não creio que haja no Brasil material melhor para o escultor. As possibilidades

(4) Diário da Noite, São Paulo, 16 de novembro de 1944.

não foram de todo exploradas. Vejo grandes perspectivas. Há uma cor na terracota que bem patinada dá os resultados mais surpreendentes. (...) Quanto mais trabalho nessa matéria mais encontro "finesse", cores e reflexos.

Elisabeth diz à entrevistadora que

"a deformação servia, no retrato, para acentuar os traços físicos e psíquicos do retratado".

Questionada no tocante à sua filiação ou preferência por alguma corrente artística específica, bem como aos caminhos da arte, a entrevistada assim se pronunciou:

"Pelo meu trabalho, pode-se ver que tenho uma grande tendência para o movimento classicista. Simples e arquitetônico. (...) Acredito numa forma humana da arte. Se você quiser que eu explique detalhadamente, não sei se serei capaz. Mas creio que o humano é o definitivo" (5).

(5) O Dia, São Paulo, 18 de abril de 1948.

MANIFESTAÇÃO DA CRÍTICA ACERCA DA OBRA
DA ESCULTORA

"... se a teoria não for recebida
à porta de uma disciplina empírica,
entra como um fantasma, pela
chaminé e põe a mobília da casa
de pernas para o ar".

Erwin Panofsky

Quando da sua exposição na Casa Baloo, em 4 de maio de 1936, encontramos notas e críticas a esse respeito nos seguintes periódicos: "Correio Paulistano", "Diário de São Paulo", "Folha da Noite", "A Gazeta", "Folha da Manhã", "Diário Allemão" e "Diário Italiano", todos impressos em São Paulo.

As matérias publicadas limitavam-se, em sua quase totalidade, a entrevistas com a artista, sendo os comentários críticos baseados nas próprias opiniões da autora, assim resumindo-as:

"... muito pessoal e muito simples, e cheia de muita sensibilidade; agradável e forte no conjunto; preocupando-se ela mais com a arquitetura escultórica do que com os detalhes pequenos "(1).

Três foram os comentários críticos assinados sobre essa mostra: o de Tarsila do Amaral, o de Vera Vicente Azevedo e de Francisco Cuoco no "Diário Italiano".

Tarsila do Amaral detém-se particularmente em duas obras expostas: o retrato de Victor Brecheret, assim apreciado:

"essa cabeça, rica de beleza técnica, tratada carinhosamente, é de perfeita semelhança";

(1) "Correio de São Paulo", São Paulo, 5 de maio de 1936.

e um torso em terracota, descrito como

"agradável pela forma estilizada e pela impressão de maciez, originada pela cor, rosa-tijolo, suavizada por pequenos salpicos de rosa-pálido. Nesse processo cuidadoso, nesse acabamento esmerado nessa apresentação agradável à vista está o poder de atração de certas obras de arte que convidam nossas mãos a acariciá-las... é uma artista que sabe o que quer, e os seus trabalhos são conscientes, serenos, sem hesitação" (2).

Vera Azevedo ressalta nas obras expostas a pureza a força e um certo ar de austeridade, além de fazer menção à presença de uma

"... saborosa mistura de uma técnica masculina... e uma intuição marcada como naquele nu tão molemente feminino"(3).

Francisco Cuoco conclui:

"C'e, nell'arte della Nobiling, una simpatica freschezza, una sicura e vigorosa sensibilità plastica, una ammirevole forza intuitiva che dá alle sue teste, e particolarmente ai ritratti un grande colore de vita"(4).

A segunda exposição individual de Elisabeth Nobiling é aberta no dia 16/11/44, à Praça da República, 658, São Paulo. Por essa ocasião encontramos várias críticas e

(2) "Diário de São Paulo", São Paulo, 8 de maio de 1936.

(3) "Diário de São Paulo", São Paulo, 9 de maio de 1936.

(4) "Diário Italiano", São Paulo, 11 de maio de 1936.

comentários nos periódicos da cidade; entretanto, a apresentação de Sérgio Milliet no catálogo da exposição vai como que fornecer uma diretriz às críticas posteriores relativas à mostra. O conteúdo da apresentação de Milliet se segue:

"Apresentar Elisabeth Nobile ao público é um prazer e tanto maior quanto perfeitamente desnecessário. Uma exposição individual e a presença de obras nos diversos salões modernos que tem havido em São Paulo, tornaram-na conhecida dos amantes de boa escultura.

Elisabeth Nobile é antes de tudo uma sensibilidade alerta. Essa a característica que mais impressiona quem se encontra pela primeira vez com sua obra. Tão delicada é essa sensibilidade que nos perturba até certo ponto a percepção de seus outros dons artísticos. Para apreender estes em toda a sua plenitude, faz-se imprescindível uma convivência mais íntima com os gessos, as terracotas e os bronzes dessa escultora. Só então compreendemos como se enquadra a sensibilidade na estrutura sólida, quando as soluções propriamente técnicas constituem caracteres marcantes da personalidade artística de Elisabeth Nobile.

Sua escultura é construída, mas nada monumental. Embora dominando, quando quer, a geometria dos grandes planos.

Capitu comenta a exposição, atendo-se de forma peculiar à apreciação da arte funerária de Elisabeth:

"... com aquele tûmulo de criança que expõe agora prova que, afinal de contas, é possível fazer uma arte funerária bela e honesta "(5).

(5) "O Estado de São Paulo", São Paulo, 17 de novembro de 1944.

Luís Martins afirma que Elisabeth Nobile

"... conhece a linguagem misteriosa desses frios elementos de construção plástica..."

e ainda:

"... a artista foge sempre ao monumental e ao literatismo, contentando-se em construir formas. Sua arte é de seu tempo, e revela um acúmulo de cultura que só num artista de sua época pode existir" (6).

C. M. segue os mesmos parâmetros dos críticos anteriormente mencionados, ressaltando o fato de que

"a sua escultura revela uma adorável delicadeza de linhas que não se confunde com o maneirismo" (7).

Ao fazer nova crônica sobre a autora, nada acrescenta ao que já foi dito (8).

Murillo Miranda, além de citar Sérgio Milliet, comenta que a obra de Elisabeth equilibra sensibilidade e solidez (9).

Tarsila do Amaral mantém sua visão sobre a artista, ao afirmar que

(6) "Diário de São Paulo", São Paulo, 17 de novembro de 1944.

(7) "O Estado de São Paulo", São Paulo, 21 de novembro de 1944.

(8) "O Estado de São Paulo", São Paulo, 22 de novembro de 1944.

(9) "Ella", São Paulo, 23 de novembro de 1944.

"sua arte, não sujeita às contingências da moda, é serena, segura e sóbria" (10).

Já Quirino da Silva questiona a validade artística da escultura de Elisabeth Nobile:

"A compreensão escultória dessa expositora não satisfaz completamente; não há nela a escultura propriamente dita, isto é, a proposital ausência da forma, e mais a exagerada preocupação da linha, levam-nos a crer que Elisabeth tem um grande encantamento pelo decorativismo. Esse decorativismo não seria lamentável se não notássemos flagrantes qualidades plásticas, que observadas com mais cuidado, a levariam a soluções mais seguras, mais profundas, mais escultórias, enfim" (11).
(grifo nosso).

A terceira exposição individual de Elisabeth Nobile dá-se no período compreendido entre 20/04 e 07/05/1948. Basicamente os críticos que se manifestaram quanto à mostra anterior voltam a fazê-lo por ocasião desta, acrescentando-se a eles Geraldo Ferraz, Osório César e as crônicas de Odette e Ibiapaba.

Sérgio Milliet mantém-se coerente com seu juízo acerca da obra da autora, salientando sua evolução, bem como reafirmando o caráter repousante e atraente de sua escultura. Atenta ainda para o fato de que a artista

(10) "Diário de São Paulo", São Paulo, 30 de novembro de 1944.

(11) "Diário da Noite", São Paulo, 29 de novembro de 1944.

"...penetra a psicologia de seus retratos, donde a vivacidade das cabeças. Curiosamente, é nessas peças que sua técnica se torna menos expressionista, aproximando-se de uma concepção clássica, em que os planos adquirem grande importância" (12).

C. M. reafirma a opinião de Milliet:

"Seus retratos especialmente impressionam-nos não só pelo domínio da forma como também pela acuidade psicológica. Soube a escultora, com inteligência, desenvolvê-las não apenas em superfície mas também em profundidade" (13).

Tarsila do Amaral afirma que dessa vez

"...sua tendência volta-se mais para a composição, para os grupos. São deliciosas suas pequenas esboçadas, tratadas com a espontaneidade de um momento feliz. (...) Toda a sua obra tem bem nítido o cunho de sua personalidade" (14).

Na coluna "Artes e Artistas", não assinada, a opinião externada é no sentido de que:

"...a estrutura das peças se simplificou e, duma maneira geral, podemos afirmar que hoje a artista procurará atingir a forma essencial, despreocupando-se com os pormenores descritivos ou os acessórios supérfluos, o que a leva a um despojamento corajoso que só encontra paralelo no ramo oriental das artes plásticas. Esse esforço de depuração torna-se patente sobretudo no tratamento emprestado à morfologia humana que, despreendendo

(12) "O Estado de São Paulo", São Paulo, 9 de maio de 1948.

(13) "O Estado de São Paulo", São Paulo, 19 de maio de 1948.

(14) "Diário da Noite", São Paulo, 20 de maio de 1948.

se de qualquer linha descritiva, se transforma numa simples ocasião de conseguir uma forma abstrata firme, sólida e, ao mesmo tempo, suave e comovedora" (15).

Osório César comenta que na obra de Nobiling pode-se ver o caráter intelectualista de seus trabalhos, manifesta-se na expressão e no aspecto psicológico de suas figuras. Apesar de a artista possuir um talento imenso, perceptível através da segurança com que domina sua arte pela técnica.

"... não encontramos na escultura um estilo seu, uma personalidade" (16).

Referindo-se à exposição, Quirino da Silva reafirma sua opinião anterior acerca da obra escultora, ou seja, não lhe nega conhecimento de sua arte e mesmo ciência profissional, mas ao mesmo tempo, destaca

"... que ela se deixa levar pela graciosidade da linha decorativa. Há em quase todos os seus trabalhos uma exteriorização, um amaneiramento que as mais das vezes perturba a forma, dando-lhe apenas o sentido do chamado "bonitinho". Mesmo assim a sua consciência profissional a tem desviado bastante desse caminho errado" (17).

Em sua crítica, Geraldo Ferraz analisa a obra da artista afirmando:

(15) "O Estado de São Paulo", São Paulo, 28 de abril de 1948.

(16) "Folha da Noite", São Paulo, 26 de abril de 1948.

(17) "Diário de São Paulo", São Paulo, 25 de abril de 1948 e 6 de maio de 1948.

"Hoje ela se volta mais para o retrato, mas seus retratos me parecem insuficientes - a artesã se limita diante dos modelos e as cabeças não ganham uma caracterização, o traço do reconhecimento das características psicológicas".

Acentua ainda que nas esculturas em grupo

"... a escultora inexplicavelmente ou por moda segue o anedótico, enfraquecendo sensivelmente a mostra".

Sua opinião é favorável quanto ao retrato de seu marido , constituindo a melhor parte da mostra os esboços

"... que são deliciosas composições figurativas de um barroquismo impressionista, onde Nobiling vai muito além do que pretendia na captação de um estilo próprio, e mais longe de quanto mais aqui nos apresenta".

Em tais obras a artista

"... adquire uma expressão que justifica a experiência da artista e nos dá uma medida de sua sabedoria a técnica e de sua sensibilidade, embora talvez ela esteja procurando outra coisa que ainda não se definiu bastante. Vemos agora como Nobiling corre o risco de se deixar impressionar pelo convencionalismo em detrimento de uma linguagem original" (18).

(18) "Diário de São Paulo", São Paulo, 25 de abril de 1948.

De acordo com Luís Washington Vita em seu livro "Tendências do Pensamento Estético Contemporâneo no Brasil" (19), a posição estética é necessária e inerente à boa crítica de arte. Segundo esta definição contribuíram neste campo, entre outros, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Ao lado destes Aracy Amaral acrescenta os nomes de Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida, Quirino da Silva e Luís Martins (20).

Entretanto, faz-se necessário ressaltar que a crítica de arte brasileira, existente no período de atuação de Elisabeth Nobile, é

"mais ligada ao comparativismo formalista ou às leis intrínsecas da forma e da concepção visual e, em alguns casos a uma mistura dos dois referidos sistemas básicos com a literatura (...) do que à Estética" (21).

Mário de Andrade, apesar de sua estreita amizade com a escultora, absteve-se de realizar qualquer menção por escrito à produção artística da mesma. Notamos também a omissão de Mário Pedrosa. Alguns dos demais críticos citados fizeram referências à sua obra em artigos de jor-

(19) VITA, Luís Washington - "Tendências do Pensamento Contemporâneo no Brasil". Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

(20) AMARAL, Aracy A. de - op. cit., p. 323.

(21) BARATA, Mário - "Relações da Crítica de Arte com a Estética no Brasil" In Arte Brasileira Hoje. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. p. 135.

nais, por ocasião de exposições, mas nenhum deles dedicou a Elisabeth um trabalho de maior envergadura, onde pudésemos observar um estudo mais aprofundado de seu trabalho.

Neste capítulo foram citadas as mais significativas apreciações referentes à obra escultórica de Elisabeth (22); entretanto, a maior parte do que se publicou a respeito de sua produção artística resvala para um tom superficial, onde a análise formal, estética e sociológica se confundem com o "modus vivendi" e a própria personalidade da artista. Em muitas ocasiões, tais artigos se limitam praticamente à transcrição das palavras da própria autora quanto à sua obra, quando não seguem a opinião de um expoente da época.

A produção escultórica de Elisabeth Nobileling praticamente se encerra após a mostra individual de 1948 neste capítulo mencionada. Prosseguiu no setor apenas com trabalhos esparsos, participando de exposições coletivas, tendo durante este período executado dois trabalhos merecedores de atenção de setores especializados, sem contudo encontrar maior repercussão junto ao público ou à imprensa. São eles: a colaboração na construção da Capela Cristo-Operário e a elaboração da parte escultórica da Torre da Cidade Universitária.



II - ANÁLISE DA OBRA

O HUMANO NA ESCULTURA DE ELISABETH NOBILING

"O que me interessa em qualquer homem é a condição humana... E alguns traços que expressem menos um caráter individual que uma relação particular com o mundo".

André Malraux

Elisabeth Nobile, como artista "clássica" (1), busca o amalgamento dos valores universais, preocupação esta que pode ser denotada já em sua formação e em seus primeiros trabalhos. Pretende ela, com seu modelado, manter um vínculo com as obras do passado; para isso vale-se de temas universais e intemporais: do grego primitivo retira a forma de trabalhar a terracota, e do clássico a pose e a dignidade conferida ao humano.

Conforme observamos em capítulo anterior, durante sua formação, Elisabeth não tem olhos para a paixão e a dor da condição humana; seu mundo é puro e ideal, encontrando-se ela na busca do "simples e sensível" (2).

Os movimentos e a convulsão social que fervilhavam na Alemanha na década de 20 não marcam Elisabeth da mesma forma como o fizeram à vanguarda dos artistas alemães, então engajados numa luta em prol da renovação artística. A estabilidade do classicismo e das academias não poderia resistir por muito tempo à avalanche renovadora que

(1) ROSENFELD, Anatol. In: SCHILLER, Friedrich - Cartas sobre a educação estética da humanidade. São Paulo, Herder, 1963. As noções acerca do classicismo por nós adotadas foram embasadas neste autor.

(2) PAYRÓ, Julio E. - Aristide Maillol. Buenos Aires, 1942. Notamos profunda afinidade de princípios entre Elisabeth Nobile e Maillol. Por certo, a artista foi por ele muito influenciada.

trazia ao lume novas realidades que explicavam o homem sob uma nova ótica. A Academia de Berlim sucumbe às pressões recebidas e transforma-se; não assimila o expressionismo ou o abstracionismo, mas sim as conquistas da escultura francesa do final do século XIX, representadas pelas idéias progressistas de Rodin e Maillol. Estas, vistas hoje em dia, parecem-nos pouco significativas frente aos avanços da arte no período subsequente, mas foram elas as responsáveis pela abertura do caminho para toda a futura escultura moderna.

Embora Elisabeth não tenha participado dos movimentos de transformação da arte ocorridos em seu tempo, os quais delatavam o humano em relação à miséria social, sua arte possui valores humanistas fecundos, nos moldes da produção artística contemporânea ⁽³⁾. Premido pela necessidade de esclarecer o enigma da existência, o artista envereda pelo labirinto da arte na procura de um caminho que possa refletir a sua realidade interior.

Nesse momento, o estudo da escultora e sua obra nos levam a encontrar um paralelo nos textos escritos pelo poeta alemão Rainer Maria Rilke acerca da obra de Rodin, nos quais o escritor interpreta a escultura através do pensamento poético. Assim, na busca desse mundo interior, o artis-

(3) O principal mestre acadêmico de Elisabeth Nobile foi o escultor Edwin Scharff, acerca do qual já tecemos considerações em capítulo anterior.

ta é levado muitas vezes a fechar-se nos seus próprios confins, na sua solidão, ou melhor dizendo, o artista procura seu retiro, já que a arte exige tempo integral, e mais do isso, dedicação e arrebatamento. O artista, mesmo quando deixa o seu atelier, continue em seu processo de criação, e com o passar dos anos e o amadurecimento de sua obra, ele volta-se mais para si e para seu espaço. A glória e os elogios já não servem para dar-lhe a segurança necessária para que se lance em novos empreendimentos. O artista já não está só; seu mundo povoa-se por suas imagens, seus desenhos e suas cores (4).

"A obra se engrandece como uma floresta com os anos" (5).

Com esta frase, Rilke sugere uma ambigüidade da obra em relação ao artista: ela, ao mesmo tempo em que cresce como uma paisagem orgânica, envolve o seu criador, obscurecendo-lhe a perspectiva; a arte deixa então de ser um simples objeto criado por mãos humanas e passa a ter uma espiritualidade própria que preenche as lacunas existenciais do artista. De elemento positivo, construtivo, voltado à sociedade

(4) RILKE, Rainer Maria - Auguste Rodin. Buenos Aires, El Ateneo, 1947, p. 31. Em seu estudo sobre Rodin, o poeta traça algumas considerações sobre a influência da fama na personalidade do artista, a sua interpretação é livre e poética.

(5) RILKE, Rainer Maria - op. cit., p. 32.

de como um todo, a arte abandona sua força vital e renovadora para perder-se nos redemoinhos da expressão individual.

No nosso entender, a obra de arte é dialética, na medida que provoca o choque entre a expressão individual e o todo. Uma obra de arte deve ser julgada também pelos reflexos da história e do social incorporados no artista e nela representados. O artista cria, não apenas desperta formas mudas e adormecidas.

"A obra em si mesma indaga sobre as mãos que a criaram; como prolongamento de todas as mãos, ela não é apenas testemunho, ela pergunta" (6).

Nessa afirmação de Rodin está contida a evocação do caráter dinâmico da arte. Após sua criação, a obra passa a inquirir e testemunhar o tempo e a consciência. Num sentido metafórico, ela se movimenta com a mesma agilidade dos princípios contidos em sua matéria. Ela já não é mais matéria simples; uma nova qualidade funde-se ao seu corpo, dotando-a de significação e transcendência; surge assim a sua força, o diálogo que concretiza uma idéia geral.

A formação inicial de um artista é um fato obscuro e de difícil explicação. Diz respeito à própria gênese da

(6) RODIN, Auguste - "El Arte". In: El realismo en el arte. Buenos Aires, El Ateneo, 1947, p. 29.

arte. Um artista é o resultado da somatória de influências incidentais recebidas em sua infância, e aprimoradas posteriormente em escolas ou através de um enorme esforço intuitivo e autodidático. Em suas entrevistas Elisabeth Nobile não esclarece como se deram seus primeiros contatos com a arte. Afirma apenas que de início

"fez bordados, alguns pequenos artesanatos e depois, quando a coisa ficou mais séria, partiu para um estudo mais aprofundado na Alemanha" (7).

As influências infiltram-se em uma pessoa sem que ela necessariamente o perceba. A paisagem, a luz, os objetos que compõem o seu entorno, aliados às influências apreendidas, moldam a sua visão, talvez de forma mais intensa do que o aprendizado nas escolas e museus. Nesse sentido, uma análise da obra do artista revelaria muito mais a seu respeito do que os seus próprios depoimentos acerca da sua criação e da arte em geral.

"O artista não deve conhecer muito a respeito de si mesmo; muito em natureza é um acidente; deve-se deixar o instinto participar do resultado. É

(7) A Gazeta, São Paulo, 16 de abril de 1947. Em entrevista a esse periódico, Elisabeth Nobile afirma que a primeira manifestação do seu pendor artístico deu-se em Berlim quando de uma visita a uma exposição de escultura gótica; diante de uma pequena peça, sentiu a possibilidade de reproduzi-la. Comprou um manual "Como aprender a modelar" e a partir daí começou a se dedicar a escultura de uma maneira amadora.

assim que a arte chega ao seu fim" (8).

Elisabeth Nobile, como a maioria dos artistas que passou por uma academia, costumava esboçar suas esculturas em pequenos modelos e desenhos. Estes, muitas vezes, chegavam a adquirir qualidades superiores às de sua produção definitiva.

Os seus esboços (fotos em anexo) despretensiosos e anônimos por vezes adquirem a mesma profunda e íntima animação presente em sua obra acabada, dotada da inquietude característica dos seres vivos.

Suas obras tendo por tema "São Cristóforo" ilustram tais assertivas; trata-se de um esboço e uma peça acabada, ambas dotadas da sugestão de drama e tensão, porém reveladoras de duas maneiras diversas de trabalhar a escultura. No estudo de 1946 (foto em anexo), Elisabeth não oferece resistência ao caráter religioso do tema. Divide claramente a escultura em duas instâncias: a primeira, física, limita-se às rugosidades da superfície; o modelo é livre e ligeiro, respondendo a um impulso interior, háptico. Nesse bloco inferior, o tronco e os membros ligam-se à base como se fossem

(8) JAMES, Philip - Henry Moore on sculpture: a collection of the sculptor's writing. New York, Viking, 1971. A respeito das influências recebidas por um artista ver o capítulo "Influences".



seu prolongamento. A matéria adquire uma realidade palpável, humana em essência. Na parte superior da escultura o tempo ⁽⁹⁾ se divide: o movimento se engrandece; o rosto fica o alto, numa relação divina. Há muito mais do que uma simples relação formal entre os diversos volumes: Elisabeth Nobile empresta ao símbolo de amor e proteção uma inquietude religiosa ⁽¹⁰⁾.

Já no São Cristóforo de 1947 (foto em anexo) a composição é mais clara e elaborada; todos os indícios dramáticos são resolvidos em prol de uma maior unidade plástica; a

(9) Para um melhor entendimento dessa questão faz-se necessário um esclarecimento conceitual sobre a questão do "tempo" na escultura. Para isso, valemo-nos do estudo de Rudolph Arnheim citado que ilustra esta problemática. Fisicamente, todas as coisas e acontecimentos localizam-se no tempo. E a escultura, como uma arte essencialmente estática em sua estruturação, tem de se valer dos seus elementos primários constituintes (massa, volume e superfície) para representar múltiplos estados, próprios a todas as coisas que em si possuam qualidades vitais. Para realizar o seu intento, ou seja, dar a noção de tempo e movimento, o escultor desmembra a figura e dá a cada um dos volumes um caráter próprio que se realiza em distintos momentos da vida do objeto. Esses volumes reagrupados numa obra de arte nos transmitem uma noção de "ordem" e simultaneidade que implicará na própria significação do objeto. Portanto, a representação espacial desses volumes, cada um representativo de determinado tempo, chegará ao observador como uma figura estática, apreendida em toda a sua grandeza simultaneamente e não temporalmente, já que o observador consegue numa fração de segundo apreender toda a sua configuração. Nesse sentido, o observador experimenta uma sensação de "tempo" sem no entanto tomar contato com uma mensagem que se desenvolva através de uma "seqüência de fases" temporais, como a música ou o teatro, artes essencialmente dinâmicas.

(10) O Dia, São Paulo, 18 de abril de 1948. Depoimento da artista.

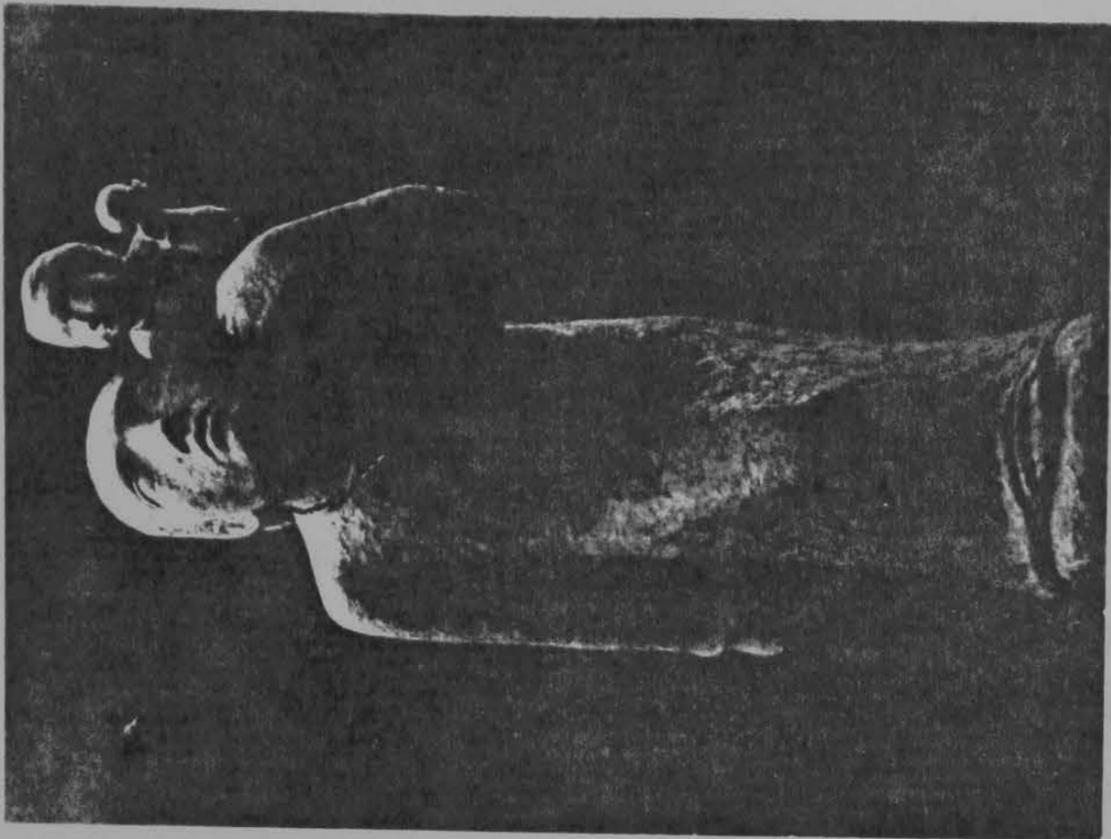
figura perde a sua tensão e profundidade psicológica para ganhar uma maior coerência construtiva. A peça já irradia grandes planos de luz e convida ao toque. A criança — o Cristo com o mundo — é uma figura autônoma e ativa; já não necessita proteção.

A mestria da artista no trato com a argila revela-se igualmente nos "Esboços" de 1945 (foto em anexo): a superfície é tratada com um máximo de liberdade, e as figuras, por não apresentarem hierarquia entre si, são trabalhadas com idêntica intensidade plástica; o resultado é uma grande homogeneidade no modelado; as figuras lançam-se ao espaço para ocupar definitivamente o seu lugar, dando caráter ao vazio. Para Geraldo Ferraz seus esboços

"... são de um barroquismo impressionista..."⁽¹¹⁾.

Elisabeth Nobile foi uma escultora segura dos seus princípios, sempre estudando e pesquisando as diversas formas de realização plástica, outrossim indicando uma clara potencialidade aos poucos emergente em muitos artistas contemporâneos, no sentido de reunir novamente as linhas principais que atam as diversas modalidades de arte num só corpo; o desenho, a cerâmica, a escultura foram igualmente

(11) FERRAZ, Geraldo. In: Diário de São Paulo, São Paulo, 25 de abril de 1948.



A photograph of Elizabeth Taylor in a long, dark, textured dress standing next to a large, light-colored bust or sculpture. The woman is looking towards the camera, and the bust is positioned to her right. The background is dark and indistinct.

importantes para exercitar sua potencialidade expressiva. Se a partir de um certo momento de sua vida a cerâmica vem a se tornar objeto mais específico do seu interesse, tal não se deve, certamente, apenas a questões de cunho particular, sejam eles uma certa insatisfação pessoal com a obra realizada ou as restrições emanadas de amigos ou críticos, mas também a uma conjuntura cujo controle não lhe é possível dominar, como a escassa absorção por parte do consumidor da arte escultórica, cara e limitada pelo reduzido número de fundições existentes no período. Assim, além de sua grande empatia com a terracota, Elisabeth vê-se em parte cerceada pela improbabilidade do uso do bronze, e nesse momento de sua vida as comezinhas questões de sobrevivência lhe são mais eloquentes do que seus desígnios de artista. Entretanto, mesmo desviada do seu mais forte elemento de expressão — a escultura — observamos na cerâmica e no desenho a calma interior que Elisabeth com frequência logrou imprimir às suas obras nas diversas fases de sua atividade artística.

Elisabeth Nobile, em seu juízo artístico classizante, distinguia com firmeza as formas estéticas das formas utilitárias ⁽¹²⁾. A herança hegeliana da arte como recreio

(12) MITIAS, Michael H. - Ambiguities in identifying the work of art. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. U.S.A., set./nov. 1979, p. 51. Nesse estudo, Mitias distingue a obra estética da obra artística: na primeira: o objeto vale pelo todo; a segunda caracteriza-se pelo valor inerente a cada detalhe específico; vale dizer, a obra estética é a somatória dos detalhes significantes.

do espírito (13) deixou sua marca indelével nos artistas que frequentaram as academias alemãs; mesmo em seu período de ceramista Elisabeth procura fazer prevalecer seus princípios de arte estética em oposição a qualquer idéia de utilidade. Seus vasos, antes de serem utilizados, são moldados para serem contemplados.

"... a arte não deve ser um instrumento de cansaço: mas, sim de repouso e de serenidade" (14).

A arte ocidental demonstra, a partir do século XX, que é possível a convivência de várias tendências estéticas no mesmo tempo e espaço. Para Roger Shattick,

"o século XX dirigiu-se às artes de justaposição em oposição às artes de transição" (15),

na medida que não há mais a preocupação com a superação de escolas visto que o mundo contemporâneo comporta perfeitamente a convivência de tendências opostas, assim como um corpo necessita da coexistência de diversos órgãos para que possa funcionar a contento.

(13) READ, Herbert - As origens da forma na arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

(14) Correio de São Paulo, São Paulo, 23 de abril de 1936. Depoimento da artista.

(15) READ, Herbert - op. cit., p. 119.

"Justaposição é a palavra chave dessa nova sensibilidade; colocar uma coisa ao lado da outra sem conetivo" (16);

assim, a arte consegue aliviar a tensão de uma única diretriz restringedora dos impulsos humanos; diminui o conflito entre tendências opostas e permite a cada grupo ou indivíduo a sua liberdade de expressão. Dessa maneira, é possível fazer germinar uma arte **ativa que influencie** o presente e mantenha sempre a memória cultural de cada adverso momento histórico. Abraçando as idéias de Shattick,

"... o movimento moderno nas artes se distingue pela rejeição dos princípios de unidade" (17).

Essa tendência aparentemente confusa das artes, pode, no entanto, ser compreendida: todas essas manifestações opostas e simultâneas estabelecem vínculos com princípios humanistas que, por sua vez, conferem à arte um lastro moral necessário à sua sobrevivência ao tempo. De acordo com Sócrates, a arte tem uma utilidade moral (18) na medida que se refere à ordenação das questões humanas, e a arte, tanto quanto a ciência e a ética, participa intensamente desse processo de construção do homem.

(16) READ, Herbert - op. cit., p. 118.

(17) Idem.

(18) ROSENFELD, Anatol - op. cit.

Elisabeth Nobile optou, como linha de conduta e como padrão estético, por seguir a orientação de seu mestre Scharff, além de buscar inspiração nos artistas que mais admirava.

De Maillol — escultor mediterrâneo e verdadeiro herdeiro dos gregos — ela apreende a imagem do nu

"que é verdadeiramente clássico em sua monumentalidade" (19).

De Charles Despiau, artista pelo qual Elisabeth foi confessadamente influenciada (20), especialmente no tocante à realização de retratos, recebe as noções de delicadeza e robustez física (21), qualidades que concederam à sua obra essa característica de "síntese espiritual".

Além de assídua estudante das modernas manifestações escultóricas, Elisabeth foi também uma mulher apaixonada

(19) CASSOU, Jean - The beginnings of modern art. In Larousse Encyclopedia of Modern Art. Wamlyn, London, 1974, p. 267.

(20) Charles Despiau (1874-1946), escultor francês, trabalhou com Rodin e foi influenciado por Lucien Schnegg. Orientou a Escola Francesa, sobre a qual possuía grande autoridade. Desviou os rumos do estudo daquela instituição do monumental e da arquitetura para a arte de estúdio, recebendo severas críticas da opinião acadêmica por isso. Deixou vasta galeria de retratos; seus bustos são considerados incomparáveis (Larousse Encyclopedia of Modern Art).

(21) CASSOU, Jean - op. cit., p. 319.

da pela literatura, utilizada como fonte de inspiração para o extravasar de seu potencial criativo (22). Em seu tratado sobre arte, Rodin afirma que a leitura talvez seja um pretexto para o artista submergir em si mesmo (23), dessa forma podendo relacionar sua obra com seu tempo, estabelecendo ainda estreito vínculo com o passado, permitindo-lhe alcançar uma maior consistência em suas idéias. Em suma, o artista vai inquirir e questionar os diversos fatos captados do exterior, confrontá-los com as situações que o cercam diretamente, questionar e reformular suas obras.

Podemos conotar, entretanto, que Elisabeth Nobileling não é uma receptora passiva da carga de informações provocadas pela produção intelectual de seu tempo; ela a filtrou e agiu de acordo com os seus próprios desígnios.

A escultura de Elisabeth Nobileling encontra-se, como foi observado, no terreno intermediário entre uma arte de expressão íntima — como nas esculturas individualistas, onde o mundo é formado de acordo com imagens particulares — e uma expressão socializada, com os seus "standards" de representação estabelecidos por conceitos estéticos advindos de um trabalho comum em sociedade, manifestação esta que tem

(22) Depoimento do Conde Hubert von Schoenfeldt, em 21 de agosto de 1981.

(23) RODIN, Auguste - op. cit.

sua raiz na Grécia Clássica.

A pintura havia explorado e iluminado ao máximo o corpo humano, mas até o século XIX a plástica ainda não o conhecia plenamente (24). Após Michelangelo e sua obra superlativa, a escultura desvia-se francamente de seus princípios fundamentais (25) para deixar-se levar por um emaranhado conceitual que a faz voltar-se a um tipo de representação que se vale dos princípios fundamentais estipulados pela pintura da época.

"Os escultores querem ser grandiosos, mas conseguem apenas o grandiloquente" (26).

(24) TUCKER, William - Early modern sculpture. New York, Oxford Press, 1974. Nessa obra é estudada toda a produção escultórica desde Rodin até nossos dias, e nela encontra-se muito bem desenvolvida toda a teoria relativa aos princípios de Rodin, Maillol e Brancusi.

(25) READ, Herbert - The art of sculpture. London, Faber & Faber, s.d. Nessa obra, assim como na outra já citada do autor, encontramos suas considerações, ao lado das de Henry Moore, sobre as verdades fundamentais para um escultor, onde deve-se levar em conta:

- verdade na matéria
- verdadeira realização tridimensional
- observação de objetos naturais
- visão e expressão (aliar a realizações dos princípios abstratos da escultura com a realização de uma idéia).
- vitalidade e força de expressão — uma vitalidade da própria forma que não necessita da palavra "Belo". Na beleza de expressão compreende-se a importância dos sentidos. E na força de expressão o espiritual é o mais importante.

(26) RODIN, Auguste - op. cit., p. 23.

Graças a Rodin, a escultura torna-se novamente humana em escala e significado, redescobrando o volume com consideração fundamental em escultura, em contraste aos "bas-relief" precedentes na composição dos seus contemporâneos acadêmicos (27). E esse corpo, que agora a arte moderna redescobria, não era menos belo que o da antiguidade.

"Devia ser no entanto de uma beleza mais serena" (28).

A escultura moderna, a partir de Rodin, engloba toda uma série de conceitos estéticos herdados da própria história dessa manifestação artística em três dimensões — altura, largura e profundidade —, para a partir deles reformular toda a sua visão construtiva. Os conflitos humanos não são mais simbolizadas numa hermética trama de elementos: seu "naturalismo" é claro e sem retórica; a semântica do objeto se revela inteiramente a partir do visível.

Moore diz que é puramente circunstancial o fato de se começar uma peça

"... ou através de uma idéia estética ou pela vida" (29).

(27) TUCKER, William - op. cit.

(28) RODIN, Auguste - op. cit., p. 23.

(29) JAMES, Philip - op. cit., p. 132.

A vida que aqui traduz o modo pelo qual o artista compreende o significado da existência, amalgamada à idéia estética representada pela forma, chega à arte como processo cristalizado, seja qual for a diretriz adotada como ponto de partida.

Estudando os métodos construtivos utilizados por Elisabeth Nobile, podemos observar a utilização de ambos os princípios citados por Moore, ou seja, a estética e a vida. Através de análise comparativa por nós efetuada sobre a obra de Elisabeth Nobile, percebemos que a artista nem sempre tinha um ponto de partida definido para suas obras e tampouco previa seu resultado final. Em algumas peças do seu primeiro período escultórico, a diretriz já se encontra estabelecida a partir de alguns cânones acadêmicos; podemos notar a presença marcante das linhas estéticas como ponto de partida; e no mesmo período produz ela peças dotadas de raro sentido de liberdade, nas quais se percebe a vida, representada pela noção de maternidade, como o ponto de partida (fotos em anexo).

A presença do nu na escultura de Elisabeth não se deve simplesmente a uma herança recebida do classicismo e refletida pelo naturalismo; o nu aparece em sua obra como "tema" (30), onde a figura humana é demonstrada como ideal. Além desse ideal físico, Elisabeth busca a profundidade psi

(30) TUCKER, William - op. cit.

cológica do corpo desnudo, da maneira pela qual a arte moderna então o encarava (31).

Os exemplos demonstradores desses princípios por nós desenvolvidos podem ser ilustrados por duas peças cuja produção data do mesmo período: o "Nu deitado" de 1930 e o "Nu com criança" (fotos em anexo) de 1931. O primeiro desses trabalhos está ligado às tradições acadêmicas modernas, principalmente com relação à liberdade e indolência acentuadas pelo seu perfil. O corpo é tratado como um conjunto de volumes em equilíbrio: a cabeça foi reduzida (32), como um artifício para se acentuar a massa do tronco e dos membros; o braço que apóia é aumentado para equilibrar o conjunto, servindo ao mesmo tempo como base e volume. Nessa peça já não há a preocupação de manter fortes vínculos com o naturalismo, não se ocupando a autora com os músculos tensos do braço que funciona como esteio. Essa escultura acha-se orientada por duas linhas mestras em sua construção — uma linha sinuosa horizontal que prossegue até o infinito, e uma outra vertical que une o conjunto ao solo.

O "Nu com criança" impressiona por sua síntese nar

(31) TUCKER, William - op. cit.

(32) JAMES, Philip - op. cit.. Moore diz em suas ponderações sobre a escultura que quando se reduz o tamanho da cabeça estabelece-se uma relação de monumentalidade entre o corpo e a cabeça: a escultura cresce, agiganta-se.

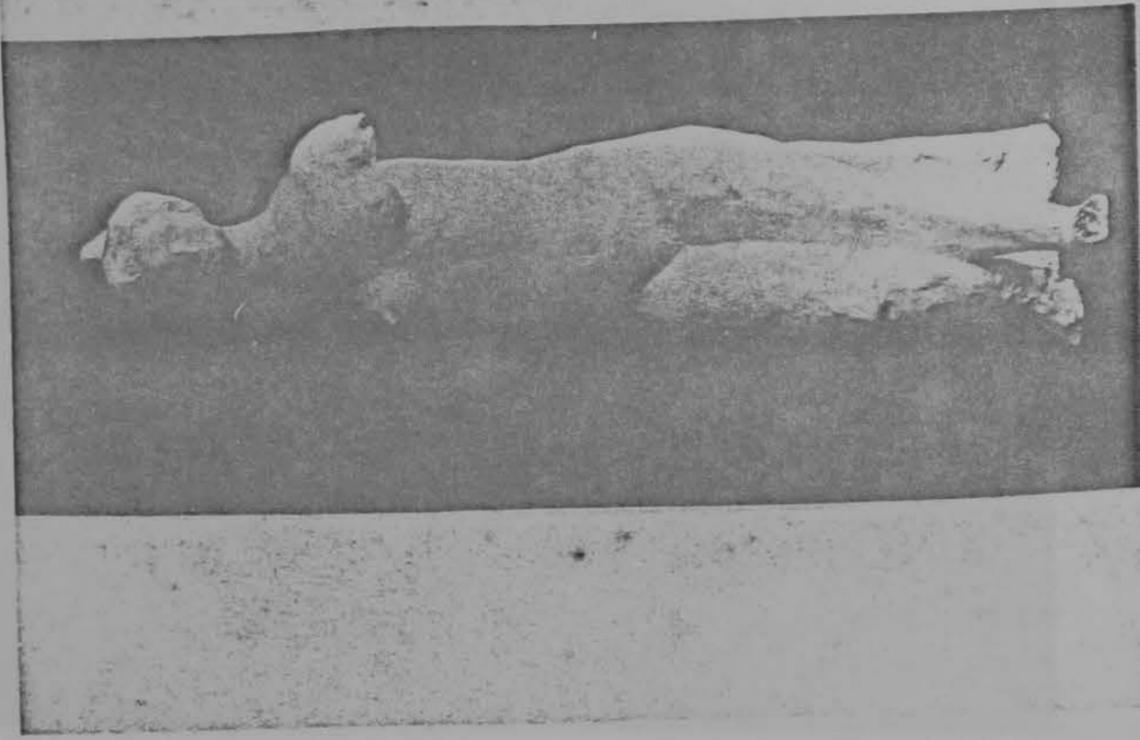


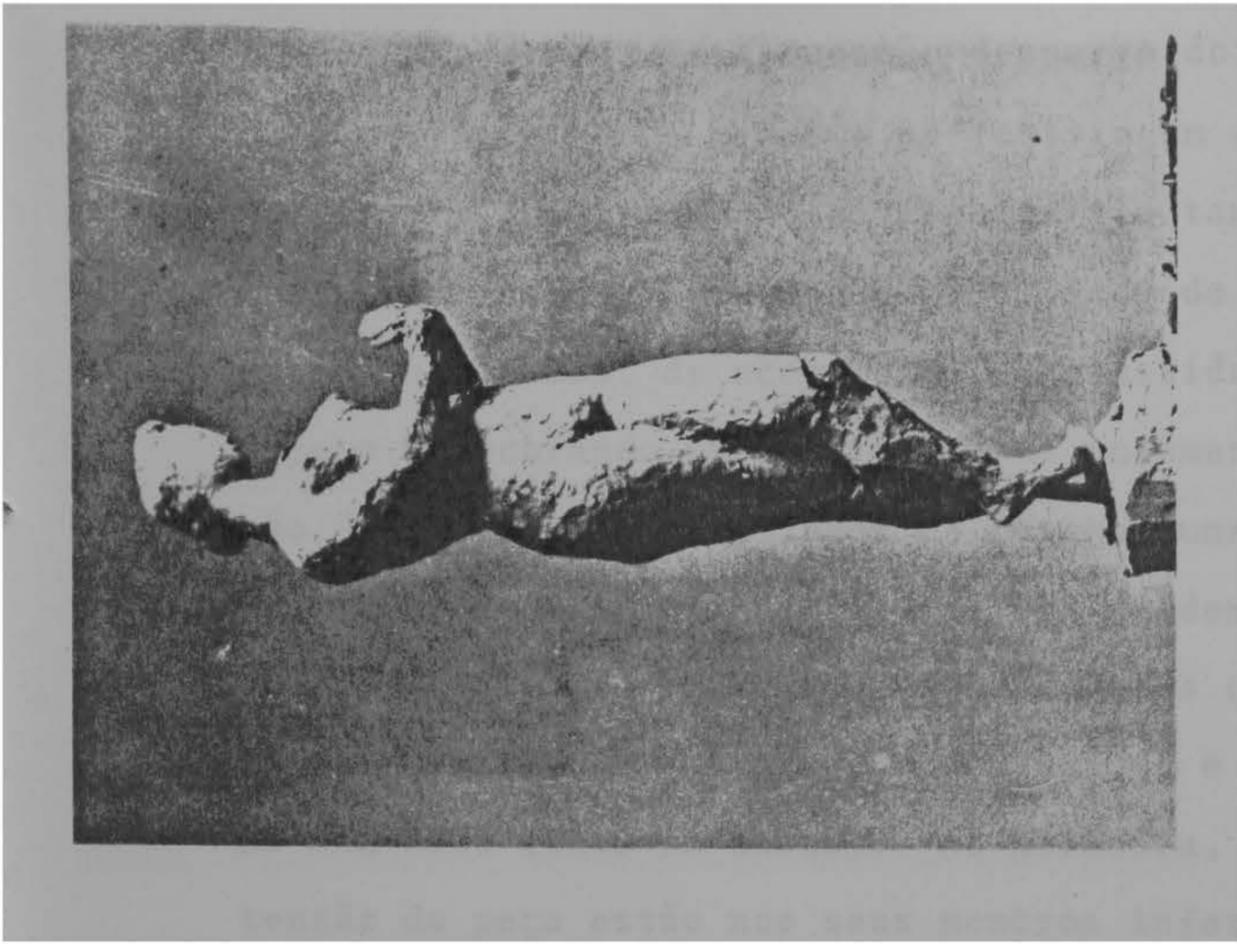
rativa: a linha de força cai abrupta e enfaticamente até a criança, quebrando-se apenas pela leve inclinação das cabeças, havendo uma simultaneidade entre os gestos e os movimentos. A artista vale-se da deformação da altura para manter a massividade e robustez das figuras, quase não havendo espaços vazios na escultura. Os dois estágios do pedestal, utilizados respectivamente para acentuar a figura da criança e para valorizar a linha vertical, conferem forte expressividade ao conjunto.

Em uma escultura de 1932, sem título determinado pela autora e à qual denominaremos "Nu feminino" (foto em anexo), essa temática é novamente enfocada com despojamento e ausência de gesto ou qualquer efeito retórico. Os movimentos são contidos pelo forte relevo, e a superfície é lisa como numa criação puramente plástica. Os membros superiores são suprimidos em benefício de um maior realce da massa desenvolvida na sua base, e a cabeça reduzida em seu tamanho; assim, a figura não se sustenta pela sua própria estrutura, mas sim pelo seu pedestal.

Do mesmo modo que observamos a dicotomia de tratamento plástico — naturalismo e abstração — com que Elisabeth trabalha o nu, verificamos o mesmo trato em relação aos membros do corpo humano que leva, como ela própria expressa, à eliminação destes para conseguir alcançar a abstração maior em seus trabalhos centrados no torso.

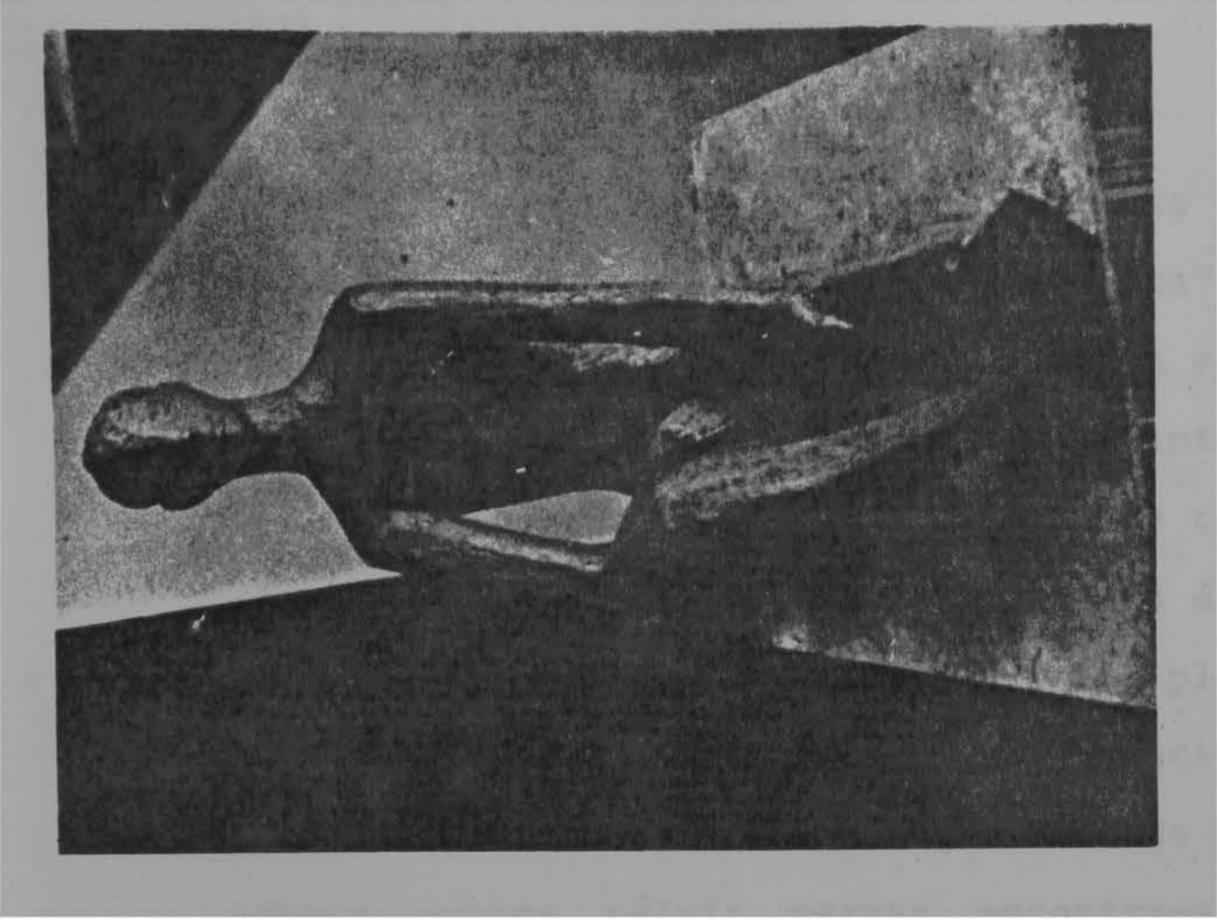
De qualquer forma, ao trabalhar a figura, Elisabeth





faz com que os membros participem, efetivamente, da estrutura de cada obra. Essa questão desperta dois ângulos de visão: no primeiro os membros se restringem aos elementos "naturalistas"; no segundo os membros são também artifícios formais, onde a escultora trabalha no sentido de ressaltá-los ou mesmo mutilá-los, de acordo com a necessidade estilística do objeto, procurando um equilíbrio de volumes que, no entanto, não deixa de conter reflexos da figura humana como imagem. Utilizamo-nos de duas esculturas onde podemos inferir a diversidade dos membros como estruturadores da figura: o "Nu feminino" de 1932, já por nós comentado, e a "Figura masculina" de 1951 (foto em anexo). Na primeira, o equilíbrio e a tensão da peça estão nos seus membros inferiores, que assumem uma expressão retórica ao desprenderem-se da terra, à qual todo o corpo da estátua se une através de uma simples ferragem. Já na "Figura masculina" os membros participam no sentido de transmitir uma grande dinâmica ao espectador; o forte acento nos ângulos e a pluralidade dos movimentos contribuem para lançá-la ao espaço, não retendo-a ao chamado da gravidade.

O torso foi tema obrigatório para artistas de formação acadêmica; Elisabeth Nobile trabalhou eficazmente nessa figura que não só sintetiza o nu como também traz em si uma nostalgia desse período áureo da escultura — que foi o grego clássico. No entender de André Malraux, a prática do escultor moderno de nos oferecer um torso como obra de arte completa podia nunca ter tido aceitação se a arte antiga



tivesse sobrevivido em bronze e não em mármore quebradiço
(33).

O artista moderno, ao contrário dos gregos, não vê na perfeição do corpo a "verdade absoluta" da escultura; contudo, a verdade ainda acha-se imanente a este corpo, porém não mais em sua superfície, mas em seu interior. O escultor moderno representa a interioridade deste corpo, visto agora como uma dimensão escultórica igualmente dotada de suas leis e princípios. Estabelecendo os grandes planos da figura, aos quais Elisabeth denomina sua "linha principal" (34), e acentuando vigorosamente a orientação de cada parte do corpo — cabeça, ombros, pélvis, pernas, encontra-se o núcleo de sua formação plástica.

"Quando os planos estão definidos tudo já está feito; os detalhes nascem por si mesmos, em seguida" (35).

Os detalhes, conquanto importantes, não participam ativamente do que chamamos a "força da estrutura". Elisabeth declara que a construção que procura é a do conjunto, e não dos

(33) MALRAUX, André - Museu imaginário. Lisboa, Bertrand, s.d.

(34) Correio de São Paulo, São Paulo, 23 de abril de 1936. Depoimento da artista.

(35) RODIN, Auguste - op. cit..

detalhes:

"minha escultura quero que chame a atenção e prenda pelo todo, e que o particular, as minúcias em nada possam prejudicar esse todo, que é a arquitetura" (36).

Elisabeth Nobile estudou intensamente o corpo humano e suas múltiplas relações com a natureza. Seu campo de relacionamento e interesse não se limitou ao humano, mas estendeu-se com igual intensidade às plantas e aos animais; observamos na sua produção escultórica madura a presença desses elementos em contato íntimo com a espiritualidade buscada por ela. Sua ótica acerca da natureza humana passa por constantes alterações e alternâncias; a simplicidade dá lugar a uma profunda visão íntima da alma e da inferioridade de cada ser. Grande parte de sua produção artística é caracterizada pela constante busca de simplicidade de expressão capaz de conferir às suas esculturas qualidades atenuantes dos conflitos existentes no cotidiano:

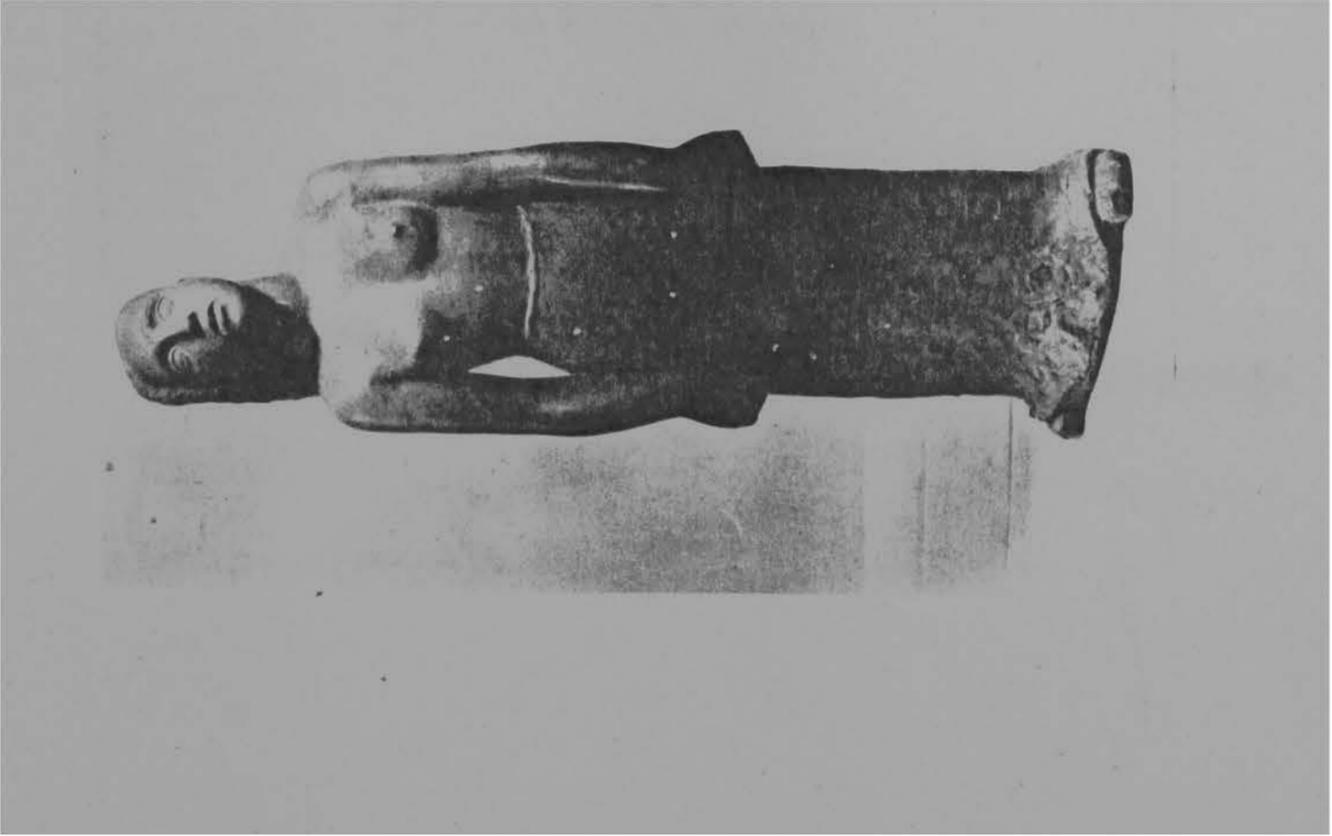
"... a arte não deve ser um instrumento de cansaço; mas, sim de repouso e de serenidade" (37).

Para isso, elimina as formas arrogantes que domi—

(36) A Gazeta, São Paulo, 25 de maio de 1936. Depoimento da artista.

(37) Correio de São Paulo, São Paulo, 23 de abril de 1936. Depoimento da artista.

nam a suavidade ou significação romântica do amor, valendo-se de recursos sinterizadores dos fatos visuais e eliminando os detalhes supérfluos. No entanto, na busca desta simplificação e da anonimidade do sujeito, Elisabeth acabou por encontrar na escultura um meio de exprimir suas preocupações sociais, especificamente uma expressão de piedade pela condição do homem; os seus "São Cristóforo", "Maria Madalena", "Mendiga" e "Tragédia Grega" (fotos em anexo) ilustram claramente essa tônica da sua obra.



O VOLUME E A INTERIORIDADE DA ESCULTURA

"O volume plástico, juntamente com a tensão entre esse volume ou massa e o espaço circundante, seja a meta clara da arte da escultura".

Henri Matisse

"A obra deve voltar-se a si mesma; o seu contorno deve abranger o próprio interior da figura, e não participar como um simples manto que envolve o relevo do volume" (1).

De acordo com a pertinente citação de Rodin, o contorno da escultura é visto como um conetivo, um elemento de ligação entre a mesma e o espaço exterior. Os limites físicos da escultura constituem importante objeto de estudo para a análise e compreensão do significado da matéria modelada, na medida em que reside nesses limites uma das diferenças fundamentais entre o espaço escultórico e o arquitetônico, visto que no primeiro encontraremos a forma envolvida pelo espaço, e no último a forma que contém o espaço (2).

A apreensão da forma escultórica pelo indivíduo se dá através de uma reação em cadeia, na qual uma sensação provoca outras numa trama de relações, tanto por associação memorial bem como por conexões sensoriais motoras (3). A sensibilidade da plástica escultórica é produto de três fa-

(1) RODIN, Auguste - "El arte". In: El realismo en el arte. Buenos Aires, El Ateneo, 1947, p. 20.

(2) READ, Herbert - "The discovery of space". In: The art of sculpture. London, Faber & Faber, 1937, p. 46.

(3) ARNHEIM, Rudolf - Arte e percepção visual. São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1980. Na introdução, não paginada, encontramos as seguintes afirmações: "... a visão não é um registro mecânico de elementos, mas sim a apreensão de padrões estruturais significativos... tanto para o simples ato de perceber um objeto como para uma abordagem artística da realidade".

tores: sensação das qualidades táteis da superfície; sensação de volume percebida pela visualização das superfícies planas; e percepção da massa e de sua ponderabilidade (4).

Muitos estudiosos dizem que a força vital da escultura reside na sua espessura, pois em sua história esta arte sempre explorou o espaço para conseguir realizar-se plenamente. No seu processo de evolução encontraremos cada vez mais reforçada a idéia de que é através da densidade que a tridimensionalidade encontra a sua maior expressão (5); entendendo-se especificamente a densidade como equilíbrio de proporções entre altura, largura e profundidade.

O conceito de equilíbrio, assim, estabelece as distinções existentes entre massa e volume, conferindo a este sua qualidade. No campo da escultura, entendemos por massa a quantidade de matéria de um objeto; o volume seria a quantidade de espaço ocupado por essa massa agora dotada de significação. A criação de uma peça tridimensional, passível de completa mensuração por parte do espectador é prerrogativa da escultura entre as demais manifestações plásticas. Nos dizeres de Moore,

(4) READ, Herbert - op. cit., p. 47.

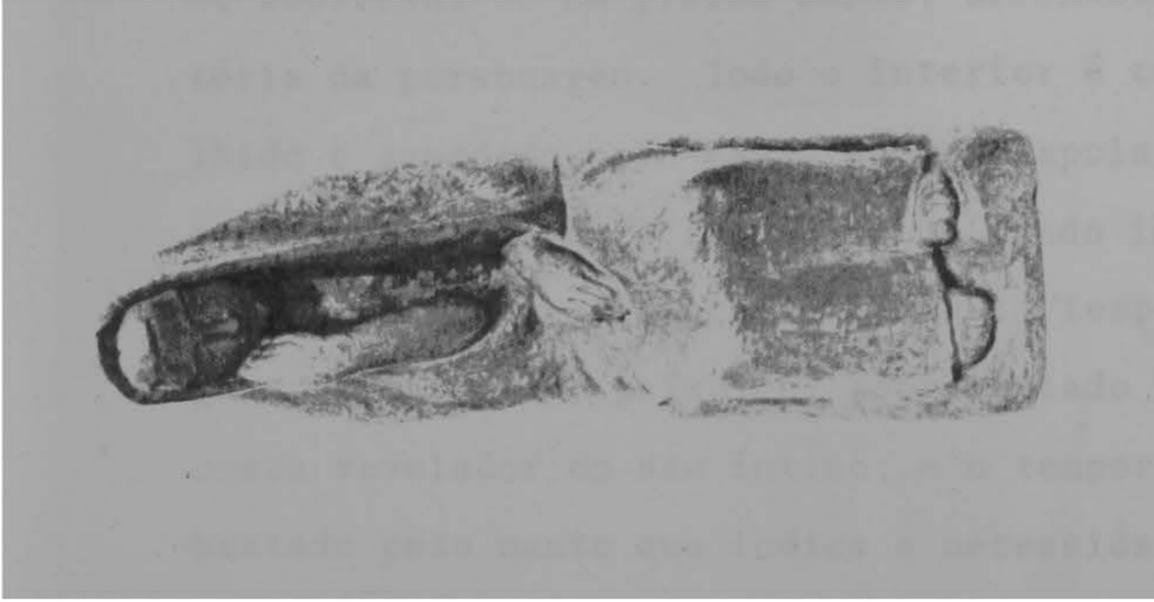
(5) Para uma melhor compreensão da importância do volume na elaboração escultórica, ver READ, Herbert - The art of sculpture. London, Faber & Faber. Capítulo "The realization of mass"; ARNHEIM, Rudolf - op. cit., capítulo "Espaço", pp. 210—289.

"... o que o escultor deve fazer é lutar continuamente para pensar e usar a forma em sua totalidade espacial. Ele obtém a forma sólida, como ela era em sua cabeça — ele pensa nela, qualquer que seja o seu tamanho, como se ele a estivesse carregando inteiramente no vazio da sua mão. Ele mentalmente visualiza uma forma complexa, inclusive toda a sua profundidade; ele sabe, enquanto olha para um dos lados, qual é a aparência do seu oposto; ele identifica-se com o seu centro de gravidade, sua massa, seu peso; ele realiza seu volume como o espaço que a forma descreve no ar" (6).

Em seu trabalho, Elisabeth Nobilem esforçou-se por representar a profundidade dos volumes interiores do modelo natural nos relevos das peças esculpidas. Não trata, entretanto, a interioridade do objeto à maneira dos escultores naturalistas mais tradicionais. Em suas superfícies, encontramos apenas a indicação sutil de elementos interiores, já que os exageros expressivos são evitados. Não é fiel à estrutura interna e externa do corpo humano — representa suas diferentes partes de acordo com os efeitos que deseja obter em cada modelado.

Esses volumes criados por Elisabeth Nobilem provocam tensões tênues através das quais podemos observar a realidade interior da personagem esculpida. Em sua "Meditação" (foto em anexo), peça de 1942, a gravidade é conseguida através do gesto contido e da tensão psicológica representada pe

(6) READ, Herbert & MOORE, Henry - Sculptures and drawings. New York, 1946. O trecho mencionado consta do livro de Moore "Notes on sculpture", e está reproduzido na obra por nós consultada.

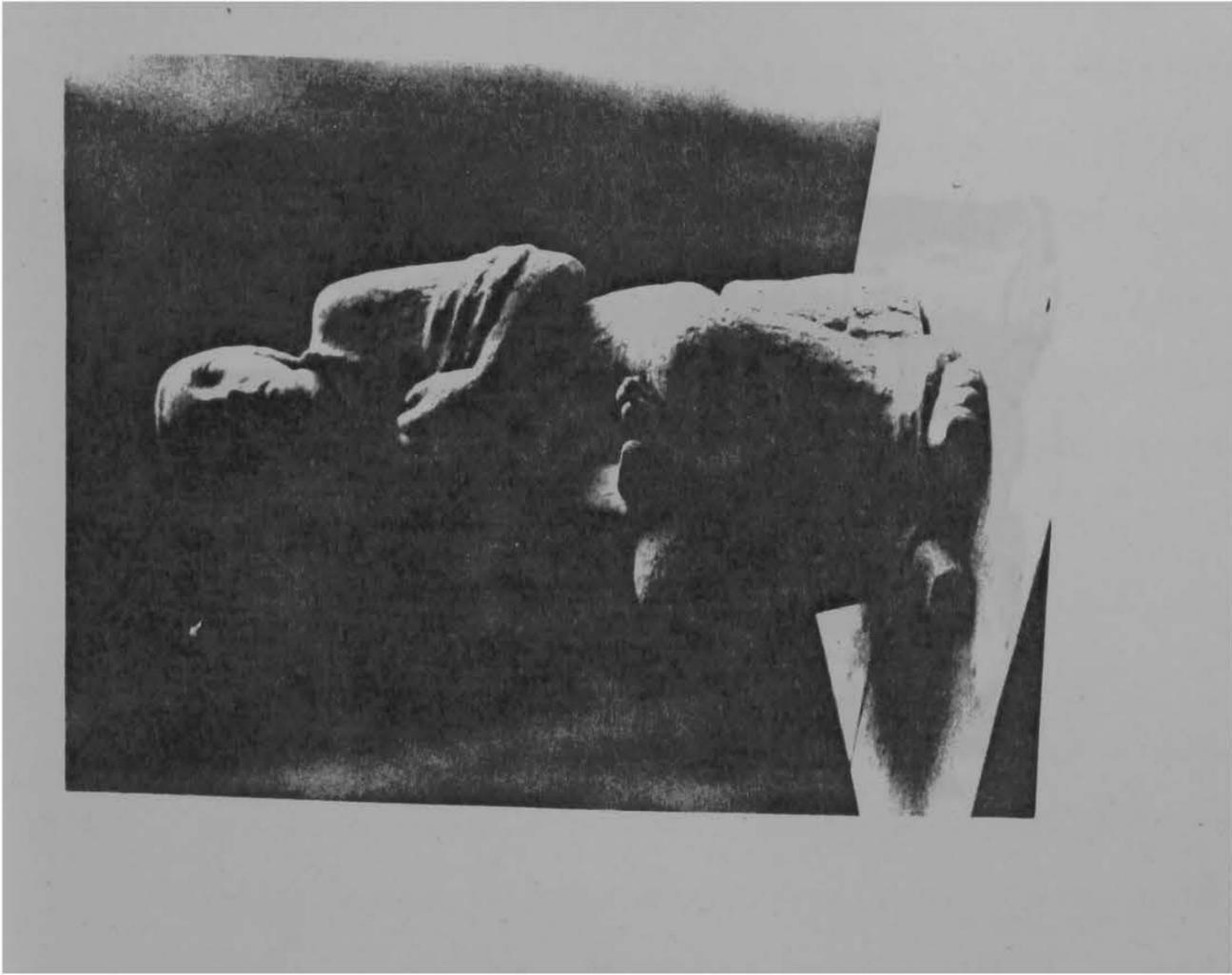


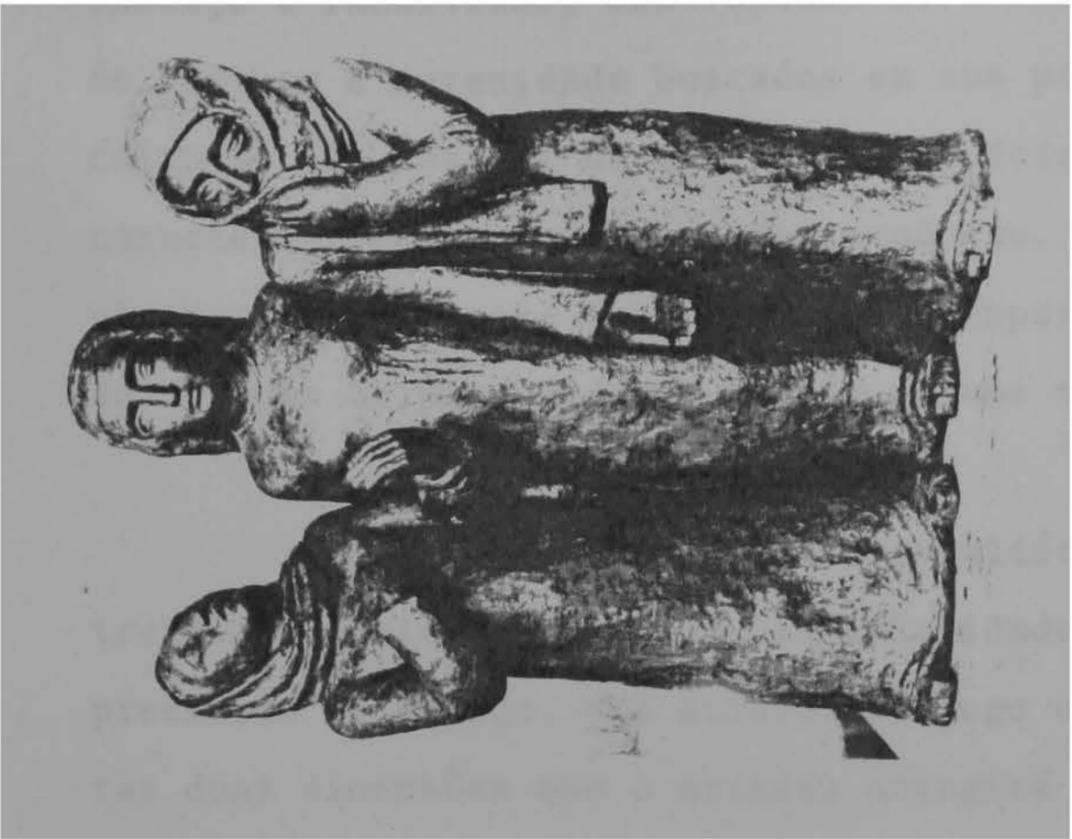
la forte interioridade da qual se reveste a figura, dando mos tras de uma realidade humana apenas através do rostô, que se sobressai de um grosso manto, assinalando um pouco da his tória da personagem. Todo o interior é cuidadosamente reco- lhido e guardado pelo manto que extrapola sua função de pro- teção, emparedando a figura em um mundo impenetrável. Essa escultura é a representação de dois "tempos" vividos pela fi gura retratada: o psíquico, representado principalmente pelo rosto revelador do seu íntimo; e o temporal, físico, repre- sentado pelo manto que indica a necessidade de abrigo e pro- teção (7).

A obra da escultora freqüentemente volta-se para esse tema: a representação do ser desprotegido e inseguro. Tal é o caso da "Tragédia Grega" e da "Mendiga" (fotos em ane xo). Trata-se de seres que não ousam, que vivem enclausura- dos em si mesmos, abrigados por seus membros contraídos, re- sultando em figuras imóveis. O pedestal, elemento que estru- tura e imobiliza a peça, adquire a dimensão de um "chamado da gravidade" a personagens que desejam permanecer nesse es tado — nesse pedestal elas encontram seu repouso e seu abri go.

Encontramos na maior parte das obras pertencentes

(7) Depoimento do Sr. Carlos Heymann em 14 de agosto de 1981.





ao período que a artista denomina de religioso uma idéia de cansaço e imobilismo, contrapondo-se à suavidade e sugestão de repouso e serenidade buscados em sua primeira fase; as es culturas são dotadas de unicidade, em detrimento do dualismo característico do início de sua produção. O relevo quase plano contribui para que não haja transparências, predominando a noção de peso e de um grande volume tomado ao espaço.

Conforme visto, a forma escultórica estabelece estreitos vínculos entre a sua interioridade e o volume compreendido no espaço, e é através do jogo eficiente entre estas duas dimensões que o artista atingirá os seus logros. Segundo Rodin, o segredo de uma arte, tanto antiga quanto moderna, é justamente a sua interioridade, que impulsiona sua força até o extremo da superfície.

Essa superfície, tópico que focalizaremos a seguir, constitui outro elemento de grande importância no jogo das tensões escultóricas. Nesse plano desembocam todos os veios da interioridade que fluem em direção ao exterior; nele a verdade da escultura revelará a sua face.

A SUPERFÍCIE E A ESCALA DA ESCULTURA

"Uma superfície que reflete,
mas suaviza, o jogo das ten
sões musculares ocultas".

Herbert Read

Aprioristicamente, os termos "superfície" e "relevo" possuem o mesmo significado; entretanto, vamos encontrar em cada um deles características próprias que vão ocupar posições únicas na estruturação escultórica: no relevo encontramos o elemento que representa a interioridade de um corpo, e na superfície, o elemento limite estabelecido pela forma e o seu espaço circundante. Portanto, na primeira conceituação está implícita uma idéia de natureza que o artista quer trabalhar para conferir-lhe um valor espiritual, e na segunda encontramos uma qualidade física, plástica, resultante de um modelado correto que marcará os limites entre os dois espaços da escultura: espaço do objeto e espaço do ambiente (1).

Há um certo preconceito envolvendo o termo "superfície" e o adjetivo formado a partir dele, uma vez que eles podem carregar uma conotação pejorativa que, se aplicados a uma obra de arte, minimizam sua substância e lhe conferem uma qualidade ingênua, de pouca complexidade (2).

No entanto, podemos crer que a superfície não é apenas um elemento de ligação, mas é possuidor de qualidades que não apenas unem o mundo estático interior da matéria à vida

(1) ARNHEIM, Rudolf - Arte e percepção visual. São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1980, p. 210-289.

(2) Para uma maior compreensão dos valores da superfície na escultura ver o capítulo "The discovery of the mass". In READ, Herbert - The art of sculpture. London, Faber & Faber, 1937, p. 46.

externa.

A superfície é a dimensão onde se dá o primeiro confronto da obra com a percepção do espectador, tornando-se um fator que mantém uma singularidade própria dentro da obra de arte (3).

Todo corpo é limitado por sua superfície, daí a necessidade de explorá-la plasticamente. Alguns escultores dão mais ênfase à superfície do que aos volumes interiores; trabalham-na com tanta intensidade que a escultura, por momento algum, vê-se prejudicada em sua significação. Exemplifica-se com Matisse que, durante o seu período escultórico manifestou alto interesse pelo "arabesco", que tanto fascinou os artistas da Renascença. Em um dos seus testemunhos, disse serem os "riscos" o elemento que mais o fascinava nas superfície das suas pequenas peças; dizia ainda que a sua escultura contém uma superfície que reflete, mas suaviza, o jogo das tensões musculares ocultas, sendo estas "síntese viva e sugestiva" que fortalece a "arquitetura geral" (4). Como podemos perceber, nem sempre o grande escultor "procede por volume", como afirma Rodin.

(3) RODIN, Auguste - "El arte". In: El realismo en el arte. Buenos Aires, El Ateneo, 1947.

(4) READ, Herbert - Arte e alienação. Rio de Janeiro, Zahar, 1968, p. 1318.

Não é sem dificuldade que a mente humana familiariza-se com a noção de profundidade, tendendo geralmente a mover-se sobre a superfície (5). Portanto, fica sendo uma prerrogativa do artista enfatizar esta ou aquela dimensão da obra. Para Matisse, em Maillol e nos mestres antigos a obra seria a perfeição do volume compreendido; já em Rodin, o segredo e a vitalidade residiam na superfície (6).

As pesquisas revelam que na modelagem da argila as mãos do artista respondem inconscientemente a sensações somáticas "interiores". No processo de modelagem o artista dá importância àqueles detalhes em sua composição que correspondem às sensações hápticas (7); essa ênfase expressiva é mais evidente na modelagem executada por crianças cegas. Tal libertação através da atividade manual contém grande expressividade (8), ou nos dizeres de Duthuit ao se referir à pintura,

(5) READ, Herbert - The art of sculpture - op. cit., p. 85.

(6) TUCKER, William - Early modern sculpture. New York, Oxford Press, 1974, p. 21. Essa obra menciona a descrição de Rilke acerca de como Rodin descobriu o "elemento fundamental da sua arte, como ela foi o germe do seu mundo. Ele foi a superfície — esta grande superfície, variadamente acentuada, acuradamente medida, fora da qual tudo deve nascer — e que foi a partir deste momento o sujeito da sua arte...".

(7) READ, Herbert - The art of sculpture - op. cit., citando L'OWENFELD, Viktor - "The nature of creative activity", p. 30.

(8) Idem.

"A pintura não será um meio de expressão, ela será expressão, ou melhor, expressão e meio serão a mesma coisa" (9).

Esse postulado é igualmente válido para o caso da escultura, onde o artista, inconscientemente, dada a maneira pessoal de ver e executar a obra, ou por sentimentos suscitados e captados pela força do assunto, distorce o modelo, incidindo principalmente sobre a sua textura. A expressão háptica, ou seja, aquela que responde aos impulsos táteis, sugere "uma sensação de duração", um momento de repouso.

Para Henry Moore, a argila é uma maravilhosa essência para se golpear e sentir que as marcas do seu punho ficaram impressas na matéria (10); dessa forma, o escultor pode facilmente ver-se dominado por um prazer sensual ao trabalhar a matéria, ignorando as outras questões de ordem estética. Essas qualidades táteis, quando salientadas, criam um estado de longa contemplação no espectador. Nos "Esboços" de 1945 (foto em anexo) poderemos encontrar a ênfase desta força interior tátil agindo sobre o modelado de Elisabeth Nobile. As pequenas figuras justificam-se quase que exclusivamente pelo prazer de se trabalhar com a argila e de se manipular o objeto.

(9) READ, Herbert - Arte e alienação - op. cit., p. 135.

(10) READ, Herbert & MOORE, Henry - Sculpture and drawing. New York, 1946, p. 138.

Geraldo Ferraz, comentando os "Esboços", diz que Nobiling vai muito além do que pretendia na captação de um estilo próprio, muito mais longe do que a peça apresenta:

"podemos demorar a vista nesses pequenos exemplares, ampliá-los com a imaginação ou ficarmos em sua contemplação no estado em que se encontram: eles resistem em sua oferta de sugestão em suas vibrações mágicas... adquirindo uma expressão que justifica a experiência da artista e nos dá uma medida de sua sabedoria técnica e de sua sensibilidade" (11).

Os valores táteis na escultura nem sempre aparecem numa relação direta de manipulação entre o objeto e o espectador — estes podem aparecer numa relação de associação; veja-se analogicamente as ilusões criadas em pintura, onde é largamente empregado esse artifício: certos objetos apelam muito mais às sensações do tato do que às da vista. Elisabeth Nobiling dedicou este tratamento tátil principalmente às suas pequenas peças; já para as grandes, esse elemento permanece de primária importância, prevalecendo nestas a massa e o volume — confira-se, por exemplo, seus torsos, a "Tragédia Grega", a "Mendiga" e a "Meditação". O tratamento "superficial" que Elisabeth confere a todas as suas obras estreita relação com a escala da obra em questão, não se vinculando apenas a questões da própria forma; ela não procura represen

(11) FERRAZ, Geraldo, in "Diário de São Paulo", São Paulo, 25 de abril de 1948.

tar na matéria ilusões de pele ou de tecidos.

Esse procedimento leva a crítica do período a receber com reservas as pequenas peças da artista que, dadas as suas dimensões, mereciam o tratamento que ela julgava adequado à sua escala. Relativo à questão, um crítico assim se pronuncia:

"... essa escultora peca por se deixar levar pela graciosidade da linha decorativa. Há em quase todos os seus pequenos trabalhos uma exteriorização, um amaneiramento que as mais das vezes perturba a forma" (12).

Elisabeth mantém-se fiel à sua escala, à pequena escala, esta do sublime (13); às vezes esses pequenos objetos adquirem uma dimensão monumental, talvez porque seus detalhes se justifiquem pela arquitetura geral da obra, e não porque a artista pretendesse agigantá-los em significação.

A vitalidade das peças de Elisabeth Nobileling reside principalmente no seu volume. As providências da escultora quanto à elaboração da superfície, ao cuidado com o pigmento emprestado à argila, à preocupação com a pátina e à fi

(12) SILVA, Quirino da, in "Diário de São Paulo", São Paulo, 25 de abril de 1948.

(13) Os conceitos emitidos acerca da pequena escala foram por nós depreendidos da obra de READ & MOORE, já citada.

delidade a cada matéria empregada não chegam a ofuscar o vigor que a artista imprimiu à interioridade dos seus volumes, que, ricos em significação orgânica, atuam como um elemento atenuador do impacto provocado pelas funções internas da escultura. Elisabeth Nobile foi uma escultora de conciliação, não pretendendo enfatizar um determinado elemento compositivo em detrimento dos demais; chegou ao que Read chama de "volume plástico" (14), qualidade de harmonia entre o volume e o espaço circundante. Essa foi uma de suas metas dentro da arte escultórica; sua superfície cuidou eficazmente para conter a

"grande presença orgânica, interna à escultura, que se esforça por reintegrar-se à natureza exterior" (15).

(14) READ, Herbert - "The art of sculpture", op. cit.

(15) MOORE, Henry - op. cit., p. 62.

A LUZ E O RECANTO DA ESCULTURA

"A apreensão visual é relativa ao espaço. Assim sendo, a forma muda o seu contexto quando o observador se move no espaço. Nesta resolução simples podemos notar o caráter independente da forma como tal, e a sua nova imagem figurativa quando colocada em situações específicas que diferem das normais".

R. Arnheim

A questão relativa à incidência da luz em uma obra é merecedora da atenção do artista. Segundo Cezanne,

"a luz distorce a verdadeira forma de um objeto"
(1).

Se essa matéria é de tal relevância para o pintor, o é ainda mais para o escultor, o qual tem por objetivo enfatizar o caráter de tridimensionalidade de suas peças a partir de efeitos diretos que se estabelecem entre estas e o espectador.

Se a escultura estiver situada em um recinto arquitetônico, sofrerá apenas a ação da luminosidade ambiente que alterará sua qualidade cromática, preservando-se, entretanto, suas características fundamentais. É justamente na tentativa de se eliminar os efeitos negativos da luz que ela é tornada difusa em museus e galerias. Não obstante, alguns escultores modernos tiram partido dessa qualidade de distorção, que conferirá às suas obras o sentido desejado. Em suma, o que é essencial para uma peça pode significar a deformação de outra.

De qualquer forma, a luz é inconstante e emitida de modo intermitente; assim, quando incide sobre a superfície

(1) READ, Herbert - The art of sculpture. London, Faber & Faber, 1937. Ver capítulo "The impact of light", p. 105 et passim.

de uma forma sólida, modifica e transforma a impressão plástica desse objeto para os nossos sentidos. Faz-se necessário, portanto, que o artista explore os efeitos causados pela luz para deles obter a ilusão de movimento emprestada a um objeto estático; o impacto da luz sobre a superfície de uma massa sólida e modelada cria áreas de alta luminosidade se o material é liso ou polido, tendo um efeito desintegrador ou fragmentador sobre a unidade estática da massa. Essa fragmentação gerada pela luz desencadeará a tensão entre dois espaços: o espaço ocupado pelo objeto — o espaço limite e o espaço que o envolve — espaço ambiente (2). A tensão pretendida pelo escultor desaparecerá se a superfície for iluminada de tal forma a provocar picos de luz e áreas sombreadas. O jogo do claro-escuro pode ser obtido através de dois modos diversos: no primeiro, ele é intrínseco à forma, fazendo parte do próprio processo de criação do artista; no segundo, ele é provocado por condições externas, ou seja, submetendo-se a obra a efeitos de iluminação, a qual deve ser, portanto, adequada aos intentos do autor.

Consciente dos efeitos e dos limites da luz, Elisabeth Nobile procurou dotar suas esculturas de um caráter de independência em relação ao espaço circunjacente, no entanto demandando uma iluminação que não lhes alterasse o sentido. A

(2) READ, Herbert - The art of sculpture - op. cit., p. 110.

artista sempre salientou em suas entrevistas a autonomia de seus trabalhos em relação ao espaço onde se situam, procurando fazer com que se justifiquem por si próprios (3). Esse caráter autônomo foi estendido mesmo a suas obras compostas: em sua "Tragédia Grega" (fotos em anexo) verificamos que as unidades justapostas poderiam ser apresentadas separadamente talvez em prejuízo apenas da narrativa, mas mantendo a dramaticidade e o valor intrínseco da forma.

No seu processo criador, Elisabeth reflete sobre a natureza visando não sua repetição, mas uma nova realidade. Prevê o modo de como a luz incidirá sobre a obra acabada e os efeitos que provocará; esses múltiplos efeitos são únicos e próprios da obra esculpida, não tendo paralelos nas formas da natureza. O resultado obtido por essa luminosidade é a sensação de encanto ou conflito cristalizados pela mão do homem. Poderíamos opinar que em suas esculturas a luz participa como uma coadjuvante do seu discurso formal; suas obras não são idealizadas com a intenção de serem expostas ao ar livre, ficando sujeitas à carga maciça de luz que dilui a solidéz da estátua; ao contrário, elas devem repousar em recantos sóbrios, isentos de fundo carregado capaz de confundir e provocar contrastes desagradáveis. Pessoalmente, entendemos que para uma melhor apreensão visual suas esculturas exigem

(3) Depoimento de Elisabeth Nobile ao "Correio de São Paulo", São Paulo, 23 de abril de 1936.

um fundo liso e claro, além de uma luz amena que refletirá nos planos externos, estabelecendo limites rígidos entre o volume da escultura e o ambiente. Os elementos vazios não são importantes na estrutura dessas composições: o diálogo entre a luz e o objeto encontra o seu termo no próprio volume pleno de matéria. Através do trato correto dado à matéria, a escultora enfatiza o volume da obra utilizando-se da superfície desta a fim de elaborar uma relação tênue entre o jogo possível do claro e escuro. A pátina, o liso e o rugoso atuam no sentido de melhor ressaltar o aspecto visual de cada peça.

A terracota, o material mais usado por Elisabeth, não é próprio para grandes reflexos de luz, os quais contribuiriam para o aumento do caráter dramático da escultura; ela guarda a luz e a devolve em pequenas quantidades numa emanação límpida, pura e calma. Elisabeth, por isso, nunca teve grandes dificuldades em posicionar suas peças em recantos para a exposição. Suas esculturas libertam-se da dependência da arquitetura e passam a ter uma consistência e uma altivez dependentes unicamente da sua significação enquanto objeto; sua obra escultórica dificilmente correria o risco de ser confundida com "arte aplicada" (4).

(4) CLARK, Kenneth - O nu. Lisboa, Ulisséia, s.d. Capítulo "Arquitectura e o nu", pp. 38-40. A partir dessa obra elaboramos o seguinte conceito: Arte aplicada é a expressão que designa a pintura ou a escultura quando concebidas em relação ao edifício arquitetônico, para ornamentá-lo ou estruturá-lo. Existe uma estreita cor

Materiais e estrutura, volumes e espaço, unidades e proporções da escultura não falam por si mesmos, mas existem na medida em que articulam um complexo e profundo senso da nossa própria condição humana (5).

Todas estas características, que fazem não só o corpo físico como também o conceitual da escultura, levam ao que Rodin denominou de "senso de gravidade", que é o fator de equilíbrio entre a nossa percepção visual do objeto e o nosso conhecimento conceitual dessa forma. Este senso liberará a estrutura de dualidade inerente à obra, ou seja, sua interioridade humana e sua superfície demonstradora de uma natureza perceptível. Ainda em relação à idéia proposta por Rodin, a escultura deve manter-se na posição desejada pelo escultor a partir dos seus próprios recursos. Os volumes devem articular-se de forma que o seu equilíbrio seja mantido pela sua própria estrutura material. A base da escultura não deve ser simplesmente um recurso decorativo, mas que participe efetivamente para manter unido o conjunto modelado ao solo; agindo desse modo o escultor manterá uma fidelidade à matéria utilizada para alcançar o senso de gra

respondência entre as proporções do corpo humano e as do edifício, esta relação recebe o nome de "dependência", atribuído por Michelangelo.

(5) READ, Herbert & MOORE, Henry - Sculpture and drawing. New York, 1946. Baseamo-nos no texto de Moore "Notes on sculpture", reproduzido na obra consultada.

vidade proposto (6). Analisando as obras de Elisabeth Nobile, verificamos que essas foram as diretrizes seguidas para a efetivação de seu ideário.

Elisabeth não somente estudou a luz e os seus efeitos, bem como o senso de gravidade da obra, mas também abordou a importância da noção do tempo do ponto de vista do espectador em relação à escultura (7). A sua escultura oferece múltiplos ângulos de visão, e todos estes são igualmente tratados plasticamente, a fim de causar infinitas variações quando a peça é submetida a uma apreciação "temporal" por parte do espectador, ou seja, o objeto não deve ser apreciado por um só ângulo, mas percorrido em toda a sua extensão. Entretanto, é de se notar a existência de um ângulo principal onde a figura alcança a sua máxima força; há claramente uma hierarquia visual pretendida pela autora, a qual o observador deve seguir para compreender totalmente a constituição de cada exemplar. Na sequência de fotografias que datam do período em que cada obra foi exposta podemos notar a intenção de Elisabeth Nobile de enfatizar a imagem frontal. O espectador deve aproximar-se e experimentar uma sensação tátil fa

(6) TUCKER, William - Early modern sculpture. New York, Oxford Press, 1974. Verificar as páginas 145-148 do capítulo "Gravity".

(7) Sobre a questão do tempo na escultura, verificar as obras de ARNHEIM, Rudolf - Arte e percepção visual. São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1980, capítulo "Movimento", pp. 365-400, e READ, Herbert - The art of sculpture - op. cit., capítulo "The illusion of movement", p. 88 et passim.

ce à maioria das suas esculturas, que pequenas e frágeis con
vidam a uma relação de proximidade.

A ARTE DO RETRATO

"... é um rosto que age, sente, sofre, comove. Atento até a interrogação, sonhador até a melancolia, meditativo até a gravidade, vivo até ao sorriso, fisa sempre qualquer momento da vida interior".

René Huyghe

Ao fazermos a introdução crítica aos retratos produzidos por Elisabeth Nobile durante duas décadas de dedicação escultórica, não poderíamos deixar de assinalar as peculiaridades dessa arte e as contradições que esta impõe ao artista em sua busca por uma representação artística do humano capaz de encontrar largas ressonâncias universalistas.

Em nosso estudo deter-nos-emos à caracterização do retrato em relação às demais manifestações das artes plásticas, especialmente em confronto com a fotografia que, desde fins do século passado, logrou conquistar a posição anteriormente ocupada pelo retrato executado pelo pintor ou escultor.

A história do retrato como forma de expressão artística confunde-se com a história do próprio artista tentando superar a aparência da superfície, ou seja, trata-se da mesma luta de todos os homens visando libertarem-se da opressão e limitação dos meios, sendo, no caso específico do retrato, mais a verossimilhança do que a matéria a lhe impor obstáculos. No retrato, temos a sobreposição da personagem singular sobre os desígnios de estilização do artista, que busca formas mais genéricas para assumir posições realmente humanas; nesses dois universos dinâmicos, esforçando-se por representá-los, o artista assume uma postura conciliatória. Tal atividade nem sempre é fácil, pois a forma livre resultante do exercício plástico controlado comumente conflituava-se com a forma a ser retradada, pré-determinada, possuidora

de limites próprios (1).

Historicamente observamos que até a invenção da fotografia o retrato pintado ou esculpido era o único meio plástico de se recordar e tornar presente a aparência de uma pessoa. A fotografia tomou do retrato essa prerrogativa, desenvolvendo ao mesmo tempo alguns padrões para o julgamento das qualidades da informação visual. Coincidentemente, a arte do retrato teve o seu declínio no momento em que a fotografia se desenvolvia. Isso não quer dizer que a decadência do retrato se deva a uma provável superioridade da fotografia em relação às artes plásticas (2); essa decadência, como veremos mais à frente, deve-se a outros fatores. A fotografia, sendo mais informativa, mais psicologicamente reveladora, e em geral mais exata, tem a sua importância relevada numa época de reprodutibilidade técnica, uma época que atribuiu importância a tudo aquilo que pode ser fotografado, que por isso mesmo ensinou nossa percepção a julgar a arte a partir das suas próprias limitações. Igualmente as limitações da fotografia são óbvias: seu instrumental mecânico jamais penetrará no terreno densamente unificado das artes plásticas (3).

(1) FELDMAN, Edmund Burke - Art as image and idea. New Jersey, Prentice-Hall.

(2) BERGER, John - "No more portraits". In: BARKER, Paul, ed. - Arts in society. London, Fontana/Collins, 1977.

(3) Idem.

Os retratistas modernos defendem-se das injunções críticas dos seus detratores, afirmando que apenas o homem, e nunca uma máquina, tem a capacidade de interpretar e captar a alma do retratado (4).

No entender de Rodin, a fotografia paradoxalmente diz pouco a respeito do retratado; sendo superficial, peca justamente por não conferir ao retrato a inscrição do tempo e do movimento.

"Na realidade, o tempo não se detém jamais. E se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, sua obra é certamente muito menos convencional que a imagem científica, em que o tempo aparece bruscamente suspenso" (5).

Ao estudar o retrato produzido por um artista verificamos que o seu efeito conjunto é menos arbitrário que o da fotografia: sua construção é intensamente socializada por sua dependência a um grande número de decisões humanas. No entanto, podemos observar que o surgimento da fotografia resultou benéfico para a arte do retrato, principalmente no que diz respeito ao seu lado ilustrativo: o retratista precisava criar uma série de artifícios plásticos para fazer aparecer, numa única composição, tanto escultórica quanto pictó

(4) BERGER, John - op. cit.

(5) RODIN, Auguste - "El arte". In: El realismo en el arte. Buenos Aires, El Ateneo, 1947, p. 59.

rica, todos os elementos que indicariam o mundo e a pessoa do retratado.

No caso da escultura, esse trabalho consistia mesmo em decodificar os valores do indivíduo e ilustrá-los sinteticamente, com o mínimo de elementos, sem prejuízo no equilíbrio de volumes tensamente unificados. Este retrato esculpido possui uma unidade proveniente das limitações do próprio meio de que o artista se vale; cada elemento simbolizado deve ser transformado para adaptar-se a essas limitações.

Assim sendo, ao invés de encontrar a multiplicidade de detalhes captados pela fotografia, e mesmo pela pintura, vamos perceber um mundo mais homogêneo: o mundo da própria matéria, seja ela argila, mármore ou bronze. Dada essa realidade extremamente limitada, no que tange a uma obtenção de verossimilhança, resta ao escultor o bloco material, a superfície e a cor emprestada pela pátina, elementos estes que por si só já significam um avanço rumo à estilização.

A questão do retrato no século em que vivemos deve ser reavaliada não mais em termos preconceituosos, onde a arte e a fotografia seriam encaradas como duas entidades independentes que lutam para impor os seus próprios princípios, como sendo os mais verdadeiros e eficazes na descrição de uma determinada figura. Retratar não é apenas captar a imagem numa fração de segundos, como faz a fotografia; o retrato deve ser uma arte no tempo, ou seja, nele o artista captu

ra múltiplos instantes de uma vida física e espiritual. Vemos então que a fotografia não possui as qualidades de intervenção da arte escultórica ou pictórica, essa grande capacidade de simbolizar os diversos instantes vividos num momento: o momento do modelo e do artista. O artista não precisa necessariamente ser fiel à verossimilhança do modelo, já que esta fidelidade freqüentemente é pouco representativa, e até mesmo estéril do ponto de vista do retrato. A intenção do retrato não é simplesmente ser fiel ao "parecido", pois neste campo a fotografia é muito mais eficiente; ele deve criar esteticamente "forma" a partir de um determinado indivíduo (6).

No passado, o retrato pintado ou esculpido tinha por função idealizar o papel social do indivíduo; tal objetivo, para ser atingido, valia-se de recursos como a ênfase na pose, na roupa, no gesto e no fundo escolhido. Esses elementos deveriam se adequar ao grau de importância que se desejava atribuir ao retratado. A satisfação de se ver pessoalmente reconhecido e confirmado em sua posição não era semelhante ao moderno desejo de ser reconhecido "pelo o que se realmente é". O artista moderno já se vê liberto dessa carga retórica que tanto prejudica a composição; ao mesmo tempo, ele centra-se em outros aspectos do indivíduo, em especial no seu mundo interior. Já não é tão importante apreender-se

(6) BERGER, John - op. cit.

a imagem superficial; no entender de Rodin, o parecido que o artista deve conseguir é o parecido da alma. Melhor dizendo, é necessário que todos os detalhes sejam expressivos, que concorram à revelação de uma consciência (7). A partir daí, o retratista busca no indivíduo a essência de todos os homens. Observando-se um retrato de Giacometti ou de Epstein, percebemos na personagem não mais a aparência de um único ser, mas muitos seres alinhados lado a lado; vemos a própria ambigüidade da aparência comum existente em todos nós.

Para melhor compreendermos a linha desenvolvida nos retratos de Elisabeth Nobile, devemos aportar no terreno das relações humanas entre a escultora e seus modelos. Nem sempre há uma correspondência feliz entre o projeto e a execução da obra e o resultado obtido pelos seus retratos; a esse fato poderíamos acrescentar ainda a diversidade de métodos de que Elisabeth, como escultora, se vale para encontrar o objetivo almejado: para cada situação particular, um enfoque diverso e que melhor se adapte ao caso, ou seja, um enfoque que traduza melhor cada uma das realidades que representa o retrato. Para muitos, tal procedimento poderia revelar insegurança ou ecletismo; entretanto, essa atitude não deve ser reduzida a termos simplistas, ou mesmo rotulada de acordo com uma conceituação estética tradicional. Nos seus diversos retratos, Elisabeth age no sentido de experimentar

(7) RODIN, Auguste - op. cit.

incessantemente as possibilidades de representar no barro uma realidade humana palpável dentro de um determinado tempo-limite. Para isto é necessário que não apenas o modelo atue da forma desejada: ambos, escultora e retratado, deveriam contribuir à sua maneira numa atmosfera de arrebatamento, para que o resultado se apresentasse como o testemunho desse tempo vivido por eles, em contraste com as limitações do meio e da matéria.

Dada a herança formal de Elisabeth Nobile — o Classicismo, ela tende a realizar retratos semelhantes àquelles procedentes de uma época em que o artista se via inclinado a executar obras que refletissem a alma nacional e salientasse a grandeza da figura retratada, assim como a do próprio artista (8). Portanto, essa diretriz artística não a satisfaz, e sua inquietação a leva a buscar outras tendências menos impositivas e mais sinceras; estudou a fundo a obra do escultor francês Charles Despiau, que executou uma vasta galeria de retratos; nas palavras de René Huyghe esta se caracteriza

"pelo seu clima clemente, que jamais esmaga, isola ou reprime; recebeu sem dúvida o Francês o dom da simpatia, de humanidade que o volta para os seus semelhantes. Individualista, finalmente, interessa-se como retratista ou como moralista, pela sua imagem ou pela dos outros" (9).

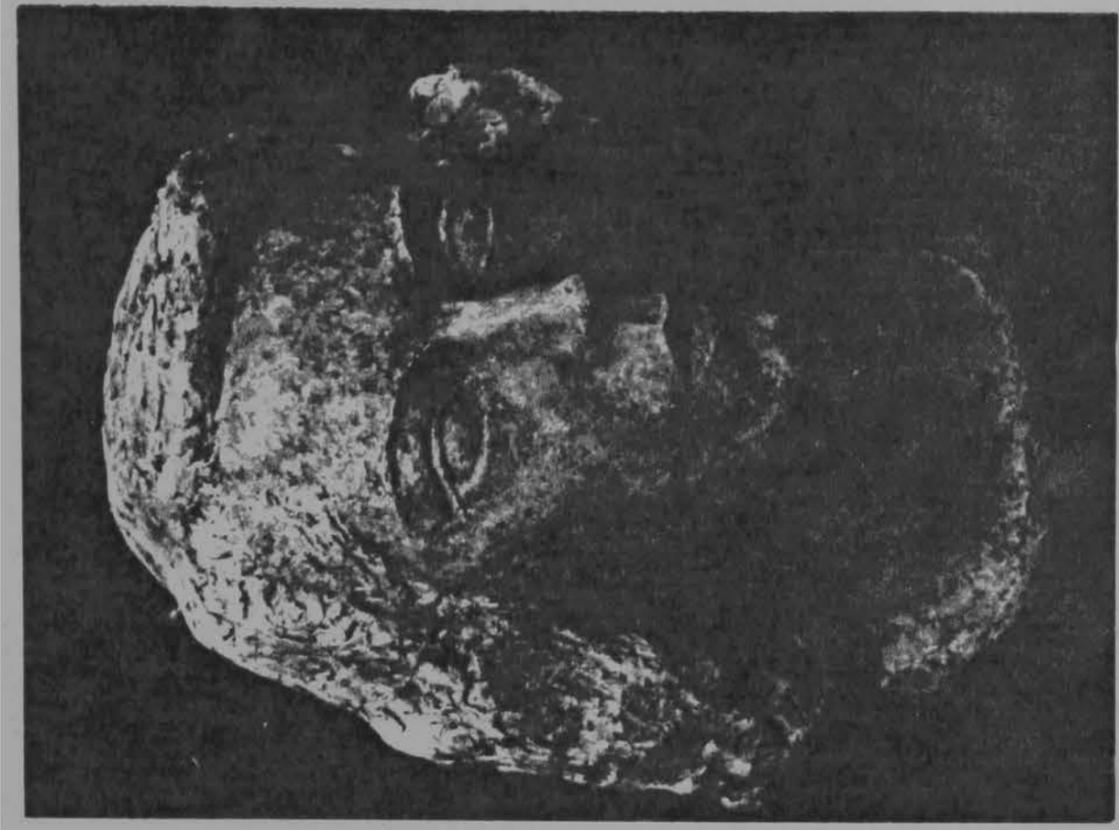
(8) A respeito do retrato clássico, ver a obra de HUYGHE, René - A arte e a alma. Lisboa, Bertrand, s.d..

(9) Idem.

Seria inapropriado, no entanto, justificar os retratos de Elisabeth Nobile apenas pelo ângulo da sinceridade e pela visão pessoal da artista, pois os seus logros estéticos transcendem em muito estes limites.

Segundo John Berger, após a dissolução do retrato de exaltação individual no século XIX, artistas como Cézanne, Van Gogh e Rodin passaram a produzir retratos "íntimos", tendo como modelo seus amigos ou pessoas representativas ao mundo do artista (10). Entretanto, para eles, o papel social dos indivíduos era praticamente irrelevante, sendo a figura tratada como um mero "tema": o modelo permanecia submisso ao artista, de um modo não muito diferente de uma paisagem ou de uma natureza morta. Nesses retratos toda a significação do sujeito era submetida à visão do artista, ressaltando-se aí mais o caráter interpretativo do que a verossimilhança. Esse tipo de intervenção é comum nos retratos organizados por Elisabeth Nobile: retratos que se tornam "cabeças", personalidades que, não sendo muito marcantes, não merecem um tratamento individualizante, e por isso mesmo perdem a sua identidade. O retrato de "Inge de Beausacq" (foto em anexo) reflete este clima de uma situação "à vontade", onde a escultora perde o distanciamento necessário para capturar a gravidade da figura, resultando daí uma peça mais livre, rica em qualidades técnicas e formais, entretanto sem caracterização. Ge

(10) BERGER, John - op. cit.



raldo Ferraz assinalou que essa peça é

"excelente como cabeça e como escultura, sem nada porém da retratada" (11).

Esta qualidade de proximidade excessiva existente entre a artista e o modelo nem sempre leva o escultor a tratar o indivíduo como tema; no retrato do seu marido, "Conde Hulbert von Schoenfeldt" (foto em anexo), Elisabeth impregna-se das qualidades do modelo, e o resultado é um retrato no qual a economia de recursos é digna de um virtuose (12). Essa obra agiganta-se pela identificação entre a escultora e o modelo, captando sua fidelidade, perspicácia e profundo conhecimento humano.

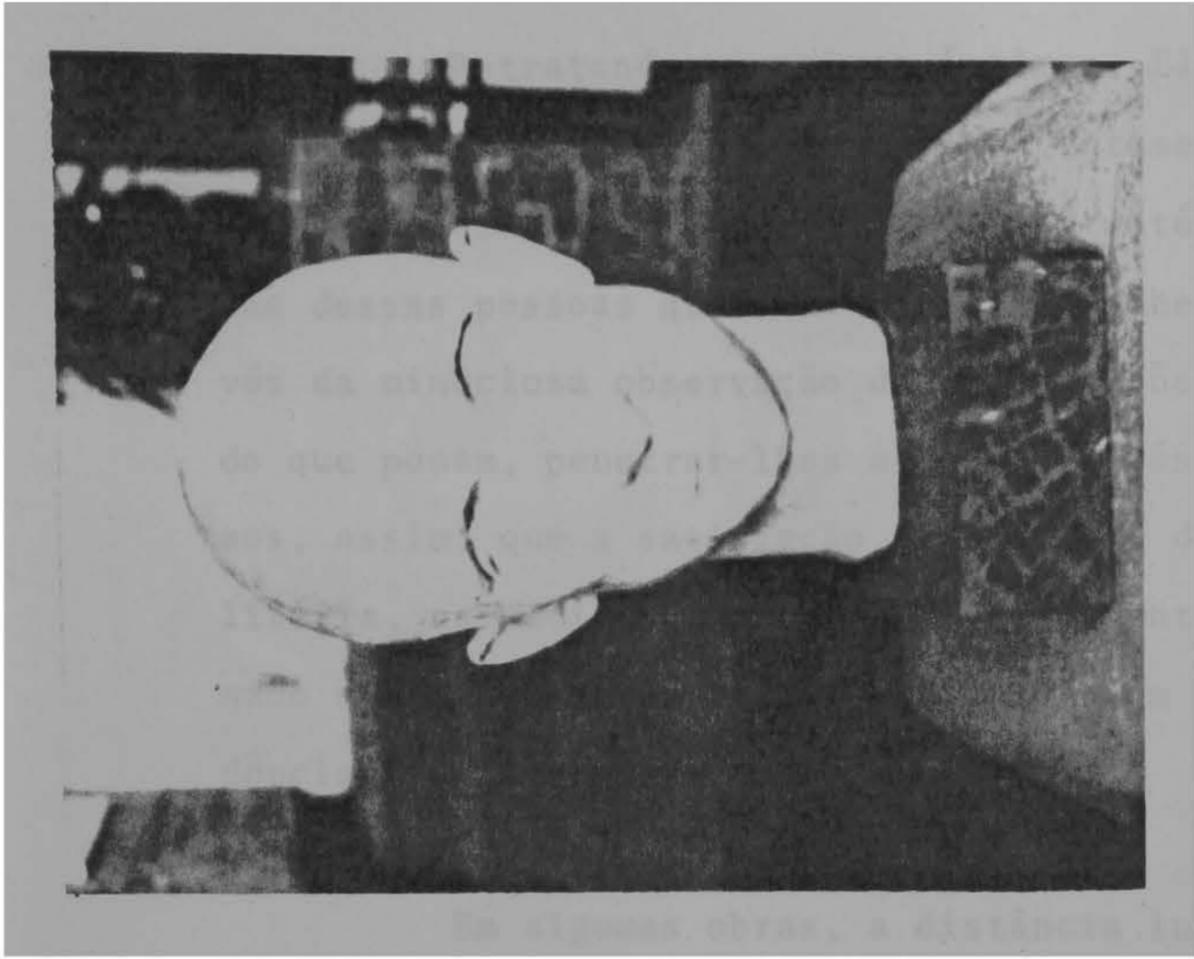
"O retrato do conde é mais parecido com ele do que ele próprio; chama a atenção não somente pela semelhança como pela síntese e pela segurança técnica" (13).

Em seus retratos Elisabeth usa principalmente a terracota, material quente que se presta muito bem para a carnação e para a escala utilizada.

(11) FERRAZ, Geraldo. In: Diário de São Paulo, 25 de abril de 1948.

(12) AMARAL, Tarsila do. In: Diário da Noite, São Paulo, 20 de maio de 1948.

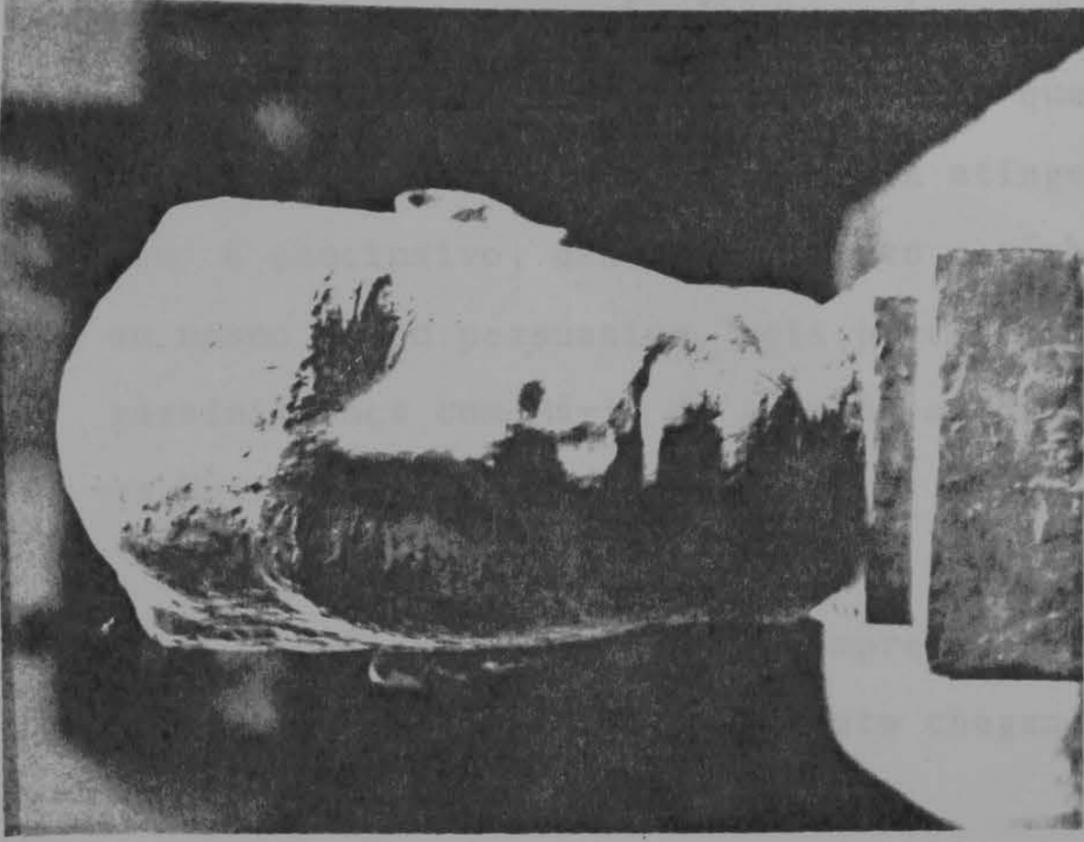
(13) Idem.



Retratando os amigos íntimos, Elisabeth está longe de estereotipar a figura através da ênfase em seus papéis sociais. A ela interessa reconhecer na matéria modelada cada uma dessas pessoas que a rodeiam, — conhecê-las melhor através da minuciosa observação de suas reações durante o período que posam, penetrar-lhes a alma através da arte. Percebemos, assim, que a satisfação da autora é de cunho íntimo, solitária, na medida em que visa a representação de um determinado ser, captar a verdade limitada de um ser sem transcendências, isolado em sua condição.

Em algumas obras, a distância intransponível entre a personalidade difícil e cheia de mistérios do modelo e a artista contribui para que a escultora não ultrapasse certos limites minimizadores do fascínio da obra e do seu grau de tensão; nestas não vemos apenas o estúdio da artista e o seu mundo particular. O retrato de "Mário de Andrade" (foto em anexo) é uma dessas obras nas quais a importância atribuída ao indivíduo já pela sociedade da época leva à execução de uma obra que revela respeito e admiração, e não o coloquialismo que envolvia artista e modelo circunscritos em um espaço restrito. A escultora jamais chega a penetrar demasiado a intimidade do modelo; mantém-se a uma distância cordial que imprime a gravidade percebida em sua fisionomia.

Como boa fisionomista, Elisabeth Nobile sabe distinguir com clareza as expressões artificiais das verdadeiras, e selecioná-las é sua tarefa na maioria de suas obras; porém, em algumas, a artista intencionalmente colabora para



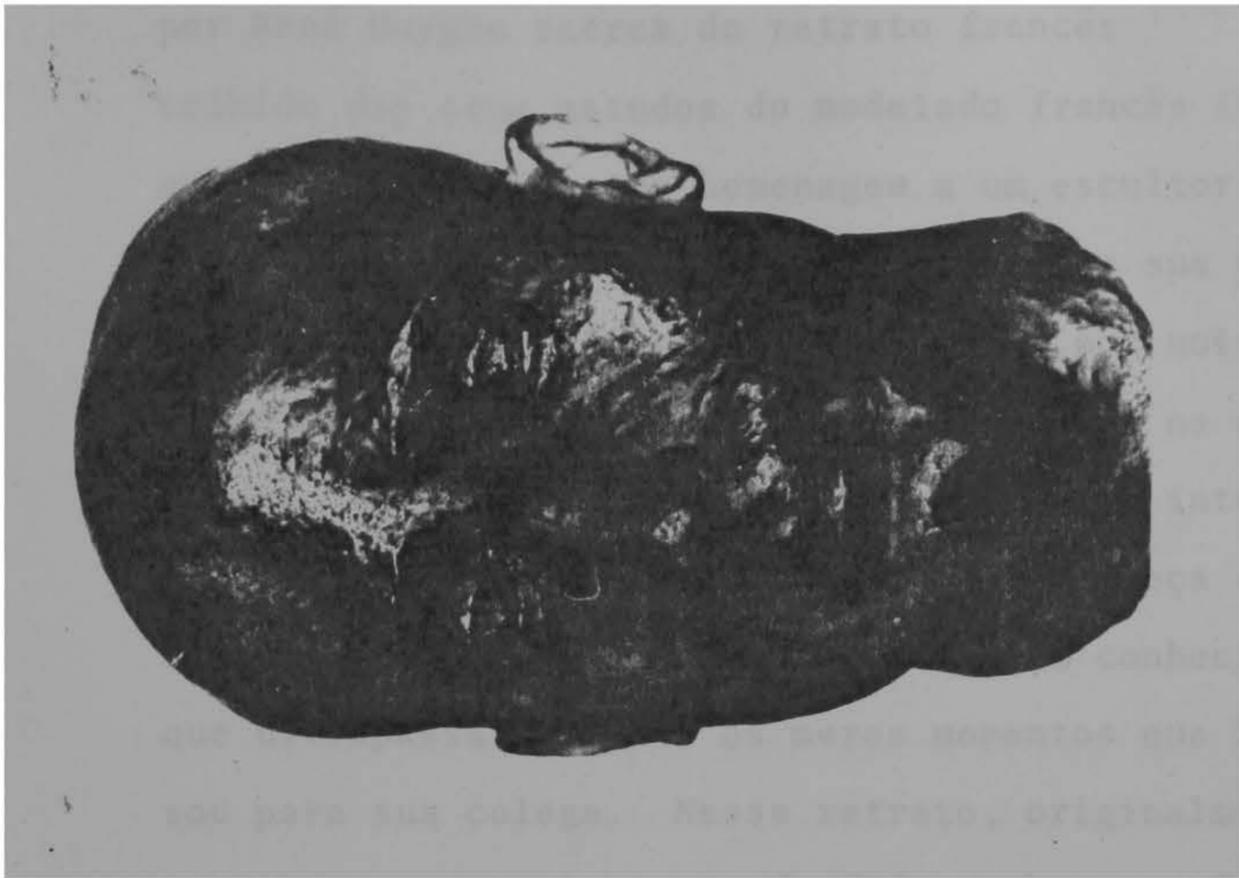
imprimir ao retrato mais do que a imagem pessoal do modelo, emprestando-lhe ainda o símbolo social que ela representa. Nesse "Mário de Andrade" Elisabeth atinge perfeitamente tal fim: é conclusivo, dando ao retrato o símbolo de uma época, e ao mesmo tempo persuasivo, pois percebemos claramente a verossimilhança com Mário de Andrade ao compararmos a obra com as fotografias que o documentaram.

Elisabeth Nobile sempre esteve cônica dos riscos imanentes ao gênero do retrato chegando a afirmar em uma entrevista que

"o retrato é uma das formas mais difíceis de se trabalhar" (14).

Entretanto, essa complexidade não deixou de fascinar a escultora, principalmente pelas possibilidades que ele oferece de um conhecimento mais aprofundado das pessoas que servirão de modelo, na medida em que se tem que manipular um complexo de dados ilustratórios de uma realidade psicológica, assim como de uma superficial. No retrato de "Brecheret" (foto em anexo) a escultura atinge uma outra qualidade singular em relação às suas demais obras: a gravidade e o humor, dualidade esta denominada de "gravidade sorridente" num estudo feito

(14) Depoimento de Elisabeth Nobile em O Dia, São Paulo, 18 de abril de 1948.



por René Huyghe acerca do retrato francês (15). Esse dado colhido dos seus estudos do modelado francês foi o mais adequado para prestar uma homenagem a um escultor reconhecido pela sua grandeza enquanto artista e pela sua proximidade como amigo; afinal, Elisabeth acompanhou por muitos anos o trabalho de Brecheret, inclusive auxiliando-o na execução do "Monumento às Bandeiras". O resultado dessa intensa convivência entre Elisabeth e seu modelo foi uma peça de amplos predicados, denotadores de um contato e um conhecimento mútuo que ultrapassa em muito os meros momentos que Brecheret pôs para sua colega. Nesse retrato, originalmente moldado em gesso e posteriormente fundido em bronze, Elisabeth soube trabalhar os detalhes com verdadeira mestria; em momento algum eles obscurecem a simplicidade da peça.

Tarsila, referindo-se a essa obra, diz:

"Essa cabeça, rica de beleza técnica, tratada carinhosamente, é de perfeita semelhança" (16).

Os retratos de Elisabeth Nobile v_{is}tos em conjunto demonstram uma atividade livre e inesperada desenvolvida pela escultora durante duas décadas de produção. Neles não se observa as marcas da tradição pura e simples ou a força

(15) HUYGHE, René - op. cit.

(16) AMARAL, Tarsila do. In: Diário de São Paulo, São Paulo, 8 de maio de 1936.

dura dos traços acadêmicos herdados da escola de Berlim. Elisabeth não se comprometeu com padrões de beleza raciais; sua escultura caracteriza-se por assumir um enfoque particular ante cada indivíduo representado; a cada novo retrato seu vocabulário formal corresponde a uma imagética que, entretanto, se mantém fiel à matéria e a seus princípios de "simplicidade mais sensibilidade".

Sintetizando os propósitos do novo retrato, inserido em uma arte moderna consciente da incompatibilidade existente entre a singularidade dos diversos pontos de vista, que é o pré-requisito da aparência estática do retrato, e a visão unificadora de uma arte de abrangência mais social, desenvolvido por artistas como Elisabeth Nobile, apelamos para uma conceituação de Rilke que tão bem define seus desígnios:

"... não apenas capturar a realidade imediata do rosto e da sua profundidade, como também permear terrenos desconhecidos" (17).

Se em algumas ocasiões Elisabeth Nobile não logra atingir esses objetivos, tal fato não se deve certamente a uma incapacidade técnica, ou mesmo a uma falta de sensibilidade para decifrar a íntima existência de seus modelos, mas porque a

(17) RILKE, Rainer Maria - Auguste Rodin. Buenos Aires, El Ateneo, 1947.

arte do retrato exige um certo grau de empatia entre autor e retratado; talvez seja essa a sua maior peculiaridade. E desde que a "simpatia" é um sentimento espontâneo, não está ao alcance imediato do artista tê-la ou não por outrem.

Kenneth Clark identifica a falência do retrato com o fato de que no último século cada vez menos as pessoas, numa sociedade capitalista, têm sido propensas a crer no valor do papel social que lhes são atribuídos.

"Grandes rostos inspiram grandes artistas, e um declínio do retrato significa um declínio dos rostos, teoria que pode ser ilustrada pelas fotos diárias dos jornais" (18).

A arte do retrato pode ser considerada ativa dentro do quadro geral da arte, na medida que o artista trabalha como em um laboratório no qual tem diante de si um modelo vivo e espontâneo reagindo física e espiritualmente aos estímulos recebidos do ambiente e do retratista. Nesse sentido o artista desenvolve uma pesquisa em termos de prospecção psicológica, na medida que o retrato não se limita à aparência do retratado, mas procura uma maior compreensão de sua personalidade.

(18) CLARK, Kenneth - Civilização. Brasília, Ed. Universidade/São Paulo, Martins Fontes, 1980, p. 76.

Apesar das peculiaridades inerentes às diversas maneiras de se realizar um retrato escultórico, quando ele é submetido à visão criadora do artista sua existência justifica-se plenamente. A crítica reduz estes trabalhos a simples conceitos verbais tais como "bom" ou "mau"; entretanto, não podemos julgar a obra de um artista excluindo este ou aquele trabalho, pois mesmo a obra reveladora de um menor empenho por parte do artista, na qual observamos uma exploração menos acurada do seu potencial criativo, encontra um papel relevante na história da sua evolução enquanto indivíduo e esteta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos considerar o ano de 1950 como marco do encerramento da produção escultórica de Elisabeth Nobile, apesar de termos conhecimento de uma ou outra obra esporádica após esse período. Dividimos a escultura da artista, para efeito de estudo, em dois períodos distintos. No primeiro encontramos uma escultura de escola francamente européia, porém não mais a escola acadêmica do século XIX, pois dificilmente esta resistiria íntegra em seus princípios à guerra e ao redemoinho causado pelas vanguardas européias manifestadas por essa época.

Quando de sua chegada ao Brasil em 1933 traz consigo as idéias desenvolvidas principalmente por Maillol e Despiau. Encontra um país diferente do que havia deixado, pois este havia sofrido uma série de mudanças a nível político, social e econômico, as quais acabaram por acarretar em um acúmulo de transformações sem precedentes. Estas vieram a ser mais intensas em São Paulo, influenciando conseqüentemente no cenário artístico paulista. Elisabeth irá de encontro justamente ao grupo de artistas que propusera as tendências artísticas mais renovadoras da década de 20 e que viriam a se cristalizar mais tarde no Modernismo. A escultora, em contato com as influências locais, reformula suas bases artísticas sem, contudo, alterar profundamente a essência de sua obra. Temos então o início do seu segundo período escultórico, caracterizado por uma junção entre o ideal clássico e uma manifestação livre e expressionista. Ressalte-se que seu trabalho realizado a partir de então não constitui nota des-

toante no panorama da época, mesmo porque o "Grupo dos Sete", que viria a integrar, era composto por artistas que como ela eram naturais da Europa ou de ascendência e formação europeias.

A personalidade singular da escultora marca a paisagem artística e mundana de São Paulo. É uma mulher do século XX que atua fortemente no seu próprio meio polemizando sobre questões estéticas. Trabalha assiduamente em seu atelier cujo projeto fora elaborado e desenvolvido pela artista, tomando como modelo os modernos padrões habitacionais defendidos pela Bauhaus.

A maturidade não traz a Elisabeth Nobile a segurança almejada. Em sua escultura, entretanto, encontramos qualidades que demonstram um pensamento alternativo às vanguardas do período. Do choque entre o seu ideal de simplicidade e sensibilidade com a realidade estética de caráter fortemente expressionista emerge a dualidade característica de suas obras, dualismo este marcado pelas fortes influências de uma escola europeia "erudita" em contraste com a arte de um país jovem que começa a construir a sua imagética a partir de sua própria escultura. Suas esculturas dos anos quarenta intercalam representações clássicas com figuras ou esboços, como ela os chamava, trágicas e pessoais. Já não há mais o conformismo acadêmico dos anos jovens, pois nesse momento alia o seu domínio técnico ao formal para produzir esculturas tensas em sua dramaticidade, como "Maria Madalena",

"Tragédia Grega" e "São Cristóforo", que, segundo as intenções da autora, são imbuídas de grande sentimento de religiosidade. Traduz os temas clássicos para o espírito de nossos dias. A urgência do tempo atual reflete-se também no manejo ligeiro da argila; os choques e marcas deixadas na superfície de suas peças já não convidam ao toque, antes repele-os mantendo com o espectador uma relação puramente espiritual e distante. São explorados os detalhes como se neles encontrasse a revelação da arte, qualidade fundamental de sua busca existencial. Utilizando-nos de suas próprias palavras, Elisabeth, em seu trabalho, procurou o "puro ato de ser".

A escultura de Elisabeth Nobile não é essencialmente naturalista, conforme o observado; ela não apresenta uma infinidade orgânica e psicológica, como a obra de Rodin; seu trabalho é o meio do caminho entre a idéia "naturalista" e o objeto livre e "abstrato".

Durante as décadas de trinta e quarenta Elisabeth trabalha incansavelmente para projetar-se publicamente. A crítica do período, de modo geral, sempre lhe foi favorável, porém a artista vê-se freqüentemente preterida pelos órgãos oficiais encarregados de encomendar esculturas para serem dispostas em logradouros públicos. A não construção imediata da Torre Universitária projetada para o campus da Universidade de São Paulo em 1952, obra para a qual havia sido convidada a participar com a elaboração dos relevos, é um dos fatores determinantes que a levam a desencantar-se com a

atividade escultórica.

Sua inadaptabilidade à vida acadêmica e ao novo ambiente cultural da cidade no início dos anos cinquenta aliada aos problemas de saúde levam-na a retirar-se do cenário mais atuante da arte em São Paulo. Até o fim de seus dias dedicou-se à cerâmica, mas sendo esta arte considerada utilitária, apesar do empenho da artista em não dotar suas peças desta característica, fica seu reconhecimento restrito apenas ao público especializado nesta área. Neste longo período nada faz para revitalizar sua obra escultórica. Hoje, esquecida, relegada ao ostracismo enquanto escultora entre os próprios colecionadores e "experts", encontra-se dispersa a sua produção escultórica atualmente não valorizada, muitas peças necessitando de restauração, sendo escassas as que se acham em locais de acesso público.

Se Elisabeth questionou com um certo ceticismo a validade de prosseguir esculpindo nas condições adversas em que a artista se encontrava, fossem elas de natureza econômica, social ou de realização pessoal, inferimos que a sua presença justifica-se pelo seu trabalho dedicado, sua mestria no modelar, sua inspiração criadora e sua persistência em manter valores formais estáveis e universalistas em que acreditou, não transformando sua obra em proselitismo.

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES BÁSICAS

1.1. Documentação pessoal da autora, localizada na residência da família Petersen e da família von Schaaffhausen

1.2. Depoimentos

Ana Maria Fiocca

Carlos Heymann

Cordélia Alves Lima

Gertrude Nobiling Elbrechter

Gisela Eichbaum

Jutta von Schaaffhausen

Lilly Ritcher Montagne

Livia Maria Bercht

Lotte Nobiling Petersen

Lotte Schnitzlein

Marina Médici Misasi

1.3. Periódicos

- 1 - Folha da Manhã, São Paulo, 4 de maio de 1936.
- 2 - Folha da Noite, São Paulo, 28 de abril de 1936.
- 3 - Folha da Noite, São Paulo, 12 de maio de 1936.
- 4 - Diário de São Paulo, São Paulo, 6 de maio de 1936.
- 5 - Correio de São Paulo, São Paulo, 3 de maio de 1936.
- 6 - Correio de São Paulo, São Paulo, 5 de maio de 1936.
- 7 - Correio de São Paulo. São Paulo, 23 de abril de 1936.
- 8 - A Gazeta, São Paulo, maio de 1936.
- 9 - Diário da Noite, São Paulo, 6 de maio de 1936.
- 10 - Diário Allemão, São Paulo, 11 de maio de 1936.
- 11 - Diário Allemão, São Paulo, 8 de maio de 1936.
- 12 - Diário de São Paulo, São Paulo, 8 de maio de 1936.
- 13 - Correio Paulistano, São Paulo, 9 de maio de 1936.
- 14 - Diário de São Paulo, São Paulo, 9 de maio de 1936.
- 15 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 5 de abril de 1936.
- 16 - Recorte sem data/Jornal - "Salão de Arte da Feira Nacional de Indústria".
- 17 - Mogiana, outubro de 1944.
- 18 - Correio Paulistano, São Paulo, 15 de novembro de 1944.
- 19 - Diário da Noite, São Paulo, 17 de novembro de 1944.
- 20 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 de novembro de 1944.
- 21 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 21 de novembro de 1944.
- 22 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 22 de novembro de 1944.
- 23 - Diário da Noite, São Paulo, 29 de novembro de 1944.
- 24 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 29 de novembro de 1944.
- 25 - Diário de São Paulo, São Paulo, 30 de novembro de 1944.
- 26 - Jornal de Notícias, São Paulo, 16 de março de 1947.

- 27 - A Gazeta, São Paulo, 17 de outubro de 1947.
- 28 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 de abril de 1948.
- 29 - A Gazeta, São Paulo, 16 de abril de 1948.
- 30 - Mosaico, São Paulo, abril de 1948.
- 31 - O Dia, São Paulo, 18 de abril de 1948.
- 32 - Folha da Manhã, São Paulo, 18 de abril de 1948.
- 33 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 de abril de 1948.
- 34 - Folha da Noite, São Paulo, 22 de abril de 1948.
- 35 - Correio Paulistano, São Paulo, 22 de abril de 1948.
- 36 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 de abril de 1948.
- 37 - Diário de São Paulo, São Paulo, 25 de abril de 1948/1.
- 38 - Diário de São Paulo, São Paulo, 25 de abril de 1948/2.
- 39 - Folha da Noite, São Paulo, 26 de abril de 1948.
- 40 - Correio Paulistano, São Paulo, 27 de abril de 1948.
- 41 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 28 de abril de 1948.
- 42 - Folha da Manhã, São Paulo, 4 de maio de 1948.
- 43 - Diário da Noite, São Paulo, 6 de maio de 1948.
- 44 - Folha da Manhã, São Paulo, 8 de maio de 1948.
- 45 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 9 de maio de 1948.
- 46 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 de maio de 1948.
- 47 - Folha da Noite, São Paulo, 2 de dezembro de 1948.
- 48 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 de abril de 1950.
- 49 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 de novembro de 1950.
- 50 - Diário da Noite, São Paulo, 21 de novembro de 1950.
- 51 - O Estado de São Paulo, sem data, "Artes e Artistas".
- 52 - Anhembi, São Paulo, novembro de 1951.
- 53 - Folha da Manhã, São Paulo, 17 de agosto de 1952.
- 54 - O Tempo, São Paulo, 1º de fevereiro de 1953.
- 55 - Folha da Noite, São Paulo, 24 de abril de 1953.

- 56 - Folha da Manhã, São Paulo, 3 de maio de 1953.
- 57 - Folha da Noite, São Paulo, 30 de novembro de 1953.
- 58 - Diário Carioca, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1953.
- 59 - Diário da Noite, São Paulo, 10 de outubro de 1957.
- 60 - Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1975.
- 61 - Revista Acadêmica.

2. LIVROS E ARTIGOS

- ALMEIDA, Paulo Mendes de - De Anita ao museu. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy A. - Tarsila, sua obra e seu tempo. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- ARNHEIM, Rudolf - Arte e percepção visual. São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1980.
- BANHAM, Reyner - Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BARATA, Mário - "Relações da crítica de arte com a estética no Brasil". In: Arte brasileira hoje. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- BERGER, John - "No more portraits". In: BARKER, Paul, ed.- Arts in society. London, Fontana/Collins, 1977.
- BOSI, Alfredo - História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1980.
- CÂNDIDO, Antônio - Sobre a cultura contemporânea. Palestra ministrada na Semana de Cultura Contemporânea, FAU/USP, outubro 1975.
- CARVALHO, Flávio de - Recordação do Clube dos Artistas Modernos. São Paulo, RASM, 1939.
- CASSOU, Jean - "The beginnings of modern art". In: Larousse Encyclopedia of Modern Art. London, Wamlyn, 1974.
- CLARK, Kenneth - Civilização. Brasília, Ed. da Universidade/São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- DAHER, Luiz Carlos - Arquitetura e expressionismo. São Paulo, 1979 (mimeogr.). Tese de Mestrado FAU/USP.

- DUARTE, Paulo - Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo, Secretaria de Cultura, 1977.
- DUBE, Wolf-Dieter - O expressionismo. São Paulo, Verbo/EDUSP, 1976.
- FABRIS, Ana Teresa - Portinari, o pintor social. São Paulo, 1978 (mimeogr.). Tese de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.
- FAUSTO, Boris - A revolução de 30. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- FELDMAN, Edmund Burke - Art as image and idea. New Jersey, Prentice-Hall.
- FENELON, Déa Ribeiro, comp. - 50 textos de História do Brasil. São Paulo, Hucitec, 1974.
- FURTADO, Celso - Formação econômica do Brasil. São Paulo, Editora Nacional, 1968.
- GOMES, Paulo Emilio Salles - O cinema no Brasil. São Paulo, ECA/USP, s.d. (mimeogr.).
- GRAHAM, Richard - Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1973.
- HUYGHE, René - A arte e a alma. Lisboa, Bertrand, s.d..
- JAMES, Philip, ed. - Henry Moore on sculpture: a collection of the sculptor's writings. New York, Viking, 1971.
- LAROUSSE ENCYCLOPEDIA OF MODERN ART - London, Wamlyn, 1974.
- MALRAUX, André - Museu imaginário. Lisboa, Bertrand, s.d.
- MILLIET, Sérgio - "Opiniões sobre o Salão de Maio". In: Catálogo do II Salão de Maio. São Paulo, 1938.
- MOTTA, Flávio A. - A família paulista. São Paulo, Separata

- da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.
- MULLER, Joseph Emile - O impressionismo. São Paulo, Verbo/EDUSP, 1976.
- PAULA, Eurípedes Simões de - "A USP". In: Revista de História, São Paulo, 1963, vol. XXVI, nº 54.
- PAYRÓ, Julio E. - Aristide Maillol. Buenos Aires, Poseidon, 1942.
- PRADO Jr., Caio - História econômica do Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1971.
- PEDROSA, Mário - "A Bienal de cá pra lá". In: Arte brasileira hoje. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- READ, Herbert - The art of sculpture. London, Faber & Faber, 1937.
- READ, Herbert - As origens da forma na arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- READ, Herbert - Arte e alienação. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- READ, Herbert & MOORE, Henry - Sculpture and drawings. New York, 1946.
- REIS FILHO, Nestor Goulart - Quadro da arquitetura no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- RILKE, Rainer Maria - Auguste Rodin. Buenos Aires, El Ateneo, 1947.
- RODIN, Auguste - "El arte". In: El realismo en el arte. Buenos Aires, El Ateneo, 1947.
- ROSENFELD, Anatol - In: SCHILLER, Friedrich - Cartas sobre a educação estética da humanidade. São Paulo, Herder, 1963.

- SAIA, Luís - Morada paulista. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- SKIDMORE, Thomas - De Getúlio a Castello. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- TUCKER, William - Early modern sculpture. New York, Oxford Press, 1974.
- VITA, Luís Washington - Tendências do pensamento contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- ZANINI, Walter - Tendências da escultura moderna. São Paulo, Cultrix, 1971.

