

MODERNISTAS CONTRA ACADÊMICOS? A PINTURA DE HUGO ADAMI

Modernists against Academic Artists? Hugo Adami's paintings

IVANA SOARES PAIM

*Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e
atualmente é professora da Faculdade Paulista de Artes*

The present article aims to explain the confusion some art critics make when talking about the Brazilian artworks produced in São Paulo, between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth one.

Those critics tend to call that art academic, disregarding the fact that it was by far influenced by the realistic and naturalistic trends. To make it clear that those art works had much more of realistic traits, especially Italian ones, Hugo Adami's paintings were taken in this study, since his art works could be placed in a transitional line between the Realism/Naturalism of the end of the nineteenth century and the Modernism of the beginning of the following one.

Os artistas, que abraçaram os ideais modernistas em São Paulo na década de 20, e liderados pelo crítico Mário de Andrade, tinham como claros objetivos a atualização da linguagem plástica nacional perante o mundo ocidental, e a preservação das características nacionais daquela produção artística. Para tanto, do ponto de vista de Andrade, o Modernismo paulistano não poderia aderir simplesmente às correntes mais radicais das vanguardas européias – que negavam a noção vigente de arte como representação da realidade exterior – pois tal adesão impossibilitaria aos modernistas construir uma iconografia brasileira nas artes plásticas. Desse modo, os modernistas aderiram às correntes européias de Retorno à Ordem, que proclamavam uma retomada do figurativismo baseado no classicismo de Cézanne e nas teorias puristas de Jeanneret e Ozenfant, que defendiam a retomada do real na pintura sem copiá-lo meramente, privilegiando o “bem fazer” em relação aos seus elementos próprios como a cor, a textura da pincelada, e a composição da figura no espaço pictórico, entre outros.

Esse novo realismo guiaria os ideais de Mário de Andrade e dos artistas modernistas daquela época. E foram esses mesmos ideais que o crítico verificou nas pinturas de Hugo Adami, em 1928, em uma exposição individual do artista na galeria Casa das Arcadas, em São Paulo. Segundo Tadeu Chiarelli, parece que Hugo Adami foi o primeiro artista que Mário de Andrade encontrou, cuja produção pictórica – impregnada pelo respeito aos valores intrínsecos da pintura – estava ligada às correntes tipicamente realistas do Retorno à Ordem internacional; pois até aquele momento, Andrade apenas pudera ter contato com essas vertentes por meio de reproduções fotográficas (Chiarelli, 1996, p.42).

Embora a maioria dos estudos sobre o Modernismo em São Paulo deixe claro que tipo de produção imagética os artistas da época pretendiam alcançar nos anos 20, ainda há certa confusão em relação à nomenclatura dada ao tipo de produção artística que repudiavam. Para esclarecer tal questão será abordada neste artigo a descrição e a contextualização histórica das primeiras produções pictóricas de Hugo Adami, e serão levados em conta, conceitos como: Acadêmico, Realismo/Naturalismo; e os professores de arte atuantes na cidade de São Paulo, na primeira década do século XX, que tomaram parte da formação de Adami e outros artistas da época, contribuindo também com seus trabalhos, para o panorama das artes plásticas produzidas em São Paulo, na época.

A fim de realizar o estudo sobre a obra inicial de Hugo Adami e deixar clara a questão sobre o tipo de arte que existia em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX, foi necessário elaborar um levantamento preliminar de sua obra total encontrada na cidade de São Paulo – sendo descobertas apenas 14 pinturas de sua primeira fase; e o estudo sobre a produção de pintura acadêmica e realista na Europa e no Brasil, no século XIX.

Há certo risco em chamar a produção artística existente na cidade de São Paulo, no início da década de 20, antes da Semana de 22 de arte acadêmica, ou academicista, devido mesmo ao fato de essa década historicamente não estar tão distante da nossa para que muitos de seus aspectos já tenham sido redimensionados pelo tempo; e também pelo ofuscamento causado pela Semana de 22, considerada como divisor de águas na arte brasileira.

No que diz respeito à obra de Hugo Adami há contradição entre o que dizem os críticos Mário Barata, Luiz Martins e o que afirma a estudiosa Vera D’Horta, quanto à sua produção – os dois primeiros não classificam a pintura de Hugo Adami como acadêmica, colocando-a mesmo contra àquele tipo de pintura. Já Vera D’horta define os trabalhos de Adami como partidários do Acadêmico. Mas os três autores citados relacionam sua pintura ao movimento Acadêmico, quer afirmando-lhe ou negando-lhe tal característica.



Figura 1. Hugo Adami, As Artes, 1925- Óleo sobre tela, 82x101cm. Coleção particular. (In: Barata, 1986)

O que Mário Barata e Luiz Martins chamaram de acadêmico foi na verdade uma pintura sob orientação do Realismo/Naturalismo, já desgastada pelo gosto burguês da oligarquia cafeeira em São Paulo, no início do século XX. Mário Barata afirma que a importância da obra de Adami deveu-se ao fato de o artista ter introduzido no Brasil um novo tipo de natureza-morta e paisagens que iam contra esse tipo de pintura “academicista”.

Em “Hugo Adami”, texto de Luiz Martins, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em 1976, o artista é colocado entre aqueles que lutaram contra o “passadismo acadêmico” no Brasil, na década de vinte.

Já em seu texto, “Três bons artistas e uma sugestão aos jovens”, Vera D’Horta afirma haver em toda a pintura de Adami, até a década de quarenta, traços da pintura acadêmica e coloca num mesmo patamar as telas do início dos anos vinte, “Velha Bretã”, “Frango”, e aquelas de sua fase italiana, “Natureza-Morta com garrafão”, “Natureza-Morta com faisões”, e “As artes” (figura 1), como se orientadas por um mesmo princípio:

Na escolha dos temas (Natureza-Morta com garrafão, A velha bretã, Frango, As artes, Natureza-Morta com Faisões, etc); suas telas mostram vínculos fortes com o academicismo, enquanto que a fatura é vigorosa, sua textura dá existência individual aos objetos retratados. Realidade, ideal acadêmico, não refletem um todo harmonioso (D’Horta, s/d, p.19).

Na verdade, as obras de Adami produzidas a partir de sua fase italiana não receberam influência do Acadêmico, mas de artistas vinculados ao Realismo do Novecento Italiano, um movimento de Retorno à Ordem, ocorrido na Itália no período entre guerras, que nada buscou na pintura acadêmica do século XIX.

Além do mais, a pintura que vigorava no Brasil, na época em que Adami começou a pintar, não era mais orientada por um ideal acadêmico, mas por elementos da pintura realista/naturalista. Assim, tanto sua produção inicial – anterior a 1923 – como suas telas do período em que viveu na Itália e sua produção posterior no Brasil não tiveram influência do “Acadêmico”.

No Brasil, por menos aristocráticos que tenham sido o primeiro e o segundo impérios, e por mais presa a valores burgueses que tenha sido a produção artística local naquela época, sem sombra de dúvida, alguns pintores possuíam muito daquele caráter pragmático da arte acadêmica européia, que sempre visou à glorificação do rei e da nobreza, criando símbolos por meio da pintura e outras modalidades.

Pedro Américo e Vítor Meireles foram os grandes acadêmicos encarregados de criar os principais símbolos

do II Império.

Como é sabido, na França, a Academia – aparelho de Estado a serviço da realeza – privilegiava a pintura histórica ou alegórica porque essa aproximaria o homem de Deus, através das imagens de reis, príncipes e heróis mitológicos. Outros gêneros pictóricos, como a pintura de animais, paisagens e naturezas-mortas eram tidos como menos importantes ou menores, pois se afastavam da maior obra divina que era o corpo humano (Pevsner, 1982, p.73).

A síntese do pensamento acadêmico francês, fornecida por Pevsner, ao indicar a supremacia que o assunto dito nobre devia possuir em qualquer obra de arte, aponta para a importância dada à Antiguidade como parâmetro para a elaboração de obras de arte. Tudo deveria estar submetido aos seus cânones, todos os elementos da obra deviam obedecê-los. Até a paisagem a ser retratada, tinha que adequar-se ao padrão da paisagem romana, tida como a “mais perfeita”. A pintura, por sua vez, teria que estar vinculada ao desenho, em detrimento da cor, o que ressaltava seu caráter retórico, narrativo, ligado ao historicismo acadêmico. (Lichtenstein, 1994, p.38)

Contra esses cânones acadêmicos tão restritos, iriam aparecer os ideólogos da burguesia, trazendo consigo uma nova postura perante a arte. Um dos primeiros sintomas dessa mudança, na França, acontece na hierarquia dos gêneros pictóricos, quando a pintura de história começa a ser substituída naquele país pela pintura de gênero histórico (Chiarelli, 1996, p. 259).

Esse gênero de pintura tirava o ideal da pintura de história, repudiando sua antiga grandiloquência em prol de um prosaísmo do cotidiano, favorecendo já os ideais da classe burguesa, bem fortalecida no século XIX.

De acordo com o historiador Félix Ferreira, aqui no Brasil, no final do século XIX, o público já não estava mais afeito às heroicidades de “Riachuelo” e “Avaí” de Pedro Américo, da mesma forma que, na França, ao público parisiense dos anos trinta já não interessava a exaltação dos heróis franceses (Chiarelli, 1996, p. 259).

Assim, contra a arte acadêmica, pela qual a aristocracia tomava seus direitos de comando, enaltecendo seus heróis, surge, em contrapartida, a perspectiva burguesa, que propunha exatamente a retomada de uma pintura que mostrasse o cotidiano, que descrevesse o interior das casas e seus objetos, como também a vida das pessoas dessa classe. Assim, para a burguesia, não interessavam mais heroísmos e deuses, mas o cotidiano, a vida “comum”. Esta seria, portanto, uma das principais razões para que os gêneros paisagem e natureza-morta vigerassem, em detrimento da pintura que exaltava símbolos e entusiasmos nacionais.

Mas o grande golpe que a hierarquia dos gêneros iria receber na França viria com Gustave Courbet, mais tarde considerado pai do Realismo na pintura. Suas telas “Os britadores de pedras”, e “Funeral em Ornans”, representam um marco na história ocidental. Nelas, pela primeira vez, um pintor ousava tomar telas de proporções consideráveis – destinadas tradicionalmente, apenas aos motivos históricos – para mostrar pessoas do povo, pequenos burgueses do interior, proletários, subproletários e camponeses.

A linguagem pictórica de Courbet igualmente rechaçava os clichês da tradição acadêmica, pois o artista buscava a visualidade popular para embasar a sua própria. E, embora sua obra, em seu compromisso com a realidade social francesa, tenha sido a mais radical entre todas, não foi a única a ir contra aqueles ideais acadêmicos.

Na cena inglesa e francesa já era possível perceber um interesse crescente de certos artistas em eleger paisagens campestres ou suburbanas, trabalhadores e pobres, como Honoré Daumier ou Jean François Millet. Assim, essa pintura realista elevava a antiga pintura de “cenas de gênero” ao status das antigas pinturas de história, assumindo o papel principal na escala de valores de uma parte considerável de artistas franceses, papel este que seria aceito pelo público burguês da época (não sem alguma polêmica), tanto na França quanto no restante do mundo ocidental.

No entanto, o Realismo foi muito mais do que uma mudança hierárquica dos gêneros na pintura. Foi uma atitude estética que surgiu no final do século XVIII com a pintura de gênero histórico, citada há pouco, tendo florescido propriamente com o Realismo/Naturalismo no final do século XIX, desdobrando-se no movimento Impressionista e renascendo com novas características durante o período entre guerras (Nochlin, 1976, p. 23). Considerar o Realismo como atitude estética, facilitaria a compreensão das correntes realistas que aparecerão no século XX.

Uma das maiores conquistas do Realismo na pintura foi superar o modelo ou esquema acadêmico existente entre o artista e a captação da natureza em seus trabalhos, o que se deu plenamente no final do século XIX com o movimento realista/naturalista. Quando o pintor inglês John Constable afirmou, em 1882, que ao sentar-se para pintar tentava se esquecer de que já tivesse visto outros quadros, queria na verdade despir sua mente de todo conhecimento de fórmulas preconcebidas para a pintura e ter assim, um contato direto com a natureza.

A fidelidade à percepção da realidade visual foi apenas um aspecto da empreitada realista/naturalista. Segundo Nochlin seria errôneo basear a concepção de tão complexo movimento, somente na verossimilhança. Duas de suas contribuições devem ser levadas em conta para o desenvolvimento da arte no século XIX: uma delas seria a conexão feita pelos realistas/naturalistas entre história e fato experienciado. Isto é, o verdadeiro entendimento

e representação de ambos, passado e presente, passaria a depender de um escrupuloso exame da evidência; livre de qualquer avaliação convencional, moral ou metafísica. Em 1861 Courbet declarava que a pintura era essencialmente uma arte concreta e podia somente consistir na apresentação de coisas reais e existentes. Portanto, um objeto que não fosse visível, não existente no mundo físico, não seria digno da pintura. Esse pressuposto leva assim, à outra contribuição do movimento realista/naturalista: a contemporaneidade. Ora, se para os realistas como Courbet, o artista devia pintar apenas o que encontrasse à sua volta, isso significaria considerar o presente em que vivia. Assim, os realistas/naturalistas do final do século XIX não viam mais porque pintar fatos do passado ou futuro.

O crítico francês Jules Antoine Castagnary definiu claramente essa “contemporaneidade” eleita por aqueles artistas: “os naturalistas colocaram o artista de volta em sua própria era, com a missão de refleti-la (...) descrevem a aparência da própria sociedade e seus costumes e não mais aqueles das civilizações há muito desaparecidas” (Castagnary in: Nochlin, 1971, p.34).

Na medida em que esse o Realismo/Naturalismo desenvolvia-se no final do século XIX, a demanda por contemporaneidade tornava-se mais rigorosa. A “instantaneidade” dos impressionistas era a “contemporaneidade” levada aos seus últimos limites. O “agora”, o “hoje”, o “presente”, tornava-se “este instante”.

Sem dúvida, continua Nochlin, a fotografia ajudou a criar esta identificação do contemporâneo com o instantâneo, levando o poeta Baudelaire a afirmar: “A Modernidade é o transitório, o fugidivo, o contingente”. Assim, essa insistência de apreender o momento presente na arte foi um aspecto essencial para entender o desdobramento do Realismo/Naturalismo dentro de um “Realismo impressionista”, na França. A captação do movimento passa a ser compreendida no “agora”, num flash de visão.

Na Itália, o Realismo/Naturalismo se desenvolveu de maneira eclética, onde ainda sobreviviam reminiscências classicistas e românticas.

No final do século XIX, a Itália passava por um período de unificação política, territorial e nacional, campo fértil para o desenvolvimento de idéias ligadas ao Realismo/Naturalismo. Mas ainda era um país fragmentado, não totalmente coeso, tanto no sentido político quanto ideológico. Daí ocorrerem concomitantemente orientações artísticas tão antagônicas dentro de um mesmo território. Foram postos assim, sob um mesmo ponto de vista, a fidelidade ótica, o historicismo romântico, a nova temática realista e o tema idealizado e edificante. Na Itália, o Realismo/Naturalismo surgiria como a “revolução da macchia”, ou mancha de tinta, constituindo o que se chamou de movimento dos macchiaioli. Seus maiores expoentes foram: Giuseppe Abbati, Silvestro Lega, Telemaco Signorini e Giovanni Fattori. Esses pintores privilegiavam a busca da forma na pintura por meio da mancha de cor. Tal movimento, porém, não investiu somente na transformação da técnica ou da forma, mas, também do tema, do relacionamento humano e da postura dos artistas perante as coisas. Assinalou em toda a Itália, não só o término da linha e do desenho acadêmico, mas também, o fim da pintura escura, betuminosa.

Mesmo que por breve tempo, marcou igualmente o fim da pintura religiosa enquanto suscetível de constituir obra de arte e o aparecimento da caricatura moderna na Itália, com expressão de liberdade crítica e autocrítica dos novos grupos sociais. Demarcou, assim, a afirmação da possibilidade humana de conhecer o mundo em toda sua consistência objetiva por meio da observação e experiência direta da natureza que era, no fundo, a essência do movimento macchiaiolo. Mas, segundo o historiador Corrado Maltese, devido à falta de uma elaboração teórica mais coesa na Itália, o movimento perdeu-se na busca vazia de efeitos de luz e cor, chamada de divisionismo ou numa retomada do historicismo romântico, indo desdobrar-se mais tarde numa pintura simbolista, meramente cenográfica (Maltese, 1992, p. 225).

Maltese afirma que tanto na França, quanto na Itália, o Realismo iria desembocar na pintura divisionista, derivada do Impressionismo no primeiro país e dos macchiaioli, no segundo. O autor continua dizendo que também na França, a pintura histórico-romântica renasceria num curioso “setecentismo” concentrado na pintura de Meissonier, dando margem a um virtuosismo exagerado, apreciado por uma burguesia de gosto duvidoso. Seria contra esses tipos de pintura que as vanguardas iriam se rebelar no início do século XX. Mas por hora, não deve ser esquecida a importância que o Realismo/Naturalismo teve para “afugentar” da pintura os cânones acadêmicos, valorizando a observação direta da natureza.

No Brasil, foi exatamente essa possibilidade de olhar e valorizar o entorno que chamou a atenção de artistas brasileiros ou residentes no país – como Jorge Grimm, entre outros –, interessados em uma arte alternativa para o país que desse conta de suas peculiaridades físicas e humanas (Chiarelli, 1995, p. 82).

Com as lutas pela proclamação da República no final do século XIX, surgiu no Brasil, entre os artistas e a crítica, a necessidade de ir contra a produção da Academia Imperial, tida como espelho do atraso do Império em relação às artes. Assim, adotaram a estética naturalista como uma forma de oposição àquela situação. O Realismo/Naturalismo foi mesclado então a ideais nacionalistas, pois entrava no Brasil, em um período de transição de governos.

O primeiro pintor brasileiro ligado ao Realismo/Naturalismo foi Almeida Jr, que retratou caipiras e pequeno-burgueses em cenas cotidianas. Contudo, apesar de seu apego a representação naturalista, Almeida Jr., segundo Chiarelli, parece não ter pretendido, de fato, abrir uma tradição nova na arte brasileira. Seu Realismo/

Naturalismo diferenciava daquele de Courbet ou Millet porque não mostrava em suas telas os habitantes do interior desenvolvendo atividades produtivas – onde ficasse patente seu envolvimento com a terra, com a produção de riquezas – mostrava-os apenas em atividades de lazer ou repouso.

Embora no geral, o Realismo/Naturalismo no Brasil tenha carregado alguns resquícios da arte acadêmica, dela já se havia distanciado e a ela se opunha oficialmente, como esclarece Chiarelli:

Com as lutas pela proclamação da República, surgiu no Brasil uma vertente da crítica que, vendo na produção veiculada pela Academia Imperial de Belas Artes os índices do atraso do Império em relação às artes, adotará a valorização da estética naturalista e o apoio a artistas a ela ligada, como mais uma forma de oposição ao status quo. Será essa oposição que de fato irá instaurar o debate artístico no Brasil, propondo uma arte alternativa para o país, uma arte que desse conta de suas peculiaridades físicas e humanas (Chiarelli, 1995, p.82).



Hugo Adami, Morro do Castelo, 1921- Óleo sobre tela, 57x 73cm. Coleção particular. (In: Barata, 1986)

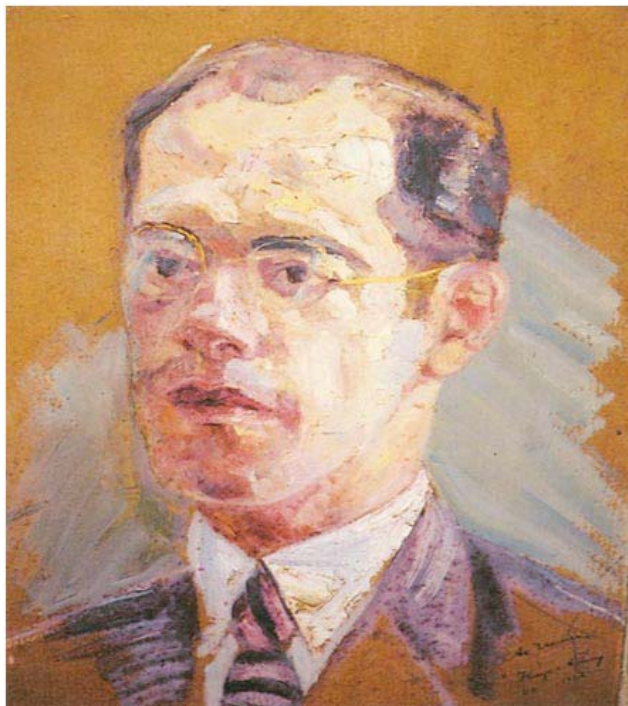
Neste trecho, Chiarelli caracteriza o tipo de produção pictórica que havia desde o final do século XIX no Brasil, chamando atenção para o Naturalismo, devido à vontade de uma parcela da crítica da época de caracterizar aspectos da vida cotidiana, ou do povo brasileiro, na busca de uma identidade nacional.

Nas linhas seguintes, o autor atenta para a falta de clareza dos intelectuais da época para definirem puramente esse Naturalismo, sendo ele ainda carregado de certos resíduos acadêmicos. No entanto afirma que “tal fato não impediu que esse segmento se caracterizasse como opositor à oficialidade e detentor de valores de cunho naturalista”. Segundo o autor, será dentro desse Naturalismo que surgiriam as contribuições mais contundentes de oposição à arte oficial ou acadêmica, caracterizado por uma representação realista/naturalista, que privilegiava a observação do entorno e a cor local do país. Vê-se que tanto na França como no Brasil, essa arte se virou contra a Academia; e no Brasil, foi associada à busca de uma identidade nacional.

No Brasil, assim como ocorreu nos países acima citados, o Realismo/Naturalismo iria diluir-se numa pintura retórica, comprometida com o gosto da burguesia cafeeira, repudiada por Mário de Andrade e seus seguidores modernistas na década de XX.

Ao iniciar suas atividades pictóricas, Adami teve contato com o Realismo/Naturalismo, já algo distante do gosto acadêmico. Mesmo porque, os primeiros professores de Adami – Giuseppe Barchitta e Alfredo Norfini – entrosavam-se já com a pintura do grupo de artistas italianos do século XIX, os macchiaioli, que não apresentava nada

Hugo Adami, Retrato de Mário de Andrade, 1922- Óleo sobre tela, 45,5x 36cm. IEB/USP. (In: Barata, 1986)



de acadêmico, pois valorizava a construção da forma por meio de massas de cor, como visto há pouco. E existiria outro motivo para que Adami não pudesse ter recebido uma orientação acadêmica no início de sua formação. Além de Barchitta e Norfini, é importante não se esquecer de J. Fischer Elpons, com quem o então jovem pintor também estudou. Elpons desenvolvia um trabalho bastante distanciado, igualmente, do gosto acadêmico.

Giuseppe Barchitta, natural de Cattania, Itália, radicado em São Paulo, em 1911, havia participado da I Exposição de Belas Artes na cidade de São Paulo e, em 1913, já lecionava na Escola Profissionalizante Masculina do Brás, onde teve como alunos César Lacanna, Aldo Malagoli, Otávio Araújo e Hugo Adami (Leite, 1988, p. 25).

Fez seu aprendizado no Instituto de Belas Artes de Roma, tendo pintado as telas: “Madonna della Salute” e “Sagrada Família”, na igreja de San Giuseppe em Cattania. Mais tarde, passa pela formação divisionista da pintura macchiaioli e apresentaria a seus alunos no Brasil, as pinceladas nervosas e a prioridade da cor pura. Era admirador de Cézanne, Pelliza da Volpedo, Segantini e Previati, pintores que nada tinham de acadêmico. Assim, embora Barchitta tivesse uma pintura naturalista, próxima ao real, sua orientação jamais poderia ter privilegiado os ideais da Academia. Adami foi seu aluno na Escola Profissional Masculina do Brás, entre 1911 e 1913, aproximadamente.

Alfredo Norfini teve formação na Academia de Belas Artes de Lucca, mas desenvolveu um tratamento da cor e composição livre das regras acadêmicas. Para seus quadros, valorizava mais a paisagem, retratos e cenas cotidianas.

A pesquisadora Ruth Tarasantchi afirma ter sido Norfini um grande animalista. Diz também que, ao usar a aquarela, seus traços eram rápidos com cores leves e que, grande ou pequena, sua pincelada era espontânea. O forte de seu trabalho, segundo a estudiosa, era a cor quente, macia e viva, que mostrava sua preocupação em ser fiel à cor local, também deixando espaço para a imaginação (Tarasantchi, 1986, 233).

Norfini foi um importante documentarista, principalmente de paisagens das cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro, e as cidades barrocas de Minas Gerais, como também de pessoas de diferentes povos, já que viajou muito, recolhendo de cada local visitado, composições vivas e realistas.

Na pintura a óleo, seu trabalho nem sempre alcançou resultados tão espontâneos e vibrantes como em suas aquarelas. A composição parece perder movimento e as figuras ganham certa rigidez; mas, apesar de contornar as figuras no óleo e, algumas vezes, deixar parecer o traço sutil do lápis com que foi feito o desenho, Tarasantchi assegura que isto não interfere na obra nem na sua leveza. Chega também a pintar marinhas, nas quais é claro seu interesse pelos reflexos coloridos das ilhas e rochas próximas. Suas composições com poucos traços chegam mesmo a ser vaporosas com riscos leves e colorido apurado.

Adami foi aluno de Norfini de 1913 a 1916, no período em que estudou no Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo. Lá, então, entrou mais uma vez em contato com as características da pintura dos macchiaioli, antes vista com Giuseppe Barchitta.

Levando-se em consideração esses dados levantados sobre seus primeiros professores, deve ser evitado, então, pensar que Adami tenha passado incólume aos ensinamentos desses seus mestres, pois, ao serem examinadas

suas pinturas de paisagens entre 1917 e 21, nota-se a observação naturalista da cor e do entorno, muito distanciada da orientação acadêmica.

Di Cavalcanti ao relatar o início de sua aprendizagem com Elpons assim o descreve:

Antiacadêmico, um misto de arte caricatural, pós-impressionismo, art-nouveau, expressionismo e estilização, temperados, sobretudo por uma inquieta vontade de explorar as diversas tendências modernas e romper com a tradição dominante (Pinacoteca do Estado, 1994, p.25).

Um pouco exageradamente, Di conseguiu ressaltar duas características principais que distanciariam Jorge Fischer Elpons do universo da arte acadêmica. A primeira diz respeito a sua pincelada pastosa e rebuscada, ao uso de cores vibrantes, muitas vezes confundidas com as do impressionismo mais ligado, na verdade, à influências proto-expressionistas, pois se preocupava com as questões matéricas da cor.

A segunda descreve o interesse que o pintor demonstrava pelas novas tendências que surgiam na pintura, como a obra de Vincent Van Gogh, por exemplo, artista que ele admirava.

Elpons pintou poucas paisagens, preferindo mais a natureza-morta com frutas e rosas, suas prediletas.

Formou-se em Munique, na Alemanha, vindo para o Brasil em 1912 e fundando, em 1914, uma escola de pintura com os artistas Wash Rodrigues e William Zadig. Esses três artistas inauguraram o curso de desenho noturno com modelo vivo, o primeiro em São Paulo (Tarasantchi, 1986, p.237).

Estudaram com Elpons, em seu atelier em São Paulo, por volta de 1917, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, e Hugo Adami, entre outros, os quais encontravam na figuração naturalista do mestre alguns elementos inquietantes da pintura moderna como a pincelada vigorosa, matérica e o uso peculiar da cor.

Da produção de Hugo Adami, anterior ao seu deslocamento para a Europa em 1922, foram encontrados até o presente catorze originais. A maioria paisagens noturnas, ou de dias nublados, onde predominam tons de cinza e verdes escuros, com exceção de “Morro do Castelo”, 1921, (figura 2) e “Retrato de Mário de Andrade”, 1922, (figura 3), cujas pinceladas são mais pastosas e o colorido mais vibrante, refletindo os ecos macchiaioli de seus professores.

Em outras obras – como “Paisagem de São Miguel Paulista” ou em “Frango”, natureza-morta – as cores usadas pelo artista não denotam nenhum idealismo de viés acadêmico, mas apresenta-se como fruto da observação fiel do real.

São claros em suas pinturas dessa época dois princípios que norteavam também seus mestres realistas: a “sinceridade” e a “acuidade”.

O primeiro termo pressupunha que o artista traduzisse em suas obras a realidade que lhe fosse verdadeira.

A acuidade significava colocar-se diante da natureza, supostamente liberto de todos os preconceitos. Deste modo, o artista poderia experimentar o que ela oferecia de instantâneo, para captar-lhe o momento. Esses ideais já são típicos da pintura italiana que se desenvolveu na segunda metade do século XIX, aquela dos macchiaioli, a qual, Barchitta e Norfini tiveram contato. Esses pintores desenvolveram suas linguagens pictóricas particulares, mas nortearam-se pelo mesmo apreço ao contato direto com a natureza ou realidade que iriam pintar.

Assim, tendo iniciado seu trabalho nesse contexto, fica difícil vincular o Realismo Naturalismo das primeiras pinturas de Adami ao Acadêmico, ou mesmo continuar denominando toda a pintura realista/naturalista da época de academismo, pois há muito se distanciara daqueles valores.

BIBLIOGRAFIA

- A Pinacoteca do Estado. São Paulo: Banco Safra, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BARATA, Mário. “Dados historico-críticos sobre Hugo Adami”. São Paulo: Instituto _____ Hugo Adami. São Paulo: MAM, 1986.
- BARGELLINI, Piero. Il Caffè Michelangiolo. Firenze: Vallecchi, 1944.
- CHIARELLI, Tadeu. De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de Mário de Andrade, v. I e II. São Paulo: ECA/USP, 1996. (tese de doutorado).
- _____. Um Jeca nos Vernissages. São Paulo: EDUSP, 1995.
- Cultural Itaú, centro de informática e cultura, 1991.
- D’HORTA, Vera. “Três bons artistas e uma sugestão aos jovens”. Folha de S. Paulo, Ilustrada. São Paulo, p. 19, s/d.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. A cor eloqüente. São Paulo: Siciliano, 1994.
- MALTESE, Corrado. Storia dell’ arte in Itália: 1785 – 1943. Torino: Einaudi, 1992.
- MARTINS, Luiz. “Hugo Adami”. O Estado de S. Paulo. São Paulo, p.12, 18/08/1976.
- NOCHLIN, Linda. Realism. New York/Baltimore: Penguin Books Inc., 1971.
- PEVSNER, Nicolaus. Las academias del’ arte: pasado y presente. Madrid: Catedra, 1982.
- TARASANTCHI, Ruth S. Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920). São Paulo: ECA/USP, 1986.(tese de doutorado).