

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens

Luciane Ferreira Costa

**A FORMA QUE FALA DO SEU TEMPO:
Achille Perilli no acervo do MAMM**

Juiz de Fora
2016

Luciane Ferreira Costa

**A FORMA QUE FALA DO SEU TEMPO:
Achille Perilli no acervo do MAMM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Teoria e Processos Interdisciplinares

Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr^a Raquel Quinet de Andrade Pifano.

Juiz de Fora
2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Costa, Luciane Ferreira.

A Forma que fala do seu tempo : Achille Perilli no acervo do MAMM / Luciane Ferreira Costa. -- 2016.

192 f. : il.

Orientadora: Raquel Quinet Pifano

Coorientadora: Maria Lúcia Bueno

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016.

1. Achille Perilli. 2. Murilo Mendes. 3. Arte Moderna. 4. Crítica de arte. I. Pifano, Raquel Quinet, orient. II. Bueno, Maria Lúcia, coorient. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Luciane Ferreira Costa

Nome do aluno

A Forma que fala do seu tempo: Achille Perilli no acervo do MAMM

Título

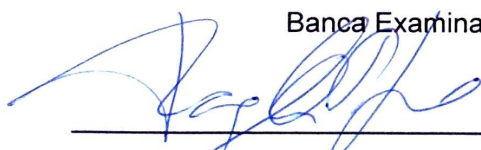
Prof.^a Dr.^a Raquel Quinet de Andrade Pifano

Orientador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 27/07/2016

Banca Examinadora:



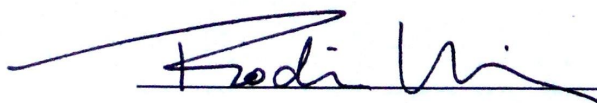
Prof.^a Dr.^a Raquel Quinet de A. Pifano - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dr.^a Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade

Membro externo – Universidade Federal de Minas Gerais

Ao meu marido Gian Paolo Bastiani, meu amor,
meu companheiro,
dedico.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sérgio e Maria José pelos ensinamentos de vida que me proporcionam.

Ao meu marido Gian Paolo Bastiani pela constante cumplicidade e apoio nas traduções.

À professora e orientadora Dr^a Raquel Quinet Pifano pelas orientações e confiança no meu trabalho.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação Artes, Cultura e Linguagens pelas preciosas aulas que alimentaram meu universo do saber tornando-me mais apta ao duro trabalho dissertativo.

Ao Prof.^o Dr. Gilton Monteiro pela participação com propriedade da qualificação deste trabalho.

À Prof.^a Dr^a Renata Zago pelos preciosos conselhos na qualificação e pela participação da defesa deste trabalho.

Ao Prof.^o Dr. Rodrigo Vivas por aceitar o convite em participar da defesa deste trabalho.

Ao artista Achille Perilli, a sua esposa Lucia Latour e a sua filha Nadja Perilli pela receptividade, disponibilidade e atenção.

Às secretárias responsáveis pela Pós-Graduação Artes, Cultura e Linguagens: Lara Velloso e Flaviana, pela constante atenção e disponibilidade.

À Coordenação do Mestrado Artes, Cultura e Linguagens pela atenção e disponibilidade.

Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Arte e Design pela constante atenção.

Aos funcionários da Biblioteca da UFJF pela constante atenção.

Aos funcionários do arquivo do Museu de Arte Murilo Mendes - MAMM pela disponibilidade de dados, em especial ao Valtencir, pela sua atenção e interesse pelo trabalho.

Ao Arquivo Documental do Museu de Arte Moderna de Roma disponibilização de dados.

Ao MASP pela atenção e disponibilização de dados.

Ao Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP pela disponibilização de dados.

À Claudia Bastiani pela atenção em enviar os catálogos do artista da Itália.

Aos meus irmãos pela presença e confiança sempre.

Aos meus amigos pela presença de espírito, confiança e estímulo.

Aos colegas do curso do Programa de Pós-Graduação Artes, Cultura e Linguagens, pela aprendizagem que me proporcionaram e pela amizade e cumplicidade nos momentos mais difíceis.

A todos que não citei explicitamente, mas que, de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

[...] Cada arte tem suas raízes em seu tempo, mas a arte superior não é apenas um eco e um espelho dessa época ela possui, além disso, uma força profética que se estende longe e muito profundamente no futuro."
W. Kandinsky

A FORMA QUE FALA DO SEU TEMPO: Achille Perilli no acervo do MAMM

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho foi investigar a produção artística de Achille Perilli (1927-) para entendermos a importância de suas obras presentes na coleção de arte moderna do poeta Murilo Mendes (1901-1975), e a relação entre os dois. Esta coleção de arte pertence ao acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora (MAMM/UFJF). O Acervo de arte modernada em questão é composto por obras de diversos artistas nacionais e internacionais, contando com significativa representação de vinte e cinco artistas italianos, dentre os quais Achille Perilli, um dos mais importantes protagonistas da arte moderna italiana no imediato pós- Segunda Guerra, fundador do *Gruppo Forma1* em 1947. Perilli é um artista romano, pesquisador da forma no espaço, sua poética se afirma no abandono absoluto de qualquer referência ao real. A sua pesquisa orientou-se para o alcance da forma enquanto uma compreensão lógico-estrutural ou mesmo ilógico-estrutural (termos do artista), sendo para ele como um ato de pura espacialização. A presença desse artista na coleção de Murilo Mendes permite-nos conhecer e ponderar sobre as experiências da arte concreta de filiação italiana e, especialmente, a proximidade destas experiências com o pensamento poético de Murilo Mendes. O poeta é natural de Juiz de Fora, e viveu por dezoito anos em Roma onde lecionou e atuou como poeta, ensaísta e crítico de arte. Ele tinha 56 anos quando se transferiu para a Itália definitivamente, onde viveu até o fim de sua vida, vindo a falecer em Portugal. Achille Perilli foi amigo do poeta, uma amizade que durou para sempre.

Palavras-chave: Achille Perilli; Murilo Mendes; Arte Moderna; Crítica de Arte.

**THE FORM TO SPEAK OF THIS TIME:
Achille Perilli in MAMM' s collection**

ABSTRACT

The main objective of this study was to investigate the artistic production of Achille Perilli (1927-) to understand the presence and importance of his works in the modern art collection of the poet Murilo Mendes (1901-1975). This art collection now belongs to the Museum of Modern Art Murilo Mendes of Universidade Federal de Juiz de Fora (MAMM / UFJF). The moderna Art Collection in question, consists on works of several national and international artists, with significant representation of twenty-five Italian artists, among them Achille Perilli, one of the most important protagonists of Italian modern art in the immediate post-World War II, and founder of Gruppo Forma1 in 1947. Perilli is a Roman artist, researcher of form in space, his poetic stated in absolute abandonment of any reference to the real. His research was oriented to the achievement of the way while a logical-structural or even illogical-structural understanding (terms of the artist), and for him as an act of pure spatiality. The presence of this artist in the collection of Murilo Mendes, allows us to know and reflect on the experiences of concrete art of Italian parentage, and especially the proximity of these experiences with the poetic thought of Murilo Mendes. The poet was born in Juiz de Fora, and lived for eighteen years in Rome where he taught and served as poet, essayist and art critic. He was 56 years old when he moved to Italy permanently, where he lived until the end of his life, even though he died in Portugal. Achille Perilli was a friend of the poet. A friendship that lasted forever.

Keywords: Achille Perilli; Murilo Mendes; Modern Art; Art criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Enrico Prampolini, <i>Ritratto di F.T. Marinetti</i>	25
Figura 2 - Romolo Romani, <i>Pazzia</i>	26
Figura 3 - Giacomo Balla <i>Velocità Astratta + rumore</i>	27
Figura 4 - Alberto Magnelli, <i>Peinture</i>	28
Figura 5 - Carlo Belli <i>Composizione K11</i>	33
Figura 6 - Achille Perilli, <i>Il Pont</i>	42
Figura 7 - Praga, <i>I ponti</i>	42
Figura 8 - <i>Inaugurazione della mostra Arte astratta e concreta in Italia</i>	45
Figura 9 - Achille Perilli, <i>L'ireneo taciturno</i>	46
Figura 10 - <i>Il Gruppo Forma 1, 1947</i>	47
Figura 11 - Primeira página da Revista <i>Forma 1, 1947</i>	48
Figura 12 - Achille Perilli <i>Paesaggio astratto</i>	50
Figura 13 - Achille Perilli e <i>la Galleria L'Age d'Or</i>	52
Figura 14 - Achille Perilli, <i>Mela alla finestra</i>	57
Figura 15 - Mario Sironi, <i>Paesaggio urbano, 1924</i>	57
Figura 16 - Kandinsky, <i>Punte nell' arco</i>	60
Figura 17 - Atelier de Achille Perilli	67
Figura 18 - Achille Perilli <i>Una parabola sociologica</i>	68
Figura 19 - Achille Perilli, <i>Il ratto d'europa</i>	68
Figura 20 - Bienal de São Paulo 5, vista geral.....	69
Figura 21 - Bienal de São Paulo 5, sala Itália.....	69
Figura 22 - Achille Perilli <i>L'allucinazione retorica</i>	70
Figura 23 - Achille Perilli, <i>Nadja</i>	70
Figura 24 - Teatro	72
Figura 25 - Kandinsky, <i>Amarelo-Vermelho-Azul</i>	87
Figura 26 - Achille Perilli, <i>Ordinatio, dispositio, eurythmia,</i> <i>symmetria,decor,caos</i>	92
Figura 27 - . Paul Klee, <i>Estrada principal e estrada lateral</i>	92
Figura 28 - Kandinsky, <i>Composition 8</i>	98
Figura 29 - Piet Mondrian, <i>Composition C</i>	98
Figura 30 - Alberto Magnelli, <i>Encore Noctambule</i>	99

Figura 31 - Georges Vantongerloo, <i>Interrelation of Volumes</i>	99
Figura 32 - Georges Vantongerloo , <i>ÉlémentsPlusieurs</i>	100
Figura 33 - Achille Perilli, <i>Il sigillo</i>	104
Figura 34 - Achille Perilli, <i>Dedans dehors</i>	110
Figura 35 - Achille Perilli <i>Rosa de Luxemburg</i>	119
Figura 36 - Achille Perilli, <i>Le repas et l'amour</i>	120
Figura 37 - Achille Perilli, <i>La gioia degli omeopatici</i>	122
Figura 38 - Achille Perilli, <i>Tentativo di mito</i>	123
Figura 39 - Achille Perilli, s/Título, 1954	123
Figura 40 - Achille Perilli , s/Título, 1960	124
Figura 41 - Murilo Mendes, Convento dos Cartuxos, Roma	125
Figura 42 - Achille Perilli, <i>La doppia distesa</i>	132
Figura 43 - Achille Perilli, <i>La resa dello scapolo</i>	134
Figura 44 - Achille Perilli, <i>La mappa del tesoro</i>	134
Figura 45 - Achille Perilli, <i>Oroscopo provvisorio</i>	134
Figura 46 - Achille Perilli, <i>L'odore della sera</i>	137
Figura 47 - Achille Perilli, <i>L' albero diamante</i>	137
Figura 48 - Achille Perilli, <i>Nouveau Lexique</i>	138
Figura 49 - Achille Perilli, <i>Le monde du dedans</i>	138
Figura 50 - Achille Perilli, <i>Das Gesetz des Labyrintyhs</i>	139

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AICA	Associação Internacional de Críticos de Arte
AMAMR	Archivo Museo d'Arte Moderna di Roma.
AMM/UFJF	Arquivo Murilo Mendes/Universidade Feral de Juiz de Fora.
FBSP	Fundação Bienal de São Paulo.
ADMASP	Arquivo Documental do Museu de Arte de São Paulo.
BMM/UFJF	Biblioteca Murilo Mendes/ Universidade Federal de Juiz de Fora.
GAS	Gruppo Arte Sociale
MAC	Movimento per l'Arte Concreta
MACRO/RO	Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma
MIAR	Movimento Italiano per l'Architettura Razionale
MoMA	The Museum of Modern Art
MUSMA/MT	Museo della Scultura Contemporanea/Matera
PCI	Partito Comunista Italiano
PSI	Partito Socialista Italiano
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - A PREMÊNCIA DE NOVAS IDEIAS	18
1.1 - O abstracionismo na Itália.....	18
1.2 - O <i>Gruppo Forma 1</i> : o abstracionismo geométrico na Itália.	46
1.3 - Achille Perilli	55
CAPÍTULO 2 - A FORMA E SUA METÁFORA POÉTICA.....	76
2.1 - Achille Perilli e seu universo formal.....	77
2.2 - A não objetividade na arte por Achille Perilli.....	95
CAPÍTULO 3 - A FORMA QUE FALA DO SEU TEMPO Achille Perilli no acervo do MAMM.....	111
3.1 - Murilo, o poeta-crítico	111
3.2 - <i>Liberi segni e insane geometrie</i> : do sinal gráfico à forma na pintura de Achille Perilli no acervo do MAMM	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148
APÊNDICE - Lista dos artistas italianos catalogados na coleção de Arte Moderna pertencente ao acervo do MAMM/Juiz de Fora	160
ANEXO (s)	
ANEXO A - <i>Manifesto del Realismo</i>	161
ANEXO B - <i>Manifesto del Gruppo Forma 1</i>	164
ANEXO C - <i>Mostre di Forma 1</i>	167
ANEXO D - <i>Achille Perilli</i> (Murilo Mendes)	169
ANEXO E - <i>Murilo Mendes navigatore delle stelle</i> (Achille Perilli)	171
ANEXO F - Entrevista ao artista Achille Perilli, 2015 e 2016	176
ANEXO G - <i>Manifesto Machinerie, ma chère Machine</i>	186
ANEXO H - <i>La Librericiuola</i>	190

INTRODUÇÃO

O interesse por esse estudo surgiu das inúmeras visitas realizadas ao acervo de artes visuais do Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora. O acervo possui uma coleção de artes plásticas do poeta Murilo Mendes. Na ocasião, chamou-nos a atenção o expressivo conjunto de obras de artistas italianos, que segundo a lista provisória de registro somam vinte e cinco artistas, dentre os quais encontramos Achille Perilli (1927-). A atenção que lançamos sobre este artista, depois de algumas investigações sobre este relevante elenco, inicialmente é pelo fato ser um dos artistas protagonistas da arte moderna italiana, vivo e atuante. A partir daí surgiram algumas questões: Quem é Achille Perilli? Por que suas obras encontram-se na coleção de Murilo Mendes? Qual a ligação entre o artista e o poeta Murilo Mendes? Por que Murilo Mendes interessou-se por Achille Perilli? Estas primeiras indagações motivaram a pesquisa "A Forma que fala do seu tempo: Achille Perilli no acervo do MAMM". A dimensão "tempo" aqui surge com conotação atemporal, ou seja, a obra fala de seu "tempo" e simultaneamente o transcende.

As obras de Achille Perilli reservam a quem as experimenta muitos significados a serem decifrados. Talvez este seja um ponto importante que explica o interesse de Murilo Mendes pela obra desse artista plástico. Com sua habilidade e capacidade de análise, Murilo Mendes percebia muito bem o valor intrínseco de uma obra, um valor para além dela mesmo. Ele foi um poeta de vanguarda, interessado nas linguagens artísticas contemporâneas da época, proximou-se de grupos filiados ao abstracionismo, o que muito provavelmente explica a grande amizade entre os dois.

Existem obras do artista Achille Perilli em museus europeus e americanos, no Brasil até ao presente momento, encontramos somente no MAMM (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes) duas pinturas e uma gravura do artista, as quais estão ao lado de obras de Hans Arp, Georges Braque, Max Ernst, Alberto Magnelli, Pablo Picasso, Victor Vasarely, e muitos outros.

O percurso que escolhemos para este estudo parte do contexto artístico/político para chegarmos às obras de Achille Perilli, e de suas obras chegarmos ao poeta Murilo Mendes. Entendendo a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade de escrever sobre o artista e sua obra sem abordar a conjuntura do período entre guerras e de modo mais específico do imediato pós- II Guerra dedicamo-nos a tais esclarecimentos. Perilli foi um dos protagonistas do cenário da arte moderna italiana, fundando em Roma em 1947 o grupo *Forma*. O *Forma* foi o

primeiro grupo de artistas em Roma do período pós- II Guerra a lutar em defesa da arte abstrata, pois a complexidade da vanguarda do abstracionismo concreto se entrelaçava com a busca de uma identidade artística italiana e ao mesmo tempo com o internacionalismo da arte.

A necessidade de expor o contexto da vida e obra de Perilli antes do embate direto com suas obras justifica-se pela flagrante ausência de bibliografia sobre o tema no Brasil, o que sugere o pouco conhecimento sobre o artista no meio artístico/cultural brasileiro. Embora possamos acusar certa presença de artistas italianos em coleções brasileira de artes plásticas, até o presente momento não foi encontrada nenhuma pesquisa sobre o artista Achille Perilli, o que implica o ineditismo deste trabalho. Encontramos duas pesquisas, uma de mestrado e outra de doutorado, relevantes para nosso estudo, que apresentam como objeto de estudo o poeta Murilo Mendes e seu interesse pelas linguagens artísticas e sua relação com o modernismo no Brasil e na Itália. Entretanto, ambas as pesquisas ocupam-se das relações literárias de Murilo e os artistas italianos. Nessa perspectiva, Achille Perilli é situado na arte moderna italiana, ao lado de nomes como Alberto Magnelli, Piero Dorazio, Antonio Corpora, e tantos outros, mas não é alvo de nenhuma análise.

Para este trabalho selecionamos as obras do artista Achille Perilli que se encontram no acervo do poeta. Optamos por estruturar esta dissertação em três capítulos: "A Premência de novas ideia"; "A Forma e sua metáfora poética" e "A Forma que fala do seu tempo: Achille Perilli no acervo do MAMM", seguidos de um apêndice dedicado a apresentar ao leitor uma relação dos artistas italianos presentes na coleção de Murilo Mendes, e de oito anexos complementares. Nos anexos apresentamos textos de manifestos artísticos e artigos originais em italiano traduzidos pessoalmente e revisados por Gian Paolo Bastiani: *Il Manifesto del Realismo*; *Manifesto del Gruppo Forma*; *Manifesto Machinerie, ma chère Machine*; *Mostre di Forma1*; *Achille Perilli* (texto de Murilo Mendes); *Murilo Mendes navigatore delle stelle* (texto de Achille Perilli); além da entrevista realizada ao artista em sua casa em Orvieto, na Itália em 2015/16. No último anexo apresentamos *La Librericiuola*, uma produção do artista em parceria com poetas e escritores, uma coleção de vinte volumes. É de nosso interesse em particular o Nº15 de título "Em Notas Mínimas", por conter sete poesias da poetisa, e esposa de Murilo Mendes, Maria da Saudade Cortesão Mendes acompanhadas por sete águas-fortes de Achille Perilli, compondo um material inédito cedido pelo próprio artista.

Justificamos o número elevado de anexos pela falta de bibliografia em língua portuguesa sobre o tema, assim como a ausência de documentos a respeito nas bibliotecas brasileiras. Desta forma, esperamos contribuir com as futuras pesquisas sobre a presença do abstracionismo italiano no Brasil.

Esta dissertação foi desenvolvida em torno dos escritos de Achille Perilli, do ponto de vista do artista, da sua memória e da sua experiência enquanto ainda muito jovem e ativo no debate da representação artística. O momento era aquele em que se debatia o retorno do realismo social, um estilo artístico muito apreciado pelo regime fascista quando este se encontrava no poder, não significando, porém que o realismo social estivesse exclusivamente associado à conotação política. A proposta do abstracionismo italiano era combater o que para eles já estaria esgotado enquanto linguagem artística - a representação realista do mundo visível.

No primeiro capítulo "A premência de novas ideias", propusemos um percurso linear dos acontecimentos na Itália no período entre guerras. Buscamos apurar o conceito de arte, ou o que seria considerada arte naquele momento histórico, em meio a conflitos políticos e culturais. O capítulo está dividido em três subtítulos: "O abstracionismo na Itália", no qual fizemos uma abordagem histórica/política para situarmo-nos no tempo até o momento quando Achille Perilli se insere no cenário da arte moderna italiana. Nesse sentido alguns teóricos foram fundamentais como Giulio Carlo Argan, especialmente seus livros "Arte Moderna" e "Arte e Crítica de arte" importantes referências para o estudo da arte moderna italiana. Argan, com sua maestria literária concedeu-nos o embasamento teórico fundamental para o entendimento do período italiano. Este capítulo enfatiza o surgimento de vários movimentos artísticos emergentes no norte da Itália que giravam em torno ao debate da representação artística em contraponto com o realismo social, enquanto que em Roma o grupo que se destacou foi o *Forma 1*, para o qual reservamos o segundo subtítulo o "*Gruppo Forma 1 : o abstracionismo geométrico na Itália*". Nele abordamos o surgimento do grupo *Forma* e sua premissa de atuação fundamental para a ascensão profissional de Perilli, pois tudo partiu desse grupo de artistas romanos. Foi preciosa a leitura do livro do artista "*L'Age d'Or di Forma 1*", uma espécie de escrito de artista, mas não como uma narrativa de suas obras, um livro onde ele narra a sua trajetória no cenário artístico romano a partir da formação do grupo *Forma* em 1947. Além disso, consultamos catálogos de exposições do artista, suas publicações em revistas, e artigos de críticos de arte sobre a obra de Perilli publicados em jornais importantes milaneses e romanos. Contamos também com informações concedida pelo artista em momentos preciosos durante entrevistas realizadas em maio de 2015 e abril de 2016, em sua casa em Orvieto (IT) fornecendo-nos importantes dados relacionadas a ele e a sua amizade com Murilo Mendes. Esta entrevista é reproduzida no anexo F. Finalizamos sobre o grupo *Forma 1*, citando a primeira exposição de arte abstrata italiana em nível nacional ocorrida em 1951 na *Galleria d'Arte Moderna em Roma*.

No terceiro subtítulo "Achille Perilli", iniciamos com uma breve biografia do artista e a sua formação a partir do início do curso de Letras na universidade de Roma e o contato com o professor e poeta Ungaretti no campo da literatura, e no âmbito das artes plásticas com o professor e crítico de arte Lionello Venturi. Durante todo o seu percurso artístico, Perilli escreveu incessantemente, o que comprova a sua afinidade com o mundo das letras ao mesmo tempo em que atuou efetivamente na pintura, escultura, gravura e no teatro, onde trabalhou no campo da projeção de palco e da idealização de figurinos, atividades comuns no ambiente artístico.

As abordagens sobre uma Itália do início do século XX perpassando pelo final de conflito da Segunda Guerra Mundial permitiram-nos contextualizar as discussões em torno das propostas artísticas preocupadas em evidenciar a subjetividade na arte, reforçando o que o Expressionismo já havia iniciado com a crise da representação artística.

Após a contextualização de uma Itália fragmentada culturalmente e politicamente, chegamos ao artista Achille Perilli que se insere no meio artístico do pós-guerra, e assim passamos ao segundo capítulo: "A Forma e sua metáfora poética". Optamos por dividi-lo em dois subtítulos: "Achille Perilli e seu universo formal" e "A não objetividade na arte por Achille Perilli". O primeiro subtítulo aborda universos conceituais partindo do pensamento do artista, de suas concepções sobre o conceito de forma. A pretensão neste momento do nosso estudo não foi esgotar o conceito de forma, um conceito tão complexo quanto o de tempo, e que por mais que exista um termo para designar o significado de "forma", procuramos levantar algumas questões sobre a "forma" enquanto a sua representação no espaço na busca da desconstrução do que podemos chamar de figuração do real. Para isto buscamos referências em Kandinsky, Arnheim, Klee, De Sanna, Gombrich. No que concerne ao universo formal de Perilli procuramos centrar nossa atenção na linguagem artística metafórica explorada pelo artista. Identificamos nas suas obras a aplicação das teorias relativas ao conceito de "forma" apresentado pelos teóricos, lidos por ele, como Henri Focillon; Wassily Kandinsky e Paul Klee, entre outros. Cabe ressaltar que além de identificarmos matrizes teóricas nos textos do artista italiano, temos seu testemunho sobre a leitura de tais textos, e isto é importante estarmos citando pelo fato do artista ter seguido um caminho autodidata. Perilli inicia suas preocupações com a representação da arte partindo principalmente da visão de Kandinsky para quem "os grandes problemas da nossa época que são também os da nossa arte [...] são os problemas da arte sintética e da ciência estética, do conteúdo e da forma."¹

¹ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 187.

Assim Perilli coloca-se definitivamente como um artista propositor e polêmico, seguindo a iniciativa da "abstração concreta", termo cunhado pelo professor e crítico de arte Lionello Venturi para diferenciar da abstração geométrica. Longe de qualquer evidência da representação real do objeto, distante de uma arte objetiva, o que não lhe permitiu um caminho fácil na aceitação de sua obra por parte de uma sociedade apegada à forma tradicional de representação do objeto. No segundo subtítulo "A não objetividade da arte por Achille Perilli", concentramos nossa atenção no percurso da criação artística realizado pelo artista. Nele podemos observar sua trajetória partindo das formas abstratas de início de carreira, passando pela busca do sinal gráfico expressivo e significativo, uma fase do informal, cujo objeto de sua pesquisa se apresenta em seus textos: "Nova figuração para a pintura" (*Nuove figurazione della pittura*), e "As razões narrativas da pintura" (*Le ragioni narrative della pittura*) nos anos 1950/60; e a busca das formas mais definidas, geométricas e fragmentadas, habitantes de um espaço imaginário irracional, objeto de suas pesquisas sobre o espaço imaginário e as "loucas imagens" em "Manifesto da Louca Imagem no Espaço Imaginário" (*Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario*), nos anos 1970/80, marcando seu retorno às formas geométrica.

Enfim, para o terceiro capítulo "A Forma que fala do seu tempo: Achille Perilli no acervo do MAMM" reservamos a primeira parte a "Murilo, o poeta-crítico". Procuramos descrever, ainda que brevemente, quem foi Murilo Mendes, o poeta brasileiro de Roma?² Lembremos que Murilo já se encontrava em atividades literárias desde a década de 1920, mas era um poeta ainda pouco conhecido no Brasil da época e que com sua transferência para Roma ganharam destaque a crítica de arte, o colecionismo e o ensaísmo, como nos lembra Maria Betânia Amoroso.³ O que ele fazia e por que quis tanto ir para a Europa? são indagações que fizeram parte da nossa pesquisa durante as leituras das obras de autores (as) referenciais como Amoroso, Luciana Stegagno Picchio, Lorenzo Mammì e Júlio Castañon, entre outros, cujos textos trouxeram informações importantes sobre o poeta cosmopolita que foi Murilo. Buscamos no tempo um breve percurso da origem de Murilo Mendes em Juiz de Fora (MG) e sua ida para o Rio de Janeiro com seu irmão mais velho. O desejo de viajar era constante, até o momento que foi enviado pelo Itamaraty à Europa a serviço da divulgação da cultura brasileira, conhecendo inicialmente Portugal (terra natal de sua esposa), Espanha,

² Parafraseando o título do livro da pesquisadora Maria Betânia Amoroso: **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma.**

³ AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma.** São Paulo: Editora UDSP; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes. p.63.

França e Itália, para posteriormente partirem juntos, de modo definitivo para a na Itália residindo em Roma até o fim de sua vida, vindo a falecer em Portugal.

No ambiente intelectual romano o poeta conheceu e conviveu com artistas, críticos de arte, historiadores da arte, poetas, arquitetos, enfim, seu universo cotidiano era uma rede de sociabilidade inserida no seio de uma Roma muito promissora culturalmente. Foi neste cenário intelectual que Murilo Mendes conheceu o artista Achille Perilli.

Na segunda parte do capítulo em "A arte e seu tempo: *Liberi segni e insane geometrie*, do sinal gráfico à forma na pintura de Achille Perilli no acervo do MAMM", a proposta foi adentrar no percurso artístico de Perilli para chegarmos às três obras presentes hoje no acervo do MAMM: *La doppia distesa*; *L'albero diamante* e *L'odore della sera*. O recorte temporal foi de 1947 aos fins dos anos 1970.

Percebemos que Perilli foi um grande e incessante pesquisador da representação da forma, atividade já iniciada em 1947 com a criação do grupo *Forma*. Um artista amigo de grandes personalidades do mundo intelectual e artístico. Amigo de Lionello Venturi, Ungaretti, Argan e Murilo Mendes entre outros. Lionello Venturi, seu professor de história da arte, o introduziu no universo da "abstração concreta", mas foi Leonardo Sinisgalli quem o aproximou do dadaísmo e da abstração informal europeia, já por volta dos anos 1960. Perilli então descobre uma nova gramática visual pautada no sinal gráfico enveredando-se posteriormente, num espaço de dez anos, para o desenvolvimento da forma no espaço imaginário/simbólico, como o artista afirma, até desembocar nas figuras, por ele denominadas de "Maquinarias" já em 1975, ano em que Murilo Mendes faleceu.

CAPITULO 1 - A PREMÊNCIA DE NOVAS IDEIAS

*La bellezza della necessità è materia di scandalo per il pubblico
abituato alla necessità della bellezza.
(BÈLLI, Carlo, Kn, 1935)*

1.1 - O Abstracionismo na Itália

O início do século XX foi marcado por experimentações no campo da arte que colocaram em xeque a premissa da representação naturalista do objeto, gerando uma crise da representação artística e provocando uma desnaturalização da figura. A "forma" representada objetivamente como ela se encontra na natureza foi deslocada para a esfera do que se denominou arte de expressão, já prenunciada pelo expressionismo alemão, de modo que, segundo Giulio Carlo Argan (1909-1992): "depois do Expressionismo, a arte não é mais representação do mundo, mas sim uma ação que se realiza."⁴ Mais que um movimento, o Expressionismo foi uma tendência, a qual se bifurcou em dois caminhos distintos no campo da arte, ambos pautados na deformação da realidade com relevância no sentimento humano: o movimento francês *Fauves* e o movimento alemão *Die Brücke*.⁵ Estes movimentos se formaram quase que contemporaneamente um ao outro em 1905, chegando respectivamente no *Cubismo* na França (1908) e na corrente *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) na Alemanha (1911). A origem comum entre eles é a tendência anti-impressionista enquanto superação de seu caráter essencialmente sensório.⁶ Isto comprometeu e desarticulou os elementos estruturais da composição - a linha, o ponto, a cor, o espaço, o volume - criando um jogo interminável da composição e decomposição da então "harmonia da composição visual".⁷ Kandinsky ressalta que a harmonia é uma questão complicada, pois, sendo o seu contrário a desarmonia, ao longo da história da pintura, a desarmonia de ontem tonar-se a harmonia de

⁴ ARGAN, Giulio C. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p.301.

⁵ Ibid. p. 316 *Die Brücke* foi um grupo de artistas de vanguarda alemão, fundado em Dresda em 7 de junho de 1905 caracterizado como "Expressionismo alemão".

⁶ Ibid. p. 227.

⁷ Podemos considerar que a harmonia da composição visual até o surgimento do expressionismo, estava diretamente ligada ao equilíbrio entre a disposição dos elementos estruturais (a linha, o ponto, a superfície, a cor...) sobre o plano, criando uma unidade coerente. Kandinsky define, em *Do espiritual na arte* (1990, p.165), a harmonia moderna como o encontro e o conflito dramático dos elementos isolados.

hoje.⁸ A desarticulação da representação real dos objetos foi uma característica fundamental da iniciativa cubista que conduziu posteriormente, de modo mais acentuado, a pesquisa da fragmentação do objeto e do espaço. Para Argan, o marco dessa passagem representativa da arte - figurativa e abstrata - aconteceu por volta de 1910-1911, quando Wassily Kandinsky (1866-1944) pintou sua primeira aquarela abstrata, escrevendo *Do espiritual na arte* (1910) e fundando em Munique com Paul Klee (1879-1940), Franz Marc (1880-1916) e August Macke (1887-1914) o movimento *Der Blaue Reiter* (1911). A arte para Kandinsky abandonara a "terra firme" de modo que "nós somos capazes de entender o mundo como ele é, portanto sem acrescentar qualquer interpretação embelezadora."⁹ É a necessidade interior do artista que determinará a forma artística.

A discussão sobre a crise da representação artística acompanhou todo o percurso da arte moderna desde o Expressionismo aos anos do pós- II Guerra. O cenário artístico europeu, neste período, encontrava-se marcado por diversos manifestos de rupturas com as convenções artísticas do passado. O momento era de novas proposições no campo da arte que desencadeavam pesquisas estéticas a partir do Expressionismo, do Cubismo e do Futurismo em direção ao que viria a ser o Abstracionismo e suas vertentes ou tendências.

A partir do momento em que a arte deixou de lado a sua função primordial da representação real do objeto, procurando desvincular a imagem real do objeto da utilidade política e social, ela trouxe à luz um problema: ela própria. A arte e a sua função passam a ser questionadas, tornando-se, conforme Argan:

Um dos grandes problemas do século. É objeto de pesquisas filosóficas, históricas, científicas, operativas, experimentais; [a arte] determina todo um conjunto de atividades colaterais, inclusive na perspectiva econômica e política, visando protegê-la e promovê-la; é tema de debates doutrinários, de formulações teóricas, de programa de ação, de animadas polêmicas.¹⁰

O sistema estético no qual a arte se articula está intrinsecamente ligado a uma série de forças sejam elas políticas, econômicas, intelectuais, que parecem não influenciarem a arte, mas que fazem parte do seu mundo no qual se encontra inserida.

O início do século XX foi marcado também pelas ampliações das conquistas técnicas e do progresso industrial do século anterior. O desenvolvimento urbanístico e a industrialização modificaram radicalmente o jeito de viver da sociedade assim como a percepção dos artistas

⁸ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.238.

⁹ Ibid. pp. 135,136.

¹⁰ ARGAN, Giulio C. **Arte e Crítica de Arte**. Trad. de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 22.

sobre o mundo. A partir do avanço do ciclo econômico de produção e consumo, a busca da funcionalidade da arte tornou-se iminente. Assim não sendo mais a arte responsável pela representação da natureza, os artistas da época do funcionalismo, de 1910 até aproximadamente a Segunda Guerra Mundial, voltaram-se para pesquisas que rompiam definitivamente com o conservadorismo do passado, como afirma Argan.¹¹ A arte foi protagonista no processo da luta das correntes progressistas contra aquelas conservadoras.

Surgiu na Itália em 1909, nos primórdios da época do funcionalismo, assim denominado por Argan, o movimento artístico Futurismo, que teve início com a publicação do manifesto literário de Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944) no jornal parisiense *Le Figaro*. A escolha de Marinetti em publicar um manifesto italiano no jornal francês, não foi por acaso, a intenção parece ter sido pontual. A França era naquele momento o centro cultural da Europa ocidental, sendo assim o manifesto futurista com seus ataques agressivos às tradições artísticas se lançava ao debate artístico europeu através do jornal cotidiano francês de grande repercussão. Segundo Argan, o Futurismo pode ser considerado o primeiro movimento artístico de vanguarda em *stricto sensu*, devido ao seu agudo interesse ideológico, subversivo e radical. Por volta de 1910, impulsionado pelo entusiasmo do progresso industrial e, conseqüentemente pelas mudanças na estrutura da vida e da atividade social, formaram-se outras vanguardas artísticas no interior do Modernismo preocupadas em, além de modernizar e atualizar, revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.¹²

As proposições futuristas eram inicialmente de caráter literário/artístico num manifesto de resistência ao passado, opondo-se às suas concepções sócio/culturais. A premissa dos futuristas foi a negação total do passado e a exaltação da ciência e da tecnologia, os artistas proclamavam-se socialistas, mas não haviam interesse pelas lutas operárias, pelo contrário, viam nos intelectuais de vanguarda a aristocracia do futuro.¹³ Havia uma necessidade por parte dos futuristas, que exaltavam a ciência e a técnica, de reinserir a Itália no ambiente de modernidade europeu, tendo por base a industrialização do país com os seus fortes símbolos de desenvolvimento industrial: o automóvel¹⁴ e a velocidade¹⁵. Afinal, o conceito de movimento sob a ótica do Futurismo é a velocidade e esta se relaciona com o

¹¹ ARGAN, Giulio C. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p.301.

¹² Ibid. p. 185.

¹³ Ibid. p. 313.

¹⁴ Um dos símbolos mais importantes deste dinamismo, sem dúvida, foi o setor automobilístico, e as vitórias esportivas contribuíram para difundir pelo mundo marcas como: Lancia (1906), Alfa Romeo (1910) e Maserati (1914).

¹⁵ O conceito de "velocidade" exaltado pelo movimento futurista refere-se à época da grande indústria, à cidade proletária, ao dinamismo da vida moderna.

objeto que se move e ao espaço em que ele se move, logo, o espaço é uma atmosfera e ela é colocada em movimento pelo corpo.¹⁶ Vale lembrar que a arte italiana nas primeiras décadas do século XX, no panorama internacional dominado pelo protagonismo de Paris, encontrava-se à margem do núcleo artístico europeu.

A partir da premissa revolucionária surgiram movimentos artísticos como o Cubismo, *Der Blaue Reiter*, o Suprematismo e o Construtivismo russo além do *De Stijl*.¹⁷ Estes movimentos de vanguarda estavam empenhados em desvincular a arte da subordinação da elite social, e para isso foi necessário torná-la autônoma com função própria. Assim ocorreu uma revolução no mundo da arte a partir das ideias propostas pelo Cubismo, reconhecido como a primeira pesquisa analítica sobre a estrutura funcional da obra de arte.¹⁸ Porém, o advento da Primeira Guerra Mundial, ironicamente apresentada como uma grande ação popular pela afirmação da liberdade, do progresso e da democracia, contribuiu para dispersar a carga revolucionária animada pelo Cubismo francês, e pelo Futurismo na Itália.¹⁹ O momento trazido pelo espírito de guerra era aquele (ilusório) de um "espírito novo" e já não é tempo de revoluções, pelo contrário, é preciso reduzir este espírito novo a uma condição de normalidade, difundi-lo, trazê-lo para a vida, para os costumes sociais.²⁰ O momento de tensão favoreceu o fortalecimento da ideologia pautada no retorno à ordem, isto é, no retorno à arte figurativa que retratasse temas relacionados ao cotidiano, à vida no campo, a uma certa tranquilidade, e o Estado utilizou desta arte para trabalhar seus ideais de uma "nova sociedade".

A arte e a ciência sempre ocuparam lugares distintos na vida social moderna, e essa distinção foi de certa forma revista e recusada pelos movimentos artísticos russos como o Raísmo (1913), Suprematismo (1915) e o Construtivismo (1919). Estas correntes artísticas, principalmente as duas últimas, com ideológicas revolucionárias influenciaram muito as tendências da arte moderna abstrata na Itália. O Construtivismo e o Suprematismo inseriram-se no movimento da vanguarda ideológica revolucionária, mas sem se ocupar da exaltação destes ideais em propagandas, ao contrário, visavam uma rigorosa formação cultural das gerações que deveriam construir o socialismo. O programa destes movimentos artísticos não teve sequência na Rússia, apesar de ter sido ali seu berço, mas encontrou um terreno mais

¹⁶ ARGAN, Giulio C. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 441.

¹⁷ Ibid. p. 301.

¹⁸ Ibid. p. 302.

¹⁹ Ibid. p. 310.

²⁰ Ibid. p. 310.

fértil na Alemanha.²¹ O princípio de que: "[...] A forma deve ser racional por corresponder a uma racionalidade inata do ser humano",²² mobilizou a proposição do Construtivismo a qual foi fortemente utilizada na formação do método didático da escola *Bauhaus*,²³ fundada na Alemanha por Walter Gropius (1883-1969) em 25 de abril de 1919, e fechada pelo regime nazista em 1933.

O Construtivismo em específico, liderado por Tatlin, foi um programa de ação política onde a arte deveria estar a serviço da revolução, fabricando coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos.²⁴ Desse modo qualquer distinção entre as artes deveria ser eliminada, devendo, portanto a arte utilizar os mesmos materiais e procedimentos técnicos da arquitetura, no sentido de ser simultaneamente funcional e visual.²⁵ Uma arte não utilizada ao alcance de todos, uma arte social.

A partir do século XX a arte distancia-se cada vez mais das 'belas-artes' e da *Belle Époque*, daquela arte "contemplativa" aproximando-se cada vez mais da realidade da vida do homem. Argan chama a atenção para um ponto importante para tal aproximação:

Evidentemente a influência da arte sobre a produção e, através da produção, no costume e na vida social pode exercitar-se somente com a difusão de um "estilo" que se desenvolve não somente na pintura e na escultura, mas na literatura, na música, na arquitetura, na decoração, na moda em suma, em todas as formas que constituem o ambiente que o homem cria em torno da própria vida.²⁶

A partir desta citação de Argan fica evidente que o estilo é fruto da combinação dos elementos sociais, políticos, técnicos, ideológicos. Tomemos, pois, uma citação de Fischer onde ele afirma não serem as formas artísticas exclusivamente formas da consciência individual, óptica e oralmente condicionada, mas é também expressão de uma visão do mundo socialmente condicionada.²⁷ A produção artística inserida no seu meio social.

²¹ ARGAN, Giulio C. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 325.

²² Ibid. p. 272.

²³ Ibid. p. 269. (A escola *Bauhaus* foi uma escola democrática no sentido pleno do termo. Fundava-se sobre o princípio da colaboração, da pesquisa conjunta entre mestres e alunos, muitos dos quais se tornaram docentes).

²⁴ Ibid. p. 326.

²⁵ Ibid. p. 326.

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **Salvezza e caduta nell'arte moderna**. Milano: Il Saggiatore, 1964. p. 23
"Evidentemente l'influenza dell'arte sulla produzione e, attraverso la produzione, sul costume e sulla vita sociale può esercitarsi soltanto con la diffusione di un "stile" che si sviluppi non solo nella scultura, ma nella letteratura, nella musica, nell'architettura, nell'arredamento, nella moda e, insomma, in tutte le forme che costituiscono l'ambiente che l'uomo crea intorno alla propria vita." . (Tradução nossa).

²⁷ FISCHER, Ernst. Sociedade e estilo. In: **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987. p. 170.

A discussão sobre a representação artística e a função da arte surgida na primeira década do século XX, desencadeou linhas de pensamentos e ações diversas denominadas por Argan de "crise da arte".²⁸ Tal tensão acirra-se com a proximidade da Primeira Guerra Mundial, estendendo-se e intensificando-se à medida que os regimes políticos autoritários tornavam-se dominantes. O que Argan denomina de crise da arte é, sobretudo, fruto do processo de racionalização do ocidente moderno. A figura do artista encontrava-se dividida em dois planos: de um lado, os artistas inseridos no sistema tecnológico-industrial, que não realizam pesquisas estéticas autônomas e colocam-se a serviço do lucro, traduzido como poder, do outro, aqueles que não renunciam ao papel de intelectuais.²⁹

É muito provável que para os artistas que acreditavam sobreviver da pesquisa autônoma, o caminho tenha sido árduo, porém revolucionário, pois, resgatar a razão autônoma da arte significava uma contrapartida às exigências e à opressão do regime totalitário. Exemplo disto ocorreu na Itália, quando o Partido Nacional Fascista fundado em 1921, impôs fortes repressões ao campo da arte e da cultura em defesa da representação artística do realismo social, uma ditadura que perdurou até o fim da Segunda Guerra Mundial, o regime não aceitava as linguagens abstratas, considerando-as como "degeneradas". Os artistas, intelectuais e editores de revistas que não se enquadravam nas exigências ditatoriais eram perseguidos, pressionados a se desligarem de suas funções, o que lhes obrigava a saírem do país em busca de um território neutro, onde pudessem continuar com as suas atividades intelectuais.

Na Itália, a arte defensora do chamado realismo social, herdada da então União Soviética, era aceita pelo regime fascista, e segundo Argan, acabou por se reduzir, na maioria das vezes, em mera propaganda política, e não arte, pois não seria esta a sua função.³⁰

O momento que particulariza o período europeu do pós- II Guerra, em específico, a Itália recentemente desperta do pesadelo de um trágico conflito bélico, era o momento de rupturas com o passado recente. Um passado devastador que comprometeu todas as esferas daquela sociedade que passou a almejar novas expectativas no âmbito cultural, social, político e econômico. A Itália encontrava-se sem identidade artística, precisava urgentemente se reerguer e reinserir-se culturalmente na Europa. Apesar da censura editorial, as ideias inovadoras desenvolveram-se através das publicações dos manifestos em revistas e jornais que se difundiam provocando reflexões críticas sobre o emergir da nova sociedade. A ação de

²⁸ ARGAN, Giulio C. A crise da arte como "ciência europeia". In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992. p. 509.

²⁹ Ibid. p. 511.

³⁰ Ibid. p. 511.

estimular entusiasmo por promover mudanças ficou a encargo dos jovens artistas, que através da arte, tornaram-se os protagonistas do momento. Os jovens artistas, que acompanhavam a ideologia progressista, buscavam realizar uma arte sem o resquício do Realismo e do Naturalismo que poderiam aludir a algum tipo de propaganda ou exaltação da política partidária. Buscavam uma arte não objetiva e não representativa, mas uma arte subjetiva que negasse quaisquer referências formais do mundo exterior. O percurso foi árduo até chegar à abstração total da figura, marcado por entraves, atritos, debates, polêmicas e críticas.

Em sua crônica, o crítico de arte Tommaso Trini (1937-), escreve sobre o início do século XX afirmando que: "Duas escolas foram criadas pela arte na Itália no início deste século XX, o Futurismo (1909) e a Metafísica (1917). As duas correntes propiciaram à Itália o contato com estéticas autônomas, no concerto das vanguardas na Europa.³¹ A partir daí temos as primeiras experimentações artísticas desvinculadas da representação da forma naturalista. Isso aconteceu principalmente através de artistas ligados ao Futurismo com o manifesto literário de Marinetti, que um ano depois, seguiram com o manifesto da pintura assinado por Giacomo Balla (1871-1958), C. Carrà (1881-1966), U. Boccioni (1882-1916), L. Russolo (1885-1947). Posteriormente os artistas A. Soffici (1879-1964) e E. Prampolini (1894-1956)³² e o milanês Romolo Romani (1884-1916), forte colaborador do grupo futurista, se agregaram ao grupo.³³

Analisando a obra *Ritratto di F.T. Marinetti* (Fig.1) de Enrico Prampolini percebemos nitidamente características futuristas, cujo distanciamento da figura real é notável, construída com planos geométricos e cores fortes. Nesta imagem, a única referência que nos remete ao Filippo Marinetti é a "calvície", isto é, o único ponto de alusão ao poeta. Os outros elementos que podem ser entendidos como tal são as linhas retas, sugestões de "letras" tais como: "A", "N", "L", "Z" no lado esquerdo do quadro, ou algumas figuras que sugerem edifícios modernos ao fundo que remetem ao progresso, ou seja, a um dos elementos principais do movimento Futurista.

Enrico Prampolini tinha também grande experiência em cenografia. Para a cenografia do filme *Thaís* dirigido por Anton Giulio Bragaglia, exibido em 1917, ele incorporou ideias

³¹ MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES - ROMA. EXPOSIÇÃO NACIONAL QUADRIENAL DE ARTE DE ROMA, EMBAIXADA DA ITÁLIA NO BRASIL. **Aspectos da pintura italiana do após-guerra aos nossos dias**. Roma: De Luca Edizione d'Arte, 1989. p. 23.

³² **Enrico Prampolini** - natural de Modena, aderiu posteriormente ao movimento Futurismo em 1913 e a partir desta aproximação da corrente futurista conquista uma escala de importância a nível internacional. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/artwork/artists/enrico-prampolini>> Acesso em: 23 ago. 2015.

³³ ARGAN, Giulio C. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992. p. 310.

de Balla, explorando o dinamismo da mecânica e a desmaterialização dos corpos através da luz.³⁴ A utilização dos meios técnicos para diminuir ou remover o limite entre o observador e o desempenho dos atores foi tão audacioso, a ponto de fazer com que a iluminação, somada ao gás colorido e ruídos explosivos, fosse a protagonista da cena.³⁵

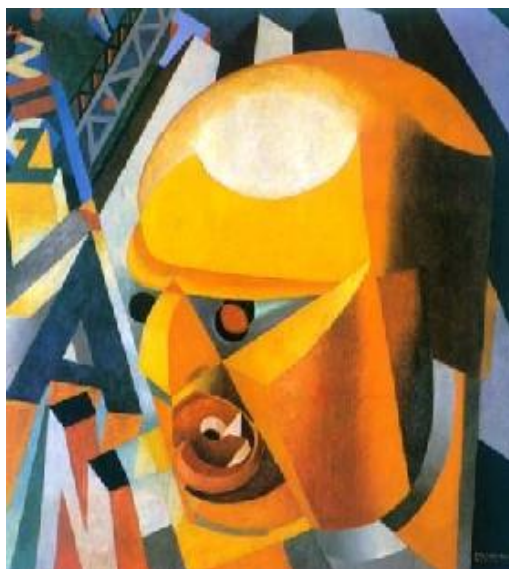


Figura 1 - Enrico Prampolini, *Ritratto di F.T. Marinetti*, 1924-1925.

O movimento Futurismo perdeu suas forças com o fim da Primeira Guerra, e alguns de seus seguidores passaram para o lado oposto tornando-se antifuturistas, buscando na metafísica os cenários mórbidos e inertes, como foi o caso dos artistas G. Morandi (1890-1964) e P. Conti (1900-1988), entre outros. Percebemos que as pesquisas artísticas enveredaram-se em busca de novas representações, a superação da "figura realística" intensificava-se. Mas ainda assim nas obras de alguns artistas futuristas, a exemplo na obra *Pazzia* de Romolo Romani (Fig.2), um desenho em grafite sobre papel, sugere antes a uma linguagem expressionista que abstrata, a figura representada parece estar a encargo da mancha escura que configura a forma, no fundo de cor parda amarelada, remetendo à ideia de um rosto humano. Podemos observar que:

[...] os quadros de Romani não apresentavam abstrações, mas uma tentativa de fixar as forças da natureza [figura expressiva sem traços definidos],

³⁴ Enrico Prampolini. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/enrico-prampolini>> Acesso em: 23 ago. 2015.

³⁵ **Thaís.** O único filme futurista existente hoje e atualmente conservado ao *Cinémathèque Française* sob o título de "*Les Possédées*" graças a Henri Langlois. Disponível em: <<http://cinemasperimentale.it/2013/12/27/thais/>> Acesso em: 13 jun. 2016.

enquanto nos futuristas a ideia do movimento e do dinamismo não abandonavam nunca a base figurativa: Balla de fato, estudava objetos que aparecem como vistos através de lentes de um caleidoscópio [...]. O Abstracionismo realmente deve ser entendido como harmonia destacada de qualquer reprodução [de formas] da realidade. Existiram, pois, experiências parisienses de Alberto Magnelli que atingiu grande notoriedade com composições propriamente abstratas desde 1915, influenciadas pela consciência direta que o artista adquiriu frequentando escolas artísticas do abstracionismo.³⁶



Figura 2 - Romolo Romani, *Pazzia*, grafite, sobre papel, 1908.

A obra de Balla *Velocità astratta + rumore* (Fig.3), também não é de origem totalmente abstrata, não apresentando o abandono total do elemento figurativo. Percebemos, na nossa interpretação, de imediato uma situação formal que nos remete inegavelmente à proposição estética cubista, no que se refere à fragmentação dos planos, mas ainda assim podemos perceber sinais de figuras que remetem à realidade formal sugerida pela ideia de uma paisagem ao fundo.

³⁶LORETO (*Galleria d'arte on line*) **Le Origini dell'Astrattismo in Italia** . Disponível em:<<http://loretogalleriadarte.jimdo.com/movimenti-artistici/astrattismo/>> Acesso: 09 jul. 2015.

"[...] nei quadri di Romani non vi era astrazione, ma se mai un tentativo di fissare le forze della natura, mentre nei futuristi l'idea del movimento e del dinamismo non abbandona mai una base figurativa: Balla infatti studia oggetti che appaiono visti come attraverso le lenti di un caleidoscopio[...].L'astrattismo vero e proprio deve invece intendersi come armonia pura distaccata da qualsiasi riproduzione del vero. Vi fu poi l'esperienza parigina di Alberto Magnelli che raggiunse buona notorietà in Francia con composizioni propriamente astratte, influenzate dalla conoscenza diretta che ebbe con i primi maestri dell'astrattismo europeo." (Tradução nossa).



Figura 3 - Giacomo Balla *Velocità Astratta + rumore*, 1913/14.

Os artistas Giacomo Balla e Enrico Prampolini fizeram parte do ambiente artístico romano do qual viria a fazer parte o artista Achille Perilli. Uma referência importante no ambiente artístico de Perilli foi o seu amigo e artista florentino Alberto Magnelli (1881-1971), que embora italiano, viveu a maior parte de sua vida na França, mudando-se definitivamente para Paris em 1931. Magnelli foi amigo próximo de Perilli e de Murilo Mendes.³⁷

Na opinião de Achille Perilli, Magnelli está entre os grandes representantes da arte abstrata, assim como Kandinsky e Mondrian. Kandinsky aparece em seus escritos como uma das principais referências da arte abstrata, "um dos responsáveis por alcançar o abandono progressivo da velha ideia do quadro considerado como janela aberta sobre a natureza, para chegar ao quadro-objeto por si só, onde o único contato é entre o pensamento do artista e a matéria que o realiza".³⁸ Quanto à Magnelli, Perilli escreveu sobre o artista para a "Feira Literária" (*La Fiera Litteraria*) em 1949 em Roma, referindo-se à sua obra como uma constante pesquisa formal mais que uma simples vontade de representar um determinado objeto.³⁹ Na obra de Magnelli *Peinture* (Fig. 4) podemos perceber que a sua busca pela forma dá-se nas linhas retas ou curvas, dos tons claros ou escuros, nas suas composições por volta de

³⁷ De acordo com a catalogação provisória do MAMM, existem no acervo da Coleção de Arte Moderna de Murilo Mendes 18 obras de Alberto Magnelli. No terceiro capítulo, trataremos a relação entre Murilo Mendes, Achille Perilli e o ambiente artístico romano.

³⁸ PERILLI, Achille. *L' Age d'Or di Forma* 1. 2. ed. Roma: Edizione De Luca, 2000. p.113.

"[...] uno dei modi attraverso i quali si è giunti all'abbandono progressivo della vecchia idea del quadro considerato come finestra sulla natura, per arrivare al quadro-oggetto a se stante, dove l'unico contatto è tra il pensiero dell'artista e la materia che lo realizza." (Tradução nossa).

³⁹ Ibid. p. 114.

"Nei primi quadri del pittore fiorentino (1910/13) il desiderio di presentare una composizione solida di colori e disegno dominò sulla rappresentazione del fatto in se stesso [...] voglio dire che esiste una ricerca formale [...] più che un voler reffigurare un determinato soggetto[...]" (tradução nossa).

1915 desaparece cada contato com a realidade das figuras sobre as telas, ficando somente os temas formais como as espirais, as elípticas, os trapézios, os cones. Magnelli conquistou notoriedade entre outros criadores da nova visibilidade pictórica na Europa. Certamente Magnelli impressionou muito o jovem artista, que assim o definiu:

Vive nele a alma do experimentador, do alquimista; pinta sobre o quadro-negro do aluno ou sobre o papelão, cola papel e instrumentos simples do campo, recolhe paus tortos e pedras, ama a boa música como aprecia uma saborosa comida, conhece o valor do bom lema, mas sem se perder nos paradoxos. Florescem, nos seus discursos, recordações distantes e próximas, e lhe basta uma frase para definir um homem. Tem uma cultura profunda e compreensiva. Este é o homem Magnelli.⁴⁰



Figura 4 - Alberto Magnelli, *Peinture*, 1915

Na Itália, nas primeiras décadas do século XX, a ideia da não representação realista nas composições artísticas já circulava no norte do país. Mas a concepção de arte abstrata propriamente dita se instalou no centro-norte do país, por volta dos anos 1930, abrindo estradas a vários movimentos artísticos originais que ocorreriam nas décadas seguintes.⁴¹ Antes, porém, do fortalecimento dos movimentos artísticos abstracionistas, vale lembrar que

⁴⁰ PERILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma 1**. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000 p. 115.

"Vive in lui l'anima dello sperimentatore, dell'alchimista; dipinge su lavagnette da scolaro o su cartoni, incolla carte e strumenti da contadino, raccoglie legni contorti e sassi, ama la buona musica come apprezza la cucina saporita, conosce il valore del buono motto, senza perdersi nei paradossi. Affiorano nei suoi discorsi ricordi lontani e vicini, e gli basta una frase per definire un uomo. Ha una cultura profonda e comprensiva. Questo è l'uomo Magnelli." (Tradução nossa).

⁴¹ CALOI, Katia Caloi ; ORLANDI, Sandro. **Le origine dell'astrattismo in Itália**.

"In Italia l'Astrattismo venne accolto piuttosto tardi, attorno agli anni '30, ma si sviluppò in forme di grande spessore artistico, che aprirono la strada a molti dei più originali movimenti del secondo '900". (tradução nossa)
Disponível em: <http://www.artantide.com/news_Articolo?idArticolo=1427> Acesso em: 09 jul. 2015.

logo após a Primeira Guerra Mundial, surgiu no norte da Itália em 1922 um grupo importante de artistas em um contexto complexo de fim de guerra: *Il Gruppo Novecento*. Este termo utilizado para definir de modo específico um grupo de artistas italianos (Anselmo Bucci (1887-1955), Leonardo Dudreville (1885-1976), Achille Funi (1890-1972), Emilio Malerba (1880-1926), Pietro Marussig (1879-1937), Ubaldo Oppi (1889-1942), Mario Sironi (1885-1961), que se reuniram apoiados pela crítica de arte Margherita Sarfatti (1880-1961),⁴² escritora e jornalista do jornal "Povo da Itália" (*Popolo d' Italia*) idealizadora do grupo. Os artistas provinham de correntes artísticas diferentes, todos convencionalistas, que se diziam modernos por ressaltarem o respeito pela "saudável tradição italiana", como nos lembra Argan.⁴³ Entre os artistas havia um sentido em comum: o "retorno à ordem", caracterizado por uma reinterpretação do ideal clássico. O termo retorno à ordem deriva do título do livro *Le rappel à l'ordre* de Cocteau, com textos escritos entre 1918 e 1923 e publicados em 1926,⁴⁴ para indicar uma nova tendência artística europeia em contraposição aos abstracionistas, aos cubistas e aos futuristas. O retorno à ordem anunciava o retorno à arte (pintura e escultura) figurativa.⁴⁵ Milão queria propor-se como centro da vanguarda artística italiana, como incentivadora de tendências artísticas inovadoras como o foi na época do Futurismo. O *Novecento* ocorrido na Itália priorizava em seus temas cenários rurais como paisagem da identidade da nação, tendo prolongado até os anos 1930 a característica bucólica e melancólica dos *macchiaioli*, com poucas exceções.⁴⁶

É quase impossível referir-se ao *Novecento* na Itália sem, contudo mencionar sobre o regime fascista italiano. O Fascismo que imperava naqueles anos apoiou-se na premência de um novo momento na cultura e na arte do país, vendo no retorno à arte figurativa o "gancho" ideal para colocá-la a seu serviço, ainda que não explicitamente. Segundo Argan, a proposta do *Novecento* tornou-se um fenômeno difuso enquanto oportunismo político.⁴⁷ Não havendo, porém, de acordo com a pesquisadora Ana Gonçalves Magalhães, em nenhum momento na historiografia da arte, uma definição clara do que o *Novecento* poderia ser ou teria sido uma

⁴² PERILLI, Achille. *L' Age d'Or di Forma 1*. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000 .p.52
"Margherita Sarfatti era ebrea, moglie di un avvocato, scrittrice, critica militante, giornalista del "Popolo d'Italia" [...] amante de Mussolini." (Tradução nossa).

⁴³ ARGAN, G.C. A época do funcionalismo. In: **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 377.

⁴⁴ **Le rappel à l'ordre**. Disponível em: <<https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=50>>
Acesso em: 15 ago.2015.

⁴⁵ BOSSAGLI, Rossana. **Il Novecento Italiano**. Disponível em:
<<http://www.finestresullarte.info/percorsi/2010/09-novecento-italiano-arte.php#cookie-ok>>
Acesso em: 12 ago. 2016.

⁴⁶ CLAIR, Jean. I gattini ciechi. In: **Arte Italiana: presenze 1900-1945**. Venezia: Marsilio Editori, 1989. 40p.
Catálogo de exposição, 30 aprile - 05 novembre 1989, Palazzo Grassi, Venezia. pp.20,22.

⁴⁷ ARGAN, Op. cit. p.379.

arte oficial do regime Fascista, ainda que o grupo procurasse apoio político de Benito Mussolini (1883-1945), pois, foi o período que a Itália mais exportou arte e cultura no continente europeu e nas Américas.⁴⁸ A primeira exposição do grupo *Novecento* ocorreu em 1923 na *Galleria Pesaro*⁴⁹ em Milão. Nesta exposição Mussolini intervém com um breve e memorável discurso dirigido aos artistas, não fazendo, porém menção a uma arte de Estado, mas afirmando a necessidade de uma arte nova, adequada aos novos tempos. Para Achille Perilli, esta mostra marcou claramente uma etapa decisiva do renascer de uma arte que poderia estar a serviço da política, o que para ele ficaria ainda mais claro em outro momento de pronunciamento de Mussolini quando na "Academia de Belas Artes" (*Accademia di Belle Arti*) em Perugia, em 1926 ele parece evidenciar no seu discurso a necessidade de uma arte de Estado.⁵⁰

Em 1924, o grupo *Novecento* apresentou-se na Bienal de Veneza, obtendo grande sucesso, mesmo não apresentando uma unidade estilística e nem política. A obra exposta para a abertura da mostra foi uma máscara em mármore de carrara do rosto de Mussolini esculpida pelo artista Adolfo Wildt, resta, a saber, se esta iniciativa evidenciava ou não a linha artística e política a seguir. Após esta exposição os artistas Oppi (que havia exposto numa sala individual), Dudreville e Malerba saíram do grupo, decidindo Sarfatti a convidar Arturo Tosi (1871-1956) e Adolfo Wildt (1868-1931) a unirem-se aos outros pintores remanecentes: Funi, Maussif e Sironi.

Em fevereiro de 1926⁵¹ o grupo *Novecento* reafirma-se como *Novecento Italiano* na ocasião de uma grande exposição com a participação de cento e dez artistas italianos, na

⁴⁸ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo**, MAC USP. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/6844/5516>> Acesso em: 13 fev. 2016.

⁴⁹ A *Galleria Pesaro* foi fundada em 1917 pelo hebreu Lino Pesaro. A atividade durou até dezembro de 1937, quando então na última exposição do grupo foi anunciado o suicídio de Pesaro, e daí o grupo se dispersou.

⁵⁰ PEPRILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma 1**. 2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000 p. 54.

"Il discorso tenuto da Mussolini il giorno dell'inaugurazione della mostra (14 febbraio 1926) è un'esplicita presa di posizione in favore del gruppo "Novecento italiano". Ma non solo: pur non facendo mai riferimento ad una arte di regime, di fatto appellandosi alla grandezza della nazione e alla battaglia per l'arte moderna, abilmente affermava la necessità di un'arte nuova, adeguata ai nuovi tempi, sotto l'egida della politica. [...] All'Accademia di Belle Arti di Perugia, ratificherà infatti l'importanza [...] di un'arte fascista, quindi di un'arte di Stato." (Tradução nossa).

⁵¹ BOSSAGLIA, Rossana. **Il Novecento Italiano**. Disponível em:

<<http://www.finestresullarte.info/percorsi/2010/09-novecento-italiano-arte.php#cookie-ok>>

Acesso em: 24 ago. 2015.

"Em 1926, os sindicatos fascistas das belas artes são consolidados e passam a estimular a concorrência interna agravando os contrastes e estimulando o nascimento de grupos regionais: o mais importante destes era composto por artistas toscanos e encontrava apoio no crítico militante Farinacci, que influenciou o jornal de crítica fascista, o seu guia oficial para opor-se com força ao grupo *Novecento Italiano* e impor-se como o único grupo capaz de produzir uma arte fascista oficialmente reconhecida pelo regime." (Tradução nossa).

galeria *Permanente*⁵² em Milão. A exposição como escreve Sarfatti "entende convocar por desinteressada finalidade de trabalho e beleza os melhores artistas das novas gerações".⁵³ Emerge da seleção por ela realizada uma concepção contraditória da arte elitista e refinada ao mesmo tempo em que necessitava da legitimidade do grande público.⁵⁴

Em julho desse mesmo ano, 1926, na *Accademia di Perugia* Mussolini pronunciou seu discurso abrindo um debate ao qual se encontravam presentes diversos expoentes fascistas da cultura entre escritores, poetas, artistas, jornalistas, cineastas e críticos de arte.⁵⁵ Declarava Benito Mussolini que:

Após ter relevado como também no Ressurgimento [processo de unificação da Itália], nos tempos em que a Itália era dividida, a sua arte foi um privilégio e uma glória para o país, alcançou todas as condições mais desejadas pelos grandes italianos, e a primeira e fundamental, foi a unidade, se foram realizadas, [assim] é possível desenvolver na nossa terra uma grande arte que compreenda em si e no seu em torno ainda não definido, todas as manifestações da vida, uma arte que deva ser tradicionalista e ao mesmo tempo moderna, que deva olhar para o passado, mas ao mesmo tempo para o futuro. Nós não podemos permanecer contemplativos, não devemos desfrutar do patrimônio do passado. Nós devemos criar um novo patrimônio para colocar ao lado daquele antigo; devemos criar uma arte nova, uma arte do nosso tempo, uma arte fascista.⁵⁶

Este discurso foi publicado na revista *Critica Fascista* nº2 em 1926, que tinha como diretor o teórico fascista e subsecretário do Ministério das Corporações Giuseppe Bottai (1895-1959). Para que a ideia de Mussolini, com relação à arte, pudesse concretizar-se era,

⁵² **La Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente** (Sociedade das Belas Artes e Exposição Permanente), conhecida como Permanente, é uma instituição histórica, uma associação artística e cultural milanesa, sem fins lucrativos. Disponível em:

<<http://www.lapermanente.it/storia/>> Acesso em 21 set. 2015. (Tradução nossa).

⁵³ BOSSAGLIA, Rossana. **Il Novecento Italiano**. Disponível em:

<<http://www.finestresullarte.info/percorsi/2010/09-novecento-italiano-arte.php#cookie-ok>>

Acesso em: 12 ago. 2016.

⁵⁴ Ibid. Acesso em: 12 ago. 2016.

⁵⁵ Participaram do debate sobre a arte na *Accademia di Perugia*: Ardengo Soffici (1879-1964), Mino Maccari (1898-1989), Massimo Bontempelli (1878-1960), Curzio Malaparte (1898-1957), Emilio Cecchi (1884-1966), Anton G. Bragaglia (1890-1960).

⁵⁶ MANCINI, Gabriella. **Novecento. l'arte nell'Italia del Duce**. Disponível em:

<<http://www.mancinigabriella.it/2013/04/novecento-larte-nellitalia-del-duce-2/>> Acesso em: 20 set. 2015.

"Dopo aver rilevato come anche nel Risorgimento, ai tempi in cui l'Italia era divisa, la sua arte era un privilegio e una gloria per essa, ha aggiunto che oggi, in cui tutte le condizioni più auspicate dai grandi italiani, e prima e fondamentale, l'unità, si sono realizzate, può svilupparsi nella nostra terra, una grande Arte comprenda in sé e a sua volta informi, tutte le manifestazioni della vita, un'arte che deve essere tradizionalista e al tempo stesso moderna, che deve guardare al passato e al tempo stesso all'avvenire. Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato. No dobbiamo creare un novo patrimonio da porre accanto a quello antico; dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista." (Tradução nossa).

pois, necessário impedir o avanço das ideias inovadoras, e seguir o tradicionalismo guiado pela proposta do *Novecento* com seu ideal clássico.

A produção artística italiana no período fascista parece ter seguido um caminho um pouco diferente daquela orientada pelo nazismo na Alemanha, onde os artistas e intelectuais foram perseguidos duramente e as obras de arte consideradas como degeneradas eram confiscadas e destruídas. Na Itália, o fascismo hostilizou a pesquisa artística avançada, também as considerava como degeneradas, mas Mussolini operava um controle aparentemente menos violento, mas não por isso menos autoritário. Ele não impedia explicitamente a existência de artistas opositores ao regime, mas ao mesmo tempo não lhes concedia espaço. O governo fechou algumas revistas, como foi o caso da revista milanesa *Corrente di Vita Giovanile*, provocou autoexílios coagidos de alguns teóricos como, por exemplo, Lionello Venturi (1885-1961)⁵⁷ e Giuseppe Ungaretti (1888-1970).⁵⁸

O norte da Itália protagonizou o debate artístico da primeira metade do século XX. Em Milão em 1926 surgiu o *Gruppo 7*, entre seus integrantes destacamos: Luigi Figini (1903-1984), Guido Frete (1901-1984), Sebastiano Larco (1904-1943), Adalberto Libera (1903-1963), Gino Pollini (1903-1991), Carlo Enrico Rava (1903-1986) e Giuseppe Terragni (1904-1943).⁵⁹ Este movimento surgiu no âmbito da arquitetura, paralelo ao movimento *Novecento Italiano* ocorrido nas artes visuais. O *Gruppo 7* apresentou-se ao público em 1927 com quatro artigos publicados na revista "Exposição Italiana" (*Rassegna Italiana*), que foram considerados como o manifesto do "Racionalismo Italiano" (*Razionalismo Italiano*). O grupo procurou no fascismo um impulso inovador tentando identificar o estilo racional como aquele fascista. Um exemplo desse princípio foi a construção da *Casa del Fascio* na cidade de Como, obra do arquiteto Giuseppe Terragni. O *Gruppo 7*, em 1930, estendeu-se ao M.I.A.R. "Movimento Italiano pela Arquitetura Racional" (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*) com sede em Milão, Turim e Roma.

Em várias cidades do norte do país, surgiram outras manifestações significativas no

⁵⁷ Lionello Venturi foi um crítico e historiador de arte, antifascista. Chegou à Universidade de Roma em 1946 para lecionar História da arte, onde permaneceu como professor até 1955. É autor de vários livros, dentre os quais a obra *"Storia e Critica d'Arte"*, publicada pela primeira vez nos Estados Unidos em 1936, republicada na língua francesa em 1938 e, na Itália somente após a Guerra em 1945. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi/>> Acesso em: 12 nov. 2014.

⁵⁸ Giuseppe Ungaretti foi grande crítico literário da Itália e professor de língua italiana na Universidade de São Paulo entre 1936-1942. Murilo Mendes e G. Ungaretti mantiveram unidos pelos laços de amizade. THOMPSON Maria Elisa E. **Murilo Mendes e Giuseppe Ungaretti: presenças da literatura brasileira na Itália.** Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/429/775>> Acesso em: 12 nov. 2014.

⁵⁹ ARGAN, Giulio C. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.330.

campo da arte, movimentos a favor do regime e outros contra, que rompiam com a arte do *Novecento*, como aquela reportada pelo artista de Rovereto, província de Trento, Carlo Belli (1903-1991). Ele ficou conhecido principalmente pelo livro *Kn* publicado em 1935, considerado um manifesto italiano do abstracionismo.⁶⁰ Sua pintura aproxima-se claramente do Suprematismo russo fundado em 1913 pelo pintor Kazimir Malevich (1879-1935). Na obra de Belli *Composizione K11* (Fig.5), podemos observar a presença da premissa do suprematismo que se encontrava nas formas geométricas puras e autônomas, como a supremacia da forma pura e simples tendo seu ícone a figura do quadrado. Malevich e Belli são artistas de momento histórico diferente, mas com forte afinidade estilística.

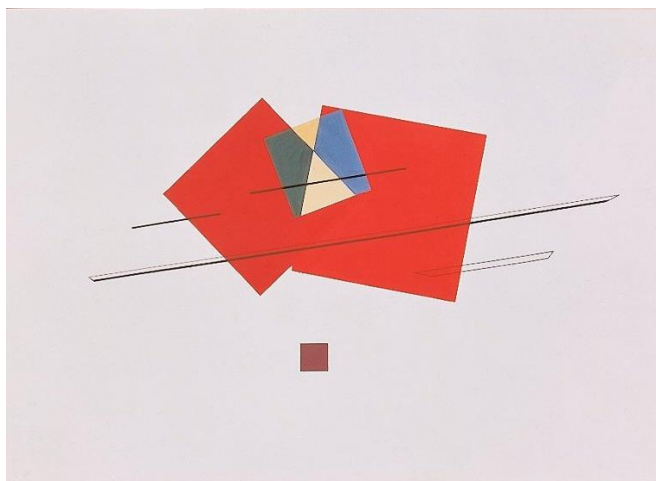


Figura 5 - Carlo Belli *Composizione K11*,
têmpera sobre papel, 1936.

Continuando sobre o norte da Itália, dois importantes grupos de artistas estimulados pelas ideologias progressistas se firmaram com relevância no final dos anos 1920 e início dos anos 1930: um se formou com base nas teorias de Belli, o *Gruppo Il Milione*, que se configurou em torno da galeria homônima em Milão. Participaram deste grupo artistas como: Mauro Reggianti (1897-1980), Lucio Fontana (1899-1968), Atanasio Soldati (1896-1953) e Luigi Veronesi (1908-1998). O outro grupo se formou na cidade de Como, *Astrattisti*

⁶⁰ QUODIANO LOCALE TRENINO. Crônica: "**Carlo Belli, l'arte come liberazione dello spirito umano.**", 15 março de 2011. Disponível em: <<http://trentinocorrierealpigelocal.it/trento/cronaca/2011/03/15/news/carlo-belli-l-arte-come-liberazione-dello-spirito-umano-1.3928429>> Acesso em: 20 set. 2015. (Tradução nossa)
" 'Kn' é o nome do livro que Carlo Belli escreveu, teorizando a absoluta necessidade da essencialidade, de um purismo abstrato quase estéril. Isso significa que a pintura é aquela que "*deriva da combinação (K) da cor com a forma: K que tem n aspectos*". É o teorema da nova arte abstrata. Este livro foi definido por Kandinsky como "evangelho da arte chamada abstrata". Para Belli não servia nem mesmo o título, nem a assinatura dos autores, nem mesmo a data e, sobretudo sem nenhuma referência humana).

Comaschi, inspirados na teoria do arquiteto Giuseppe Terragni (1904-1943), ex-integrante do Gruppo 7, os pintores Manlio Rho (1901-1957), Mario Radice (1898-1987) e outros.

Em Roma, na década de 1930, vemos constituída a "A Escola Romana" (*La Scuola Romana*)⁶¹, uma corrente pictórica dirigida por Gino Bonichi (1904-1933) conhecido como Scipione, e Mario Mafai (1902-1965), com o intuito de reagir ao convencionalismo do grupo *Novecento Italiano* mediante pesquisas cromáticas, propondo uma pintura de caráter expressionista, com tons fortes e sem rigor formal.

Além de movimentos artísticos e manifestos como difusores das novas proposições artísticas, as galerias também se tornaram importantes centros culturais. Promotoras de exposições, de conferências, de concertos de autores italianos e estrangeiros. Na década de 1930, movimentos artísticos e galerias de arte procuravam divulgar ao máximo as teorias e suas práticas em torno da arte. Em Roma, em 1935, foi inaugurada uma importante galeria, a *Cometa*, com uma mostra de desenhos de Corrado Cagli (1910-1976). Depois de uma última mostra de Vincenzo Gemito (1852-1929), a galeria foi obrigada a fechar em 1938 pelo regime fascista por motivos políticos e raciais, porque Cagli era hebreu.⁶² A galeria *Cometa* continuou, porém, com a atividade de editoração e resistência constante à ditadura cultural.

Retomemos o importante cenário de movimentos artísticos emergentes no norte da Itália. Depois do surgimento de movimentos como *Novecento*, *Gruppo 7* (1926), M.I.A.R. e o grupo *Il Milione*, surgiu em Milão em 1938, outro movimento artístico "Movimento de Corrente" (*Movimento di Corrente*), que se constituiu em torno da revista "Vida Jovial" (*Vita Giovanile*) fundada por Ernesto Treccani, seu diretor. A revista mudou de nome posteriormente para "*Corrente di vita giovanile*" e por fim em somente "*Corrente*".⁶³ Entre seus integrantes estavam: Renato Birolli (1905-1959), Bruno Cassinari (1912-1992), Sandro Cherchi (1911-1987), Renato Guttuso (1911-1987), Giuseppe Migneco (1908-1997), Ennio Morlotti (1910-1992), Fiorenzo Tomea (1910-1960), Ernesto Treccani (1920-2009), Armando Pizzinato (1910-2004), Emilio Vedova (1919-2006). A proposta do grupo *Corrente* era apoiar-se em modelo de pinturas de tradição fauvista e expressionista: Van Gogh, Gauguin,

⁶¹ **Scuola Romana**. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/scuola-romana/>> Acesso em: 09 jun. 2016.

"Scuola Romana corrente pittorica formatasi a Roma intorno al 1930 e dominata da Scipione e M. Mafai: il suo intento era di reagire al convenzionalismo del "Novecento" mediante ricerche cromatiche.[...]" (Tradução nossa)

⁶² PERILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma 1**. 2. ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000, p. 52.

"La Galleria *Cometa* [...] si inaugura nell'aprile 1935 con una mostra di disegni di Corrado Cagli.[...] Divenuta centro culturale con esposizioni, conferenze, concerti di autori italiani e stranieri, la galleria nel 1938, dopo un'ultima mostra di disegni di Vincenzo Gemito, è "costretta" a chiudere dal regime fascista per ragioni politiche e razziali - Cagli era ebreo." (Tradução nossa).

⁶³ **Il Movimento di Corrente** (1934 - 1943)

Disponível em: <<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-9/index.html>> Acesso em: 25 jul. 2015.

Ensor e do expressionismo alemão, recusando o abstracionismo, ainda que houvesse entre eles alguns integrantes simpatizantes ao abstracionismo como Birolli e Cassinari que, depois da guerra, seguiram a tendência abstrata.

Achille Perilli afirma em seu relato que o grupo de artistas milaneses *Corrente* opunha-se radicalmente aos conservadores, para ele o grupo *Corrente*:

Afirma a necessidade de uma reflexão interior sobre o homem e sobre a realidade que o circunda de modo anti-retórico e anticelebrativo, individuando as próprias fontes culturais e artísticas na pesquisa europeia (Van Gogh, Ensor, Gauguin, Picasso e o Impressionismo), uma linha de pesquisa antinovacentista, considerada "degenerada" e, portanto proibida pelo o fascismo.⁶⁴

Embora sendo fechada a revista em 1940 pelo fascismo, o grupo continuou suas atividades expositivas com o apoio da *Bottega di Correnti* que posteriormente tornou-se a *Galleria di Corrente*. As atividades desenvolvidas no interior da galeria, que perduraram até o fim da guerra, apresentavam ideias embasadas nas tendências do expressionismo social, de modo que a pesquisa do grupo concentrava-se num realismo deformado pelas linguagens do expressionismo.⁶⁵

Ao fim da Segunda Grande Guerra o grupo *Novecento Italiano* perdeu suas forças, surgindo em Milão um importante manifesto "Manifesto do Realismo de pintores e escultores" (*Il Manifesto del Realismo di pittori e scultori*)⁶⁶, publicado em 1946 no segundo volume da revista milanesa *Argine Numero*.⁶⁷ O manifesto combate os ideais artísticos do movimento *Il Novecento Italiano*, ficando conhecido como "Além Guernica" (*Oltre Guernica*). Esta expressão é justificada por decretar a obra de Pablo Picasso como divisor de águas entre o antes e o pós-cubismo na referência cultural, artística e política dos movimentos de vanguarda, cuja linguagem suscitou, como em nenhum outro movimento artístico,

⁶⁴ PERILLI, Achille. *L' Age d'Or di Forma 1*. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000.p.53.

"[...] afferma la necessità di una riflessione interiore sull'uomo e sulla realtà che lo circonda, in modo antiretorico e anticelebrativo, individuando le proprie fonti culturali ed artistiche nella ricerca europea (Van Gogh, Ensor, Gauguin, Picasso, l' impressionismo), una linea di ricerca antinovacentista, considerata 'degenerada' e quindi 'proibita' sotto al fascismo." (Tradução nossa).

⁶⁵ CAMMEO, Paolo. *Il Gruppo di "Correnti" e la Scuola Romana*.

Disponível em: < <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=592> > Acesso em: 29 maio 2016.

"La loro ricerca si concentrò sui soggetti eticamente impegnati che colsero attraverso un realismo deformato dal linguaggio dell'espressionismo [...]." (Tradução nossa).

⁶⁶ Ver Anexo A, *Il Manifesto del Realismo di pittori e scultori*. p. 161.

⁶⁷ PERILLI, Op. cit. p. 54.

"Il Manifesto del Realismo di Pittori e scultori noto come Oltre Guernica [...] viene pubblicato nel marzo 1946 sul n° 2 della rivista milanese 'Argine Numero'." (Tradução nossa).

confrontos e crescimentos para muitos artistas.⁶⁸ O propósito do *Manifesto del Realismo* era um apelo a uma "realidade que não é a visibilidade, mas a consciente emoção do real", de modo que Realismo não quer dizer Naturalismo ou Verismo, mas que "a obra de arte adquiere a necessária autonomia."⁶⁹ Desse modo, alguns dos integrantes do extinto grupo *Corrente* se uniram a esse novo manifesto como: Morlotti e Vedova, além de Giuseppe Ajmone (1923-2005), Aldo Bergolli (1916-1972), Gianni Dova (1925-1991), Giovanni Paganin (1913-1997), Cesar Peverelli (1922-2000), Ernesto Tavernari (1911-2007) e Giovanni Testori (1923-1993).

No mesmo ano, 1946, vemos em Veneza a constituição da "Nova Secessão Artística Italiana" (*Nuova Secessione Artistica Italiana*), cujo objetivo era o de inserir a arte italiana nas experiências europeias, de ir além das posições dominantes da cultura nacional, como por exemplo, aquelas expressadas pelo *Novecento Italiano*.⁷⁰ O manifesto da *Nuova Secessione Artistica Italiana* foi publicado em 1946 e assinado por um vasto grupo heterogêneo de artistas, apoiado pelo crítico veneziano Giuseppe Marchiori (1901-1982) e pelo *marchant* e diretor da *Galleria della Spiga* de Milão Stefano Cairola (1897-1972).⁷¹ Estavam comprometidas com o manifesto as cidades de Veneza, Roma e Milão. A primeira exposição do grupo aconteceu nessa galeria em Milão em junho de 1947 (mesmo ano em que houve a exposição em Roma do *Gruppo Forma1*). Desta exposição participaram somente os artistas mais significativos do período sucessivo ao *Novecento*. Nesta ocasião, por sugestão de Renato Guttuso, a *Nuova Secessione Artistica Italiana* adotou a denominação "Frente Nova das Artes" (*Fronte Nuovo delle Arti*), porque segundo ele, o novo nome dava ênfase à ideia de construir um movimento aberto, uma "frente" unida por diferentes forças sem empenho com o aspecto estético da beleza realista do objeto. A exposição foi apresentada ao público por críticos de arte renomados: Argan, De Micheli, Maltese, Marchiori e Venturi. Deste modo evidenciamos a disponibilidade do movimento à adesão do grupo de artistas romanos "por adoção", como se diz em italiano (porque não nasceram em Roma). Dentre eles apontamos: Antônio Corpora (1909-2004), Pericle Fazzini (1913-1987), Giulio Turcato (1912-1995) (já

⁶⁸ BELLONI, Giacomo. **Nuova Secessione artistica italiana e Fronte Nuovo delle Arti (1946-1950)** Disponível em: <<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-10/index.html>> Acesso em: 24 ago. 2015. (Tradução nossa)

(Oltre Guernica, che decreta la Guernica di Picasso l'unico valido riferimento culturale, sia artistico che politico, il cui linguaggio neocubista diviene spunto di confronto e di crescita per molti artisti italiani.)

⁶⁹ Id. **Oltre Guernica**. Disponível em:

<<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-29/index.html>> Acesso em: 06 jun. 2016.

"la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale [...] l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia." (Tradução nossa).

⁷⁰ BELLONI, Op. cit. Acesso em: 24 ago. 2015.

⁷¹ PERILLI, Achille. **L'Age d'Or di Forma 1**. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p.92.

"O manifesto do grupo *Fronte Nuovo delle Arti* foi assinado pelos artistas: Birolli, Cassinari, Guttuso, Levi, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Vedova, Viani." (Tradução nossa).

assinantes do Manifesto neo-cubista) e Nino Franchina (1912-1987),⁷² conferindo assim uma especificidade genérica, como propunha o manifesto,⁷³ reunindo artistas de mesma geração em torno de uma linguagem neo-cubista, independentemente de suas diferenças expressivas individuais. A última ocasião expositiva do grupo foi na Bienal de Veneza em 1948, e logo após o grupo *Fronte Nuovo delle Arti* começou a sofrer divergências de linguagens artísticas, envolvendo polêmicas entre o figuratismo (adeptos à estética do PCI) que se afirmou no *Movimento del Realismo*, e o abstracionismo (simpatizante com o PSI) que se afirmou posteriormente no *Gruppo degli Otto*. Tal polarização ocorreu provavelmente pela inconsistência programática no núcleo do grupo *Fronte Nuovo delle Arti* desencadeando fortes conflitos entre os integrantes. Somam-se a isso rivalidades pessoais suscitadas pela adesão do grupo romano de artistas já seguidores do manifesto neocubista. Assim, depois de 1948, assistimos a uma divisão efetiva interna do grupo levando ao seu rompimento oficial em 1950.⁷⁴

Consideramos importante citar estes movimentos devido ao contraste de ideias que foi surgindo simultaneamente no norte da Itália, em direção ao centro do país, representado por Milão e Roma ao longo dos anos 1940/50. O debate artístico entre estas duas cidades foi rico para o cenário artístico italiano no pós-guerra, uma vez que abriu caminhos para a mudança efetiva da arte italiana frente ao conservadorismo da arte como meio de expressar necessidades da nova sociedade. De um lado, parte dos artistas milaneses defendendo o realismo social e o expressionismo social, e do outro, parte dos artistas romanos, defendendo a total abstração das formas da realidade a partir do racionalismo presentes nas formas geométricas. Ocorrendo assim uma tensão entre realismo e formalismo.

Outro movimento importante para a arte moderna italiana que surgiu em Milão em 1948 foi o MAC "Movimento pela Arte Concreta" (*Movimento per l'Arte Concreta*), posterior ao grupo romano *Forma*. O MAC surgiu justamente no momento que o *Fronte Nuovo delle Arti* sofria conflitos internos do grupo. Fizeram parte do MAC alguns dos protagonistas do abstracionismo italiano dos anos 1930 como Bruno Munari (1907-1980), Anastasio Soldati

⁷² Antônio Corpora, Giulio Turcato e Nino Franchina possuem obras no acervo do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes (MAMM) em Juiz de Fora- MG. São elas: CORPORA: uma gravura, s/ título, 1959; duas pinturas, ambas s/ título, 1960 e 1971 - TURCATO: uma técnica mista, s/ título e s/d e uma gravura s/papel, s/ título e s/d. - FRANCHINA, uma escultura, s/título, 1958.

⁷³ PERILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma** 1. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p.92.
"Per dare maggiore specificità alle generiche affermazioni espresse nel manifesto, Guttuso impone il cambio del nome 'Fronte Nuovo delle Arti'." (Tradução nossa).

⁷⁴ BELLONI, Giacomo. **Nuova Secessione artistica italiana e Fronte Nuovo delle Arti (1946-1950)** - Disponível em: <<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-10/index.html>> Acesso em: 24 ago. 15.

(1896-1953), Gianni Monnet (1912-1958), Luigi Veronesi (1908-1998) e Gillo Dorfles (1910), sendo este último o teórico do movimento. Este grupo defendia a construção de uma nova realidade das formas e das cores, como uma visão estranha a qualquer intenção social e implicação ideológica.⁷⁵

Achille Perilli em seu artigo "Abstracionistas em Milão" (*Astrattisti a Milano*) publicado na revista *Forma1* em 1947 esclarece a diferença entre a linha abstracionista milanesa e aquela romana:

Gostaríamos agora, em poucas palavras, precisar as divergências que suscitam entre nós e os abstracionistas, dada a nossa posição perigosamente próxima a esses artistas. Os abstracionistas colocam o problema da forma de modo completamente diferente do nosso e, enquanto para nós a forma, devido ao seu pertencimento à realidade é considerada no seu ambiente, logo um interesse plástico pelo espaço e a pela luz, para os abstracionistas ao contrário a forma tem *um valor* em si, sem colocá-la em uma ambientação, extraindo-a, pois, de qualquer problema de espaço e de luz.⁷⁶

Assim Perilli distingue o aspecto teórico do grupo Forma dos demais abstracionistas do norte. Pietro Consagra, também integrante do grupo *Forma*, confirma esta distinção escrevendo seu artigo "Teorema da escultura" (*Teorema della scultura*) na revista *Forma 1* defendendo que: "Nós não somos abstracionistas porque a nossa abstração tem uma base concreta que é a relação entre nós e o objeto e entre nós e a sociedade".⁷⁷ A base, em ambas as propostas artísticas (milanesa e romana) é o racional e não o sensível como propunha a arte do expressionismo social, de modo que a "forma tem valor em si mesma sem algum resquício freudiano ou evocativo."⁷⁸ Apesar das divergências no modo de pensar a "forma", neste seu artigo, Perilli reconhece e congratula a iniciativa milanesa por contribuir na abertura de novos

⁷⁵ PERILLI, Achille. **L' Age d'Ordi Forma 1**. 2. ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p.12. Prefácio de Elisabetta Cristallini.

"MAC - Movimento Arte Concreta, Milano, 1948- teso alla costruzione di una realtà delle forme e dei colori, ma estraneo a qualunque intento sociale e implicazione ideologica [...]." (Tradução nossa).

⁷⁶ Ibid. p. 50.

"Vogliamo ora, in poche parole, precisare le divergenze che sussistono tra noi e gli astrattisti data la nostra posizione pericolosamente vicina a costoro. Gli astrattisti pongono il problema della forma, in modo completamente diverso dal nostro e, mentre per noi la forma, per la sua appartenenza alla realtà è considerata nel suo ambiente, quindi interesse plastico per lo spazio e la luce [...]." (Tradução nossa).

⁷⁷ Ibid. p. 44.

"Noi non siamo degli astrattisti perchè la nostra astrazione ha una base concreta che é il rapporto tra noi e l'oggetto e tra noi e la società." (Tradução nossa).

⁷⁸ Ibid. p. 90.

"La forma ha valore in se stessa senza alcun richiamo freudianoo evocativo." (Tradução nossa).

caminhos de pesquisas para a arte moderna italiana.⁷⁹ O propósito era justamente abrir-se para pesquisas, para outras linguagens, com o intuito de reconstruir uma nova sociedade, um novo modo de pensar e de fazer arte.

O ambiente milanês se fazia propício ao surgimento de novos grupos de artistas, e devido à proximidade geográfica de Milão com a França, Áustria e também a Alemanha, acreditamos que isso tenha facilitado o contato com pesquisas artísticas mais consolidadas como o Cubismo na França, o Expressionismo na Alemanha. Assim, o ambiente artístico milanês não se enrijeceu em torno do realismo social, permitindo o surgimento de um movimento artístico de defesa da arte concreta.

Ainda em Milão em 1950, por iniciativa do pintor milanês Mário Ballocco (1913-2008) surgiu o "Grupo Origem" (*Gruppo Origine*) com um manifesto assinado por quatro artistas: G. Capogrossi (1900-1972), E. Colla (1896-1968), A. Burri (1915-1995) e M. Ballocco.⁸⁰ A sede do grupo era na *Galleria Origine* na Rua Aurora nº41 em Roma, onde se realizou a única mostra inaugurada em 15 de janeiro de 1951, o grupo se desfez em abril do mesmo ano.⁸¹ As atividades da galeria continuam até a sua transformação, por iniciativa de Ettore Colla e Dorazio, na Fundação Origem (*Fondazione Origine*) em abril de 1952. A fundação propunha-se como "centro internacional para o estudo e a divulgação da arte contemporânea"⁸² e havia como porta-voz a revista romana "Artes Visuais" (*Arti Visive*), para qual Achille Perilli colaborou escrevendo alguns artigos. Esta parceria (fundação e revista) conduziu uma rica atividade até 1958, quando então cessaram as atividades.

No mesmo ano em que a galeria foi estabelecida como fundação, em 1952, Lionello Venturi promoveu em Roma "O Grupo dos oito pintores italianos" (*Il Gruppo degli Otto pittori italiani*),⁸³ publicando um texto para afirmar as suas ideias em torno do termo, por ele

⁷⁹ PERILLI, Achille. **L' Age d'Ordi Forma 1.2.** ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p. 50.

"Per il momento non possiamo fare altro che lodare l'iniziativa milanese, che ha posto in evidenza e ampiamente, purtroppo con molte lacune dovute allo stato attuale delle cose, [...] l'attuale condizione di una tendenza piuttosto importante dell'arte moderna." (Tradução nossa).

⁸⁰ BELLONI, Giacomo. **Gruppo Origine.** Disponível em: <<http://www.giacomobelloni.com/page4/styled-18/index.html>> Acesso em 10 ago. 2015.

⁸¹ PERILLI, Op. cit. p. 162.

"Origine nasce per impulso del pittore milanese Mario Ballocco, fondatore e direttore della rivista mensile "AZ" che sostiene l'esperienza del gruppo, del quale fanno parte, oltre a Ballocco, i "romani" Burri, Capogrossi, Colla. Sede del gruppo è la galleria Origine in via Aurora a Roma, dove si realizza l'unica mostra inaugurata il 15 gennaio 1951." (Tradução nossa).

⁸² Ibid. p. 162.

"[...] Fondazione Origine, aprile 1952, proponendosi come "centro internazionale per lo studio e la divulgazione dell'arte contemporanea." (Tradução nossa)

⁸³ Ibid. p. 92.

"Il Gruppo degli Otto pittori italiani : Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova, è promosso da Lionello Venturi." (Tradução nossa).

idealizado como "abstração-concreta".⁸⁴ O que unia esses artistas não era tanto a homogeneidade estilística, mas uma clara aversão ao neorealismo. A pedido de Corpora, Venturi aceitou escrever uma breve introdução apresentando o grupo à Bienal de Veneza de 1952. Um ano depois o grupo começou a entrar em crise o que levou a sua dissolução definitiva em 1954, quando Vedova denunciou então a fragilidade da tese venturiana do abstrato-concreto.⁸⁵

Os artistas italianos, mais especificamente os romanos, engajados nesse ofício da busca da liberdade, começaram a contatar e a acompanhar as propostas de vanguardas de outros países, além da França, buscaram a Polônia, a então Tchecoslováquia e a União Soviética. Achille Perilli, em particular, sentia-se atraído pela singular cultura tcheca, identificando-se muito com Praga e interessando-se também pela literatura e pela arte dos russos.

Entendemos que o abstracionismo romano do pós-guerra diferencia-se daquele francês, talvez por ter buscado suas fontes não apenas no Cubismo francês, mas também na proposta de abstração formal nas fontes do Suprematismo e no Construtivismo russo. O próprio Perilli afirma isso quando diz: "a lembrança, ainda que mais distante, do ideal construtivista de Tatlin e de El Lisitszkij, era o substrato ideológico sobre o qual nos movíamos."⁸⁶ Mais que a fragmentação dos planos cubista, interessava ao movimento abstracionista italiano, sobretudo romano, a forma pura abstrata.

Em Roma a ideia da abstração da forma iniciará um percurso singular a partir de iniciativas dos três amigos artistas romanos, Achille Perilli, Mino Guerrini e Piero Dorazio, com a organização da primeira mostra, ainda no *Liceo* em 1945. O debate da representação artística romana apresentou-se um pouco mais tarde a respeito ao norte do país, o que talvez possa ser justificado pela distância e pelas dificuldades de comunicação na época.

Em seu escrito de artista *L'Age d'Or di Forma 1*, Perilli narra a sua experiência em Praga na primavera de 1947, junto aos amigos artistas Dorazio e Guerrini meses antes da primeira mostra *Forma 1* em Roma. Esta iniciativa foi uma organização da "Frente Nacional

⁸⁴ O nosso pensamento sobre Lionello Venturi e o 2º Congresso Nacional de Críticos de Arte.

Disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20A_PORT.pdf>

Acesso em: 09 jun. 2016.

⁸⁵ PERILLI, Achille. *L' Age d'Or di Forma 1*. 2. ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p. 92.

"Appena dopo un'anno il gruppo entra in crisi [...] Vedova denuncia la debolezza e la genericità della tesi venturiana all'astratto-concreto." (Tradução nossa).

⁸⁶ Ibid. p 80.

"Il ricordo lontano dell'ideale costruttivista di Tatlin e di El Lisitszkij, era il substrato ideologico, sul quale ci muovevamo." (Tradução nossa).

pela Juventude" (*Fronte Nazionale per la gioventù*),⁸⁷ os três artistas partiram para Praga por ocasião do "I Festival Mundial pela Juventude" (*I Festival Mondiale della Gioventù*), encarregados de organizar a seção da exposição da " Pintura Jovem Italiana" e a "Exposição da Resistência" (*Giovane pittura italiana e a Mostra della Resistenza*) em um ambiente importante como aquele do evento. Este encontro de nível internacional foi "o primeiro grande encontro de artistas do pós-guerra e a cidade era ainda livre, europeia, extravagante, não tocada por nada de destruição da guerra, intacta nos seus monumentos e seus edifícios, com os seus hábitos sociais conservados, repleta de bem estar."⁸⁸ Mas, segundo Perilli, os milaneses não estavam muito disponíveis, provavelmente devido aos contrastes entre os dois polos, Milão e Roma, não participando do evento. Assim o festival contou com obras exclusivamente dos integrantes do grupo romano *Forma*, as únicas do festival em linguagem abstrata.⁸⁹

A propósito, Perilli conta que se deparou em Praga com um modo diferente de viver daquele romano, um ambiente:

[...] cheio de humor e de fantasia, com suas paisagens do gótico ao barroco, ao racionalismo dos Novecentos, mas também as cervejarias, as festas, os encontros de vários gêneros, em uma incrível mistura de raça e nacionalidade, todos com a alegria reencontrada, na esperança de um novo modo de ser da humanidade, com o alívio de ter saído do longo túnel da guerra.⁹⁰

⁸⁷CENTRO DI STUDI Luciano Raimondi/Repubbliche partegiane.

Disponível em: <<http://www.1944-repubblichepartigiane.info/fronte-gioventu>> Acesso em: 29 ago. 2015.

"Inicialmente denominado de Fronte della gioventù per l'indipendenza nazionale e per la libertà. Fundado por Giancarlo Pajetta em setembro-outubro de 1943, como organização unitária de massa. A maior parte dos militantes eram jovens comunistas, mas o próprio Partido Comunista recomendava em garantir amplamente a participação dos jovens também de outros partidos. A luta, novembro de 1944, dever do Fronte della gioventù, era de envolver todas as forças juvenis para potencializar a contribuição à guerra pela liberação nacional, inserindo-se concretamente nas ações políticas e administrativas das comunidades." (Tradução nossa).

⁸⁸ PERILLI, Achille. *L'Age d' Or di Forma* 1. 2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p 56.

"[...] il primo grande incontro dopo guerra e la città era ancora libera, europea, stravagante, non toccata per nulla dalle distruzioni della guerra, intatta nei suoi monumenti e i suoi edifici, con le sue consuetudini sociali conservate, piena di benessere." (Tradução nossa).

⁸⁹ Ibid. p.57. Gostaríamos de ressaltar que os artistas italianos, neste festival, se viam em uma situação um pouco difícil, uma vez que se encontravam na condição de ex-inimigos de guerra, ao lado dos alemães e dos japoneses. Os alemães e japoneses não participaram da mostra, pois não haviam sido convidados e os artistas italianos, não raro, eram vistos por muitos como inimigos agressores. Porém, afirma Perilli, a mostra do grupo foi sobre a resistência e documentava com muita eficácia a participação italiana na luta contra o fascismo e o nazismo, o que lhes garantiu assim respeito diante das muitas contestações.

"Noi, come italiani, eravamo in una posizione difficile: i soli ex-nemici di tutti. Tedeschi e giapponesi non eran satati invitati [...] e molti ci guardavano come nemici aggressori.[...] Per fortuna la nostra mostra sulla Resistenza [...] documentava con molta efficacia la partecipazione italiana alla lotta contra il fascismo e il nazismo e questo ci garantiva rispetto alle molte contestazioni." (Tradução nossa).

⁹⁰ Ibid. p.56.

"[...] pieno d'umori e fantasie, con i suoi paesaggi dal gotico al barocco, al razionalismo de '900, ma anche di birrerie, di feste e di incontri di ogni genere, in una incredibile mescolanza di razze e di nazionalità, tutti con

É possível que a viagem a Praga, em um cenário predominantemente gótico presente na sua arquitetura, e a experiência vivida através das obras de Picasso e de Braque na coleção da *Nàrodní Galerie*, tenham contribuído para a reflexão e o desenvolvimento da representação da forma na pesquisa artística do grupo *Forma* e foi determinante para que os três artistas se preparassem para a mostra de *Forma 1* que aconteceria em outubro do mesmo ano. Perilli realizou algumas obras com temáticas de "paisagens abstratas", inspiradas no cenário de Praga.

Na obra *Il Ponte* (Fig.6) comparada à fotografia *I Ponti* (Fig.7), temos um exemplo de como as imagens e o ambiente de Praga influenciaram e contribuíram para as pesquisas formais de Perilli. Em meio às linhas retas e semi-retas, não congruentes, aparecem as linhas curvas ou as curvas em forma de arcos. Estes arcos nos remetem àqueles das famosas pontes de Praga. Se compararmos as duas imagens, percebermos esta alusão aos arcos sucessivos sugeridos também pelo título da obra *Il ponte*.

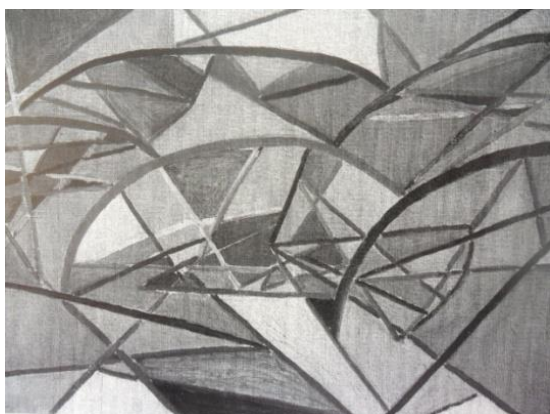


Figura 6 - Achille Perilli, *Il Ponte*, óleo su tela, 1947.



Figura 7 - Praga, *I ponti*, fotografia, 1947.

No jornal milanês *Il Giorno*, em 1958, o crítico de arte Marco Valsecchi (1913-1980) publicou um artigo sobre o panorama artístico do ponto de vista dos jovens daquela época. Para Valsecchi, muitos textos sobre arte, crônicas, críticas, no âmbito romano no imediato pós-guerra apresentavam nomes de jovens artistas que se atiravam em uma aventura artística. Esta "aventura" não se justificava somente pela inquietação da tenra idade, mas por estarem também motivados pela curiosidade e excitação intelectual que impulsionava aqueles jovens a

experimentalizar novos vértices. Entre estes nomes estava Achille Perilli.⁹¹ Valsecchi ressalta, com forte acento crítico, a importância em considerar as insatisfações daquela nova geração. Ele parte do princípio de que era importante não confundir tais agitações com um "mero gosto eclético", mas de fato, continua o crítico, não levar em conta essas inquietações intelectuais dos jovens artistas poderia tornar difícil uma conexão entre eles, fora a casualidade, as diferentes e muitas experiências percorridas em aproximadamente uma década.⁹²

Em outro artigo publicado pelo professor e crítico de arte Claudio Spadoni (1944-) no jornal "*Il Quotidiano d' Italia*", cujo título "Perilli na vanguarda em direção à Europa" (*Perilli, in avanguardia verso l' Europa*), lemos a referência que o professor faz ao período da década de 1940, e início dos anos 1950 como sendo um período de grande importância para a arte abstrata, um período de explosões de ideias, de efervescências e contradições, típico daquele momento, quando a arte italiana tentava recompor-se, restabelecendo as relações culturais com a Europa, conjuntura da qual fez parte Achille Perilli.⁹³

O ano de 1948 foi um ano importante para o debate artístico, pois aconteceu em Paris em 21 de junho o *I Congrès International des Critiques d'Art*, com 250 inscritos num total de 32 nações. Um grande evento para o universo da arte com o objetivo de "reunir os críticos de arte de todos os países para a criação de uma associação internacional e de contribuir para facilitar a informação em matéria de arte moderna."⁹⁴ Entre os responsáveis pela comissão organizadora estava o professor e crítico de arte italiano Lionello Venturi, participaram ainda Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Ercole Maselli, Giusta Nicco Fasola, e os artistas Achille Perilli e Piero Dorazio. Ambos os artistas, Perilli e Dorazio, haviam preparado duas comunicações para serem lidas no dia precedido por Venturi: a primeira comunicação era

⁹¹ VALSECCHI, Marco. *Da dieci anni fanno e disfano. Il Giorno*, Milano, 07/03/1958.

Localização do documento: Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope Nº 1.

"Ci sono nella cronaca artistica romana alcuni nomi che compaiono con insistenza dall'immediato dopoguerra; e sono quasi tutti nomi di giovanissimi che corrono l'avventura artistica con una irrequietezza che non è soltanto dettata dell' età, ma da più vive curiosità e anche da una specie di inquietudine intellettuale che li spinge a tentare di continuo vertici nuovi [...]. Uno di questi nomi è quello di Achille Perilli." (Recorte do jornal, Tradução nossa).

⁹² Ibid.

"Infatti, a non tener conto di questa irrequietezza intellettuale, potrebbe riuscire difficile collegare tra di loro, al di fuori dell'ocasionalità, le diverse e molte esperienze percorse all'in circa in un decennio." (Tradução nossa).

⁹³ SPADONI, Claudio. *Perilli, in avanguardia verso l'Europa. Il Quotidiano d'Italia*, Roma, 1982. Localização do documento: Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope Nº 2

"Non si insisterà mai abbastanza su quel periodo cruciale - fine anni Quaranta, primi anni Cinquanta - così ricco di slanci, di fermenti e di contaddizioni quando l'arte italiana usciva dall'autarchia tentando di ricucire i rapporti culturali con l'Europa." (Recorte do jornal, tradução nossa).

⁹⁴ PERILLI, Achille. *L'Age d'Or di Forma 1*. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 117.

"Il Congresso , al quale figurano iscritti più di 250 partecipanti in rappresentanza di 32 nazioni, si propone di riunire i critici d'arte di tutti i paesi per la creazione di una associazione internazionale e di contribuire a facilitare l'informazione in materia d'arte moderna." (Tradução nossa).

intitulada "Tendências artísticas de vários países" (*Tendenze artistiche dei vari paesi*) e a segunda "Nacionalismo e internacionalismo da arte" (*Nazionalismo e internazionalismo dell'arte*). Devido à importância do evento, no entanto, somente o primeiro texto foi aceito porque abordava a arte abstrata na Itália e foi lido em francês por Dorazio. Enquanto o segundo texto *Nazionalismo e internazionalismo dell'arte*, com duras críticas ao *Novecento Italiano*, visto como fenômeno degenerado do nacionalismo italiano foi julgado por Venturi, cauteloso com a questão política, como discurso inoportuno para um contexto internacional.⁹⁵ Foi nesta ocasião que Perilli conheceu Jean Arp (1886-1966), Alberto Magnelli (1888-1971), Pevsner (1902-1983), Vantongerloo (1886-1965) e Francis Picabia (1879-1953). Perilli teve ainda oportunidade de visitar em museus obras de arte de artistas que faziam parte de seus estudos, tais como: Cézanne, Picasso, Braque, Matisse e Kupka. Em seu livro *L'Age d' Or di Forma 1*, ele narra que entre muitas anotações em bloquinhos de bolso, traçados de visitas aos museus, endereços diversos, anotações sobre quadros vistos, pequenas memórias espalhadas restaram, contudo, dois retratos e algumas entrevistas publicadas anos mais tarde: *Magnelli* (*Fiera Letteraria*, 20 fevereiro de 1949) e *Arp* (*Fiera Letteraria*, 16 agosto de 1953) e um rascunho com anotações da entrevista com Francis Picabia, nunca publicada.⁹⁶

Em fevereiro de 1951, mesmo ano da exposição do *Gruppo Origine* em Milão, Roma foi marcada por um evento muito importante: a mostra *Arte Astratta e Concreta in Italia* (Fig.8), na *Galleria d'arte Moderna*, organizada pela *Galleria L'age d'or* em colaboração com *L'Art Club* de Prampolini e Jarema. Os artistas do *Forma1* unidos como grupo apresentaram-se nesta exposição pela última vez. A exposição configurou-se como a primeira manifestação nacional do *Movimento per l' Arte Concreta* (MAC), o qual se afirmava na síntese entre a arte, a arquitetura e o design. Nessa exposição, encontravam-se artistas de Roma, Milão, Turim, Nápoles, La Spezia, Livorno, Florença, Veneza, somando um total de 46 expositores, com um montante de quase 200 obras. Foi sem dúvida a primeira mostra de caráter nacional

⁹⁵ PERILLI, Achille. *L'Age d'Or di Forma 1*. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. pp. 117 e 118.

"Proponemmo subito due nostre relazioni per la giornata, presieduta da Lionello Venturi, *Tendenze artistiche dei vari paesi*; *Nazionalismo e Internazionalismo dell'arte*. Una fu accettata ed era una relazione sull'arte astratta in Italia; la seconda, che era un violento attacco contro il '900, visto come fenomeno degenerato del nazionalismo italiano[...] fu giudicata forse non opportuna in un contesto internazionale da Venturi che, nell'esilio americano durante il fascismo, aveva appreso anche le cautele della politica." (Tradução nossa).

⁹⁶ Ibid. p.103.

"Molti appunti sui taccuini tascabili, tracce di visite nei musei, indirizzi vari, notazioni sui quadri visti, piccole memorie sparse.[...] mi rimangono due ritratti/interviste, pubblicati anni più tardi: Magnelli ("*Fiera Letteraria*" 20 febbraio 1949) e Arp ("*Fiera letteraria*" 16 agosto 1953) e un taccuino con una traccia di intervista con Francis Picabia, mai pubblicata." (Tradução nossa).

do movimento da arte abstrata iniciado em 1947 e resultou na visão de Perilli, na primeira exposição completa sobre o abstracionismo italiano.⁹⁷



Figura 8 - Roma, 1951. Inaugurazione della mostra "Arte Astratta Concreta in Italia", Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Si riconoscono, tra gli altri: Consagra, Rotella, Mannucci, Guerrini, Corpora, Prampolini, Accardi, Sanfilippo, Perilli, Turcato, Franchina, Vedova, Scarpitta, Sterpini.

O artista sintetiza a exposição de *Arte Astratta e Concreta in Italia* assim:

Apesar do surgimento e da afirmação do realismo socialista aberta e oficialmente sustentado pelo Partido Comunista, apesar dos primeiros elementos de divisão e as primeiras divergências e as muitas polêmicas totalmente banidas do mercado e sem apoio da maior parte da crítica e dos jornais e revistas, revelava-se de uma extraordinária vitalidade e sobretudo com uma consistência qualitativa das obras e com uma espessura teórica nas ideias. A arte moderna italiana demonstrava ter saído da minoridade e procurava se afirmar contra a tradição do *Novecento* fascista com características formais próprias e autônomas mesmo com relação à Europa.⁹⁸

⁹⁷ PERILLI, Achille. *L' Age d'Or di Forma 1.2.* ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p 173.

"Il 3 febbraio 1951 [...] inaugurò alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna la mostra Arte Astratta e Concreta in Italia organizzata dall'AGE D'OR in collaborazione con l'Art Club di Prampolini e Jarema. Opere di artisti di Roma, Milano, Torino, Napoli, La Spezia, Livorno, Firenze, Venezia. Fu la prima manifestazione nazionale del movimento, iniziato nel 1947." (Tradução nossa).

⁹⁸ Ibid. p. 173.

"[...] malgrado l'emergere e l'affermarsi del realismo socialista, apertamente sostenuto in modo ufficiale dal Partito Comunista, nonostante i primi elementi di divisione e le prime divergenze e le molte polemiche, pur totalmente emarginato dal mercato e senza appoggi dalla maggior parte della critica e della stampa, si rivelava di una straordinaria vitalità e soprattutto con una consistenza qualitativa delle opere e con uno spessore teorico nelle idee. L'arte moderna italiana dimostrava di essere uscita da minorità e tendeva ad affermarsi, contro la tradizione del '900 fascista, con propri caratteri formali e autonomi anche riguardo all'Europa." (Tradução nossa).



Figura 9 - Achille Perilli, *L'ireneo taciturno*, 1951, óleo s/ tela.

Perilli expôs, entre outras, a obra *L'ireneo taciturno* (Fig.9). Esta obra, comparada a outras do artista, apresenta formas circulares, o que não era muito usual quando se trata de Perilli. Neste caso elas aparecem em um fundo escuro manchado, provavelmente remetendo a certo silêncio e quietude. As formas circulares surgem em meio às linhas retas que se cruzam sem uma direção definida e irregular, elas trazem, sobretudo o peso visual para si. Para nossa interpretação, o círculo amarelo "ilumina" o ambiente escuro [o silêncio] e o círculo branco com verde no seu em torno pode estar representando a "esperança" em meio ao caos de cores e linhas que o envolve. Ambas as formas circulares rompem com a rigidez das linhas retas que as circundam.

Diante de tais eventos, notamos que a Arte Moderna italiana fortaleceu-se, e no que concerne aos artistas romanos, o local *L'age d'or*, que falaremos a seguir, passou a ser o ponto de convivência entre artistas e intelectuais para debates artísticos. A arte abstrata concreta romana iniciada em 1947 pelo grupo *Forma* conquistou espaço no meio artístico italiano e europeu, configurando-se como legítima. Esse foi o legado deixado pelo grupo *Forma 1*.

1.2 - O Gruppo Forma 1: o abstracionismo geométrico na Itália.

A Itália, ofuscada pelas dificuldades herdadas do conflito de guerra, além de ter se afastado da Europa culturalmente, permaneceu praticamente sem uma identidade cultural. O movimento de renovação do pós-guerra da arte italiana, centrado no resgate do tecido cultural e artístico do país, possibilitou o surgimento de vários grupos de jovens artistas, dentre os

quais, o grupo romano denominado *Forma* (Fig.10), um dos mais significativos do pós-guerra, na visão de Achille Perilli. Seus integrantes, autodenominados *formalistas*, sem renunciar ao engajamento ideológico, defendiam a autonomia da "forma", a busca do livre processo criativo, uma arte apta a projetar uma sociedade livre. Era esta a pauta ideológica do grupo.



Figura 10 - *Il Gruppo Forma 1*, 1947. (Da esquerda para direita, temos: Piero Consagra, Mino Guerrini, Ugo Attardi, Carla Accardi, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, sentado Piero Dorazio, Giulio Turcato é o único ausente).

Tudo partiu, como sempre, da ideia de fazer uma revista, conta Perilli. A iniciativa de fundar uma revista foi motivada pela necessidade de publicar um manifesto programático seguindo o modelo do manifesto futurista, na tentativa de reunir e organizar o grupo enquanto movimento artístico. Perilli refere-se ao Futurismo como um ponto de partida de referência por suscitar escândalos e excentricidade, para além do próprio Cubismo e da sua exaltação dos códigos de representação, pois, para ele, os futuristas propunham algo mais radical de cunho político e de origem italiana.

Piero Dorazio foi o responsável pela redação do Manifesto do grupo *Forma* publicado na primeira e única edição da revista *Forma 1* (Fig.11). Naquele momento, o grupo se proclamava:

[...] FORMALISTAS e MARXISTAS, convictos de que os termos marxista e formalismo não sejam INCONCEBÍVEIS, especialmente hoje em que os elementos progressistas da nossa sociedade devam manter uma posição REVOLUCIONÁRIA E VANGUARDISTA [...] ⁹⁹

⁹⁹ PERILLI, Achille. *L'Age d'Or di Forma 1.2*. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p.43.



Figura 11 - Primeira página da Revista *Forma 1*, 1947.

Na figura acima temos a primeira página da Revista *Forma 1*, a diagramação da página parece ter sido realizada seguindo um raciocínio geométrico explorando as direções do texto seja na vertical, seja na horizontal, além do uso de fontes tipográficas diferentes no formato e no tamanho das mesmas. A atenção recai sobre o título da revista "Forma", como palavra de ordem do manifesto: Forma como meio e fim.¹⁰⁰

A revista *Forma 1*, ainda que somente um único exemplar tenha sido publicado em março de 1947, suscitou fortes críticas e polêmicas em diversos artigos de jornais pela novidade representada. A mostra realizada meses depois da edição da revista, em outubro, provocou grande estranhamento e consequentemente recusa por parte do público: "o que havia acontecido de tão extravagante ou de excitante para provocar tal crise de rejeição?"¹⁰¹ Pergunta-se Achille Perilli. A exposição chocou o público, e como afirma o artista, o choque provocado levou o grupo inicialmente a uma situação de isolamento por parte do público, era:

Ver também Anexo B - Manifesto del Gruppo Forma 1, p. 164.

¹⁰⁰ Ver Anexo B - Manifesto del Gruppo Forma 1, p.164.

Ver também Anexo B - Manifesto del Gruppo Forma 1, p. 164.

¹⁰¹ PERILLI Achille. **Geometrie improbabili**. Legnago: Ferrarin Mondadori, 2006. 55p. Catálogo de exposição, outubro 2006, Libreria Ferrarin, Legnago. p.9.

"[...] che cosa era dunque avvenuto di così stravagante o di eccitante da provocare una tale crisi di rigetto?" (Tradução nossa).

Como se a cultura oficial advertisse sobre o "vírus" destrutivo que se escondia na proposta do grupo. As obras expostas, em um modo particular para nós retornados de Praga, voltando daquela viagem com a descoberta [experiência] que tínhamos tido com os quadros do primeiro cubismo de Picasso e Braque, ainda que as cores fizessem mais referência ao futurismo e com o que tínhamos visto na França.¹⁰²

Obviamente, a proposta do grupo desconfortava o habitual utilizado nas representações artísticas difusas na época no ambiente romano, um público habituado à necessidade da beleza e do compreensível. A conotação da palavra "virus" pode ser aqui interpretada como uma "ameaça", uma proliferação da ideia de "destruir" a representação real das coisas e objetos. Notamos que a crítica contra o movimento aquecia o ambiente polêmico, contribuindo para a propagação da proposta formalista.

Em 20 de outubro de 1947, na sala do *Art Club* na Rua Margutta em Roma, foi inaugurada a primeira e única exposição do *Gruppo Forma 1*. Dela participaram os artistas: Piero Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Maugeri, Giulio Turcato e Achille Perilli. A mostra, afirma Perilli, em relação às "obras publicadas na revista, evidenciava um processo de evolução formal, mas também documentava o que estava acontecendo com o grupo, discussões internas constantes e mudança de relações entre os integrantes".¹⁰³ Não participaram da mostra: Accardi, Attardi e Sanfilippo, e entrou Maugeri que não havia assinado o manifesto.¹⁰⁴ Perilli refere-se a não participação dos três colegas artistas devido ao reduzido espaço disponível para os quadros consentido por ele a cada um dos artistas para somente duas obras e de pequenas dimensões, mais as esculturas de Consagra.¹⁰⁵ Isso nos faz entender que provavelmente as obras estavam para além das medidas consentidas e que não houve acordo entre os artistas.

¹⁰² PERILLI, Achille. **L'Age d'Or di Forma 1**. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. pp. 70-71.

"Come se la cultura ufficiale avvertisse il virus distruttivo che si annidava nella nostra proposta. Le opere esposte, in modo particolare per noi di ritorno da Praga, risentivano di quel viaggio con la scoperta che avevamo fatto dei quadri del primo cubismo di Picasso e Braque, anche se il colore aveva più riferimento con il Futurismo e con quanto avevamo visto in Francia." (Tradução nossa).

¹⁰³ Ibid. p. 70. "La mostra rispetto alle opere pubblicate nella rivista, evidenziava un ulteriore processo di rivoluzione formale, ma anche documentava quanto stava avvenendo nel gruppo, a seguito di discussioni interne e di cambiamento di rapporti." (Tradução nossa)

¹⁰⁴ Ibid. p. 70.

"Erano stati esclusi Accardi, Attardi, Sanfilippo ed era entrato Maugeri, che non aveva firmato il manifesto [...]." (Tradução nossa).

¹⁰⁵ Ibid. p. 70. "Le ragioni della esclusione del gruppo siciliano erano forse da addebitare alla dimensione dello spazio che consentì ad ognuno di noi di esporre solo due opere e di piccole dimensioni, più le sculture di Consagra." (Tradução nossa).

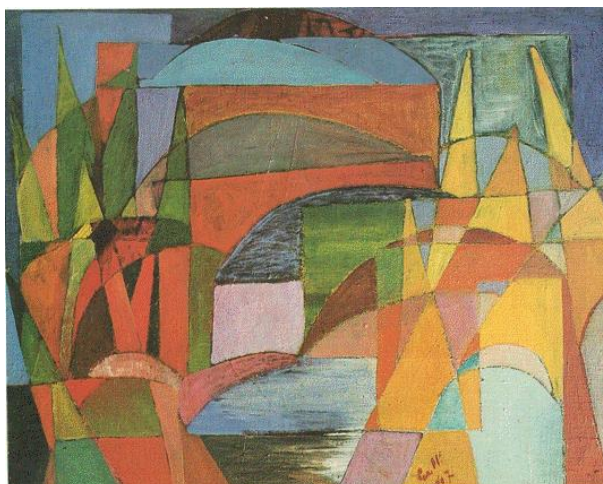


Figura 12- Achille Perilli *Paesaggio astratto* , 1947.

Entre as obras expostas por Perilli encontramos *Paesaggio astratto* (Fig.12). Nela percebemos a forte influência do ambiente de Praga vivido pelo artista em março do mesmo ano. Nesta mesma linha de raciocínio, encontramos na obra *Il Ponte* (Fig.6, p.42) muito bem colocada pelo próprio Perilli do lado da fotografia das pontes de Praga (Fig.7, p.42). A presença dos arcos também na obra *Paesaggio astratto* nos remetem às pontes de Praga, e os triângulos com as linhas em ascensão à verticalidade do gótico, o uso das cores fortes, que podem ser interpretadas como as cores da atmosfera encontrada pelo artista naquela cidade. Há, portanto, uma relação com as formas geométricas. Isto aparece claramente nas obras desta época. O grupo *Forma* reunia-se no estúdio de Renato Guttuso na Rua Margutta, nº48, e segundo o manifesto do grupo, a ideia em comum era que: "Na arte existe somente a realidade tradicional e inventiva da forma pura."¹⁰⁶ Uma forma autônoma, sem ter que representar um significado *a priori*, opondo-se a qualquer modo de expressionismo e de sentimentalismo.

Perilli e o seu amigo Dorazio eram filiados ao partido socialista. No caso do primeiro o que o motivava era a sua tendência trozkista, levando-o a filiar-se também à federação juvenil socialista, na época libertária e antistalinista, e a ser o responsável político da faculdade de letras. Perilli se autodeclara marxista, mas não "filosoviético", como eram seus amigos.¹⁰⁷

¹⁰⁶ PERILLI, Achille. *L'Age d'Or di Forma* 1. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p.36.

"In arte esiste soltanto la realtà tradizionale e inventiva della forma pura." (Tradução nossa).

Ver Anexo B, Manifesto del Gruppo Forma 1, p. 164.

¹⁰⁷ Ibid . p. 86.

"Io e Dorazio, [...] eravamo iscritti al partito socialista e nel mio caso, per una mia tendenza trozkista, alla federazione giovanile socialista, allora libertaria e antistalinista. All'università, come responsabile politico alla

Sabemos que o artista não concluiu a faculdade de Letras, e enquanto artista acabou por se tornar um pesquisador autodidata. A sua formação artística, segundo seu próprio testemunho, parte do seu primeiro contato com a história da pintura moderna através da obra da jornalista e crítica de arte Margherita Sarfatti *Storia della Pittura Moderna* publicado em 1930 e adquirido por Perilli em 1942. Uma obra ilustrada em preto em branco, mas com muitas referências imagéticas. Perilli afirma que neste livro de Sarfatti estavam ausentes todos os movimentos de vanguarda que constituíam, segundo o regime fascista, a linha "degenerada" da arte moderna: Dadaísmo, Surrealismo, Neo-plasticismo, Construtivismo, Suprematismo. O artista conta que detinha sua atenção sobre as obras do grupo alemão *Die Brücke*, copiava algumas imagens modificando as cores segundo a sua fantasia como exercício de observação.¹⁰⁸ Na sua formação autodidata inclui-se ainda Henry Focillon (1849-1918) numa abordagem da forma no espaço, no tempo, na matéria e no espírito em "Vidas das formas" editado pela primeira vez em 1943; Paul Klee (1879-1940) e suas pesquisas sobre a teoria da forma e da representação; e efetivamente o contato com a teoria e obras de Wassily Kandinsky (1866-1944),¹⁰⁹ artista e pesquisador da "necessidade interior" do artista e da filosofia da criação. Com este último Perilli se identificou e pautou seu interesse pelas formas abstratas nascidas da necessidade interior do artista, mas ele também terá influências de Klee.

A teoria de Kandinsky traz reflexões importantes sobre a forma e o conteúdo, que naquela época foi um referencial relevante para a compreensão da pintura abstrata. Em "Do espiritual na arte", com sua primeira edição em 1911, o artista explica que cada forma tem seu próprio intrínseco conteúdo, e este é o seu elemento interior, criado pela vibração da alma, é o conteúdo da obra, logo, uma obra não pode existir sem conteúdo.¹¹⁰ É a visão interior do artista que lhe concede a capacidade de perceber a forma, aquela que nasce da sua vontade.

A teoria de Kandinsky permeará os princípios dos formalistas, como foi publicado no Manifesto do grupo *Forma* na revista *Forma 1*: "Reconhecemos no formalismo o único meio

facoltà di lettere [...] Ero marxista, sì, ma non filosovietico, come allora erano i miei amici. Noi romani avevamo una maggiore autonomia, rispetto ai rituali e alle osservanze da centralismo democratico[...]" (Tradução nossa).

¹⁰⁸ Ibid. p. 23. "La mia conoscenza della storia della pittura moderna si era sviluppata fundamentalmente sul libro della Margherita Sarfatti *Soria della pittura moderna* pubblicato nel 1930 e da me comprato nel 1942, ricco d'immagini, ma tutte in bianco e nero, dal quale mi ero messo a copiare alcune opere del gruppo *Die Brücke*[...]" (Tradução nossa).

¹⁰⁹ **Wassily kandinsky**. Disponível em: <http://www.e-biografias.net/wassily_kandinsky/>

Acesso em: 31 ago. 2015.

"Wassily kandinsky junto com August Macke e Franz Marc, Paul Klee, formaram o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), criado em 1911. O grupo encoraja artistas expressionistas a alcançarem um estilo individual, mas compartilha o uso de cores fortes e uma tendência ao abstracionismo."

¹¹⁰ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.156.

para subtrairmo-nos às influências decadentes, psicológicas, expressionistas."¹¹¹ Ainda nesta revista, no manifesto de abertura encontramos: "No nosso trabalho, usamos as formas da realidade objetiva como meio para alcançar a forma abstrata objetiva, interessa-nos a forma do limão e não o limão."¹¹² O meio mais eficaz para lidar com a forma "genuína", seguindo o raciocínio do grupo, é a abstração concreta, que busca a sua essência no racional.

Juntos, os teóricos do grupo *Forma*, Perilli, Dorazio e Guerrini inauguraram a *Librerie-Galleria L'Age d'Or* em 1950. Na verdade, trata-se de uma vitrine, um espaço pequeno onde funcionava a *Biblioteca Circolante Piale* como vemos na fig.13. Uma pequena biblioteca especializada em empréstimos de livros na língua inglesa, e que embora de espaço reduzido e aparentemente inusitado, servia perfeitamente ao propósito do grupo. Descrita por Perilli como:

Uma antiga instituição oitocentista especializada em empréstimo de livros na língua inglesa para residentes anglo-saxões a Roma. A entrada dava pelo lado da Praça Espanha, esquina com a Rua Balbuino, com uma vitrine para a rua, de número 197/a. [...] Sabendo da possibilidade de ter aquela vitrine [...] conseguimos persuadir a titular da biblioteca Piale a cedê-la em aluguel em boas condições.¹¹³



Figura 13 - Achille Perilli e a *Galleria L'Age d'Or*, Roma 1950.

¹¹¹ PERILLI, Achille. *L'Age d'Or di Forma 1*. 2. ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 43. Ver também anexo B - Manifesto del Gruppo Foma 1. p. 164.

¹¹² Ver anexo B - Manifesto del Gruppo Foma 1. p. 164.

¹¹³ PERILLI, Op. cit. pp. 141,143.

"[...] una vecchia istituzione ottocentesca, specializzata in prestito di libri in lingua inglese, per residenti anglosassoni a Roma. L' ingresso dava su piazza di Spagna, all'angolo di via del Babuino con una vetrina sulla strada, al numero 107/a.[...] Saputo della possibilità di avere quella vetrina [...] riuscimmo a persuadere la titolare della biblioteca Piale a cederla in fitto a buone condizioni." (Tradução nossa).

Assim Perilli descreve aquele pequeno espaço que se tornaria uma grande referência para o meio artístico romano. Os três jovens artistas, cheios de energia e novas propostas, justificaram o interesse em alugar tal espaço como sendo o local perfeito para colocar em prática as suas ideias.

O nome "A Idade de Ouro" (*L'Age d'Or*) para a livraria-galeria surgiu do escândalo que ocorreu em Paris com o lançamento do filme *Age d'Or* de Buñuel (1930): filme proibido pelo seu anticlericalismo.¹¹⁴ A intenção do grupo *Forma* era difundir a arte de vanguarda italiana colocando-a em contato com Paris e New York, através de encontros de artistas e intelectuais e exposições de arte moderna. Para a inauguração da galeria em junho de 1950, Prampolini cedeu ao grupo um painel com imagens gráficas da *Bauhaus* de obras em litografia de vários artistas: Archipenko, Boccioni, Kandinsky, Chagall, Prampolini, Severini, entre outros. Ainda no mesmo mês, houve o lançamento do livro de Prampolini "História da poesia tcheca contemporânea" (*Storia della poesia ceca contemporanea*) e uma mostra de artistas tchecoslovacos.¹¹⁵ Naquele reduzido espaço foram organizadas várias exposições. O local passou a ser um ponto de referência de visita para os artistas da Europa e da América que começavam a frequentar Roma. Embora o grupo achasse Roma uma cidade viva, segundo Perilli, faltava-lhe galerias para realizações de exposições artísticas. Deste modo as exposições eram realizadas nos espaços de *caffès* e nos estúdios, o que pode explicar o sucesso da galeria *L'Age d'Or*.

Em 1950 começaram ocorrer as primeiras divisões entre os membros do grupo *Forma*, fruto de escolhas diferenciadas, sobretudo por motivos político-culturais, conforme testemunho de Perilli, gerando uma desarticulação no núcleo do grupo. O grupo se desfez em 1951. Os artistas começaram a individualizar seus caminhos de pesquisa e produção, tornando inviáveis as parcerias, mas ainda que separados, permanecia, contudo, a ideia de reinventar um novo "alfabeto formal" da arte, seguindo cada um de maneira autônoma suas experiências das formas abstratas. Uma parte se manteve no formalismo das figuras geométricas, outra parte se orientou na abstração informal, valorizando o gesto e a espontaneidade da linha e da forma. Mesmo com a dissolução do grupo, a *Galleria "L'Age d'Or"* continuou com sua

¹¹⁴ PERILLI, Achille. *L'Age d'Or di Forma* 1.2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 141.

"A Parigi avevamo saputo dello scandalo dell' AGE D' OR di Buñuel: film proibitissimo per il suo anticlericalismo. Ci sembrò il titolo adatto [...]" (Tradução nossa).

¹¹⁵ Ibid. p. 143.

"Prampolini per la prima mostra d'inaugurazione ci prestò una cartella di grafica del Bauhaus, alla quale aveva collaborato: Archipenko, Boccioni, Chagall, Gontcharova, Jawlensky, Larionov, Chagall, Prampolini, Severini. [...] Seguì il 28 del stesso mese, in occasione dellan presentazione del libro di Angelo Maria Ripellino *Storia della poesia ceca contemporanea*, una mostra di grafiche e di collages di artisti cecoslovacchi." (Tradução nossa).

atividade até junho de 1951 e em razão das dívidas, do cansaço e da falta de clientes, a queda de interesse levou ao fechamento do espaço. Posteriormente, os integrantes da galeria receberam um convite para se unirem ao grupo *Fondazione Origine* criado pelo escultor Ettore Colla e Piero Dorazio, como já citado anteriormente, como proposta de um "centro internacional para o estudo e a divulgação da arte contemporânea" (*centro internazionale per lo studio e la divulgazione dell'arte contemporanea*). Conforme conta o artista, o convite para agregarem à *Fondazione Origine*, foi devido à concordância de ideias com função crítica e construtiva da arte. Ocorre então a fusão das duas iniciativas, com sede na *Galleria Origine*. Perilli conta que continuaram a usar o nome *L'Age d'Or*, que já não existia mais, para diferenciar-se de *Origine*. No mesmo ano, a *Fondazione Origine* editou a revista *Arti Visive*, da qual Perilli foi colaborador na revista número 2 com o artigo intitulado *I francesi*. O problema da arte visto por ambos (grupo *Forma* e *Fondazione origine*) era recolocar um ponto de partida na consciência do artista: "Sobre a situação da arte contemporânea e sobre sua função, os artistas de *Origine*, encontram diversos pontos de tangências seja com o espacialismo, seja com o projeto de pesquisa da *Age d'Or*."¹¹⁶ Assim, o ponto de convergência para tal união foram as experiências artísticas da *Fondazione origine* de Ettore Colla estarem próximas às ideias e pesquisas que motivaram a galeria *L'Age d'Or* de Dorazio, Perilli e M. Guerrini, e *L'Art Club* de Prampolini.

A cidade de Roma na década de 1950 foi também palco para a difusão do Jazz que se afirmava entre os jovens. Perilli destaca dois grupos influentes: *Roman New Orleans Jazz Band*¹¹⁷ e o *Trio Nunzio Rotondo*, uma das melhores trombetas europeias com Carletto Loffredo e Romano Mussolini.¹¹⁸ Não podemos deixar de citar o grande festival de Jazz em 1950. O Jazz, ícone da música moderna, invadiu Roma com seu ritmo singular e contagiante.

¹¹⁶ PERILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma** 1.2. ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p. 16. Prefácio di Elisabetta Cristallini.

"E che il problema dell'arte sia il problema di un riproporsi del suo punto di partenza nella coscienza dell'artista stesso [...] sulla situazione dell'arte nella società contemporanea e sulla funzione, gli artisti di Origine (Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla) trovano diversi punti di tangenza sia con lo spazialismo che con il progetto di ricerca dell'Age d'Or [...]." (Tradução nossa).

¹¹⁷ *La Roman News Orleans Jazz Band* foi fundada em Roma em 1949 por Franco Nebbia (1927-1984) músico, pianista, radialista, crítico e cineasta e Carlo Loffredo (1924-) contrabaixista, diretor de orquestra, condutor televisivo e radialista, e ainda contava com Ivan Vador no soprano. Disponíveis em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/roman-new-orleans-jazz-band_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/roman-new-orleans-jazz-band_(Enciclopedia-Italiana)/>) Ver também : **Franco Nebbia**. Disponível em: <<http://www.storiaradiotv.it/Franco%20NEBBIA.htm>> e **Carlo Loffredo**. Disponível em: <<http://enciclopediacantanti.it/biografia-cantanti/C/biografia-carlo-loffredo.asp?id=4563&l=C>> Acessos em: 07 jun. 2016.

¹¹⁸ PERILLI, Op. cit. p.147.

"[...] il jazz si stava diffondendo e il giovedì e il sabato da Mario's un locale in via di Porta Pinciana vi erano jam session. Suonava la Roman News Orleans Jazz Band o il Trio Nunzio Rotondo, una delle migliori trombe europee con Carletto Loffredo e Romano Mussolini." (Tradução nossa).

Em outubro de 1949, chegou a Roma Louis Armstrong (1901-1971) recepcionado no aeroporto pela *Roman News Orleans Jazz Band* e muitos fãs. Armstrong entrou na cidade sobre um caminhão, numa cidade que desde o período da liberação do exército alemão em 1945, não se surpreendia com nada, como nos afirma Perilli.¹¹⁹ No dia 5 de fevereiro de 1950 às 10h da manhã acontecia o primeiro concerto de jazz no cinema *Splendore* na Rua *Tritone*. Além de Louis Armstrong, participaram ainda Nunzio Rotondo e o quinteto Be-Bop, o trio Umberto Cesari e a *Roman News Orleans Jazz Band*.¹²⁰ O grupo *Forma 1* ficou encarregado da cenografia do evento. Esse estilo de música representava a ponta da vanguarda da música mundial pela sua improvisação jazzística formalista, o que explica o interesse do grupo *Forma1* pelo Jazz.

O grupo *Forma 1*, deixou um riquíssimo legado à arte moderna italiana com um extenso currículo de exposições que mesmo com o desmembramento do grupo, suas obras estiveram em mostras por diversas cidades como: Roma, Milão, Frankfurt, Verona, Praga, dentre outras.¹²¹

1.3 - Achille Perilli

O artista Achille Perilli nasceu em Roma em 1927, onde residiu por um longo período de sua vida. A partir dos anos 1980, ele passou a residir e a trabalhar entre Roma e Orvieto, na região de Umbria. Atualmente Perilli mora e trabalha em Orvieto onde vive com a sua esposa Lucia Latour.¹²²

Perilli foi um artista militante das formas abstratas. Transitou pela total abstração da figura da realidade, passando pelas formas geométricas e pela abstração informal (entendemos aqui por "informal" como o gesto natural da linha no sinal gráfico e não as manchas de cores como propunha o abstracionismo informal americano). O seu percurso artístico é longo começando quando jovem aos vinte anos de idade até aos dias de hoje.

¹¹⁹ PERILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma 1.2.** ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000 . p. 147.

"Armstrong entrò a Roma su di un camion, in una città, che dalla Liberazione in poi, non ci stupiva più di nulla." (Tradução nossa).

¹²⁰ Ibid. p. 147.

"[...] arrivò Armstrong a Roma ci fu una "street parade". Questo accade il 19 ottobre 1949. Accolto all'aeroporto di Ciampino dalla Roman New Orleans Jazz Band e da molti *aficionados*.[...] Il 5 febbraio 1950, ore 10 antimeridiane, il primo concerto jazz al cinema Splendore in via del Tritone.[...] Suonava Nunzio Rotondo e il quintetto Be-Bop, il Trio Umberto Cesari, e la Roman New Orleans Jazz Band con Ivan Vandro al soprano, il biglietto lire 300." (Tradução nossa).

¹²¹ Ver Anexo C a relação das exposições das obras do Gruppo Forma 1. p. 167.

¹²² **Lucia Latour** possui formação em arquitetura, mas dedicou grande parte de seu tempo à dança. Ela é esposa de Achille Perilli com quem teve a filha Nadja Perilli, nascida em 1969. (Tradução nossa). Disponível em: <<http://www.altroteatro.it/physico/latourit.htm>> Acesso em: 01 ago. 2015.

Homem ativo e curioso dedicando-se a muitos projetos. Muitos foram os testemunhos de suas intensas atividades, seja no campo da pintura e da escultura, seja no campo da literatura e do teatro. Ele contribuiu de forma efetiva com a reflexão e construção do entendimento da poética formal – a supremacia da forma, tendo sido um dos mais polêmicos e adépto da arte abstrata entre os romanos. Pesquisador do universo artístico esteve sempre presente nos fortes debates artísticos e foi assíduo frequentador do círculo de intelectuais, do qual fazia parte Argan e Murilo Mendes, entre outros. Uma pessoa atenta ao seu tempo, pronto ao que se pode chamar de premência de novas ideias. Ainda que defendesse a autonomia da forma enquanto representação, sua obra reclamava uma nova sociedade, uma sociedade livre. Enfim, podemos afirmar que sua "forma" fala de seu tempo.

O crítico de arte Francesco Moschini (1948-), em documentário sobre o artista, salienta que, entre tantas qualidades de Perilli, destaca-se aquela "multidisciplinar", descrevendo-o como um indivíduo multifacetado, por se dedicar a atividades distintas como a pintura, a escritura, o teatro, a literatura, o cinema, a música, e a arquitetura.¹²³ Tal pluralidade intelectual do artista é também referida por Fabrizio D'Amico no texto de apresentação do catálogo "Livres sinais, insanas geometrias" (*Liberi segni, insane geometrie*), na ocasião da exposição organizada pela *Fondazione Musica per Roma* em 2006, com a curadoria de Fabrizio D'Amico e Claudia Terenzi. Nesse texto, o crítico faz também uma referência à pluralidade intelectual do artista. Ele descreve Perilli como uma personalidade crucial no campo da arte e no envolvimento e no pensamento sobre a arte em Roma do imediato pós-guerra. Concorda com D'Amico, o poeta, ensaísta e crítico de arte Leonardo Sinisgalli (1908-1981) que descreve Perilli como: "artista, dramaturgo, diretor de teatro, cenógrafo, decorador, arquiteto, designer, paginador,"¹²⁴ confirmando, assim, a polivalência da figura de Achille Perilli.

O artista narra em seu livro que quando ainda cursava o colégio (*liceo*) participou de sua primeira mostra coletiva "Pintura dos estudantes" (*Pittura degli studenti*) em 1945. Uma das obras expostas nessa exposição foi o seu primeiro quadro intitulado "Maçã na janela" (*Mela alla finestra*) datado 1945,¹²⁵ (Fig. 14). Embora ainda muito imaturo artisticamente,

¹²³ DOCUMENTÁRIO. **Un gioco complesso La pittura di Achille Perilli!** Introduzione di Francesco Moschini, 2-03-2015. Disponível em: <https://youtu.be/jo_F41OA3Mc> Acesso em: 30 mar. 2015.

"Perilli fa il pittore, il commediografo, il registra, il decoratore, l'architetto, il designer, lo impaginatore". (Tradução nossa).

¹²⁴ SINISGALLI, Leonardo. Arte afascina il pubblico con gli scarabocchi. **Tempo**, Milano, 12/12/1964. Mostra alla Galleria Marlborough, Roma. Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope N° 1.

"Perilli fa il pittore, il commediografo, il registra, il decoratore, l'architetto, il designer, lo impaginatore." (Recorte do jornal, tradução nossa).

¹²⁵ PERILLI, Achille. **L' Age d'Ordi Forma** 1.2. ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000, p. 19.

nesta pintura notamos o começo de um distanciamento do realismo figurativo. As formas realistas da natureza cedem espaço àquelas já estilizadas, sugeridas, mas não completamente explícitas. De todo modo, seu primeiro trabalho ainda estava muito ligado à figura da realidade com acento expressionista, como propunha a *Scuola Romana*.¹²⁶ Não que Perilli tenha pertencido à *Scuola Romana* ou aderido às características expressionistas, antes, cabe salientar que é uma obra da sua juventude, quando o artista ainda experimentava as possibilidades formais e artísticas.



Figura 14 - Achille Perilli, *Mela alla finestra*, 1945, óleo su cartone.



Figura 15 - Mario Sironi, *Paesaggio urbano*, 1924, óleo su tela.

A obra *Mela sulla finestra*, contudo, remete-nos também à obra *Paisagem urbana* de 1924 do artista Mario Sironi, uma imagem mais definida (artista pertencente ao *Novecento italiano*) (Fig.15), com suas paisagens periféricas sem grandes alegrias ou embelezamento, com evidente volumetria das formas. Na nossa interpretação parece existir em Perilli um esforço em dominar a forma representada que busca no figurativo o "tom" da realidade periférica de Roma no pós- II Guerra. Perilli com vinte anos, o que percebemos é um interesse inicial pela pesquisa da "forma" (a exemplo uma figura esférica que sugere uma maçã), pela metáfora poética, pela essência plástica antes mesmo da intenção de tangenciar a figura como ela aparece na sua realidade, o que na verdade estava longe do que viria a ser a pintura para Perilli nos anos vindouros. No mesmo ano da mostra de estudante, 1945, o artista inscreveu-se na Faculdade Letras, onde foi aluno de Lionello Venturi, e sob a sua orientação preparou a sua monografia sobre a pintura metafísica de Giorgio De Chirico, como já

"Nel 1945 organizzammo al nostro liceo il *Giulio Cesare* una mostra di pittura degli studenti.[...] Un primo quadro esposto al *Giulio Cesare* ha per titolo *Mela sulla finestra* ed è del 1945." (Tradução nossa).

¹²⁶ Cf. p. 34. A *Scuola Romana*.

mentado, ele não concluiu o curso. O ambiente intelectual sempre fora o seu universo, aquele das artes plásticas passou a ser a sua vida.

O jovem artista frequentou assiduamente a biblioteca pessoal de Lionello Venturi, sendo ela o único local possível para consultar os textos referentes a sua monografia. O contato com este mestre foi decisivo para a sua formação, pois ele foi um grande divulgador e estimulador da arte moderna, um dos responsáveis pela entrada da arte moderna na Itália. Venturi organizou mostras didáticas com reproduções de Monet e Cézanne na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, e ainda nesta mesma galeria uma mostra de arte francesa. Lionello Venturi é reconhecido internacionalmente e com grande relevância no âmbito da crítica e da história de arte. Em entrevista concedida pelo artista em maio de 2016, Perilli nos falou um pouco sobre sua relação com seu professor Venturi:

Eu tinha uma ótima relação com Lionello Venturi porque antes ele foi meu professor [...] eu trabalhei muito na biblioteca de Lionello Venturi, e logo, eu o conhecia bem e tínhamos uma ótima amizade [...] era um homem extraordinário, se eu não estiver errado, ele foi um dos doze professores italianos que recusaram o fascismo e depois foi para a América, ensinou na América e, contudo, era um homem extraordinário, foi também um grande professor, porque eu me lembro bem como professor ele era um dos melhores em Roma.¹²⁷

Percebemos a importância não só profissional de Venturi por ter sido professor de Perilli, assim como foi de Giulio Carlo Argan, mas também pela amizade selada entre eles.

Foi também de fundamental importância na vida de Perilli, a amizade com o poeta Angelo Maria Ripellino (1923-1978).¹²⁸ Perilli e Ripellino se conheceram no *Centro Sperimentale di Cinematografia* em Roma, onde o poeta frequentava um curso de direção e Perilli era aluno inscrito no curso de sonoplastia. Com ele o artista teve a oportunidade de se aproximar da literatura, da arte e da concepção formalista russa e tcheca. Ripellino foi grande tradutor e ensaísta eslavo italiano, com quem Perilli aprendeu muito sobre o crítico literário e cenógrafo russo Viktor Sklovskij (1893-1984)¹²⁹. Sklovskij foi quem usou pela primeira vez o

¹²⁷ Entrevista concedida pelo artista à Gian Paolo Bastiani em data 12 de abril de 2016. Ver Anexo F ,parte 2, nº 10, p. 180.

¹²⁸ **Angelo Maria Ripellino** foi professor de Literatura russa e de Literatura tcheca na Universidade de Roma e crítico dramático do jornal *Espresso*. (Tradução nossa)

Disponível em: <<http://www.einaudi.it/libri/autore/angelo-maria-ripellino/0000121>> Acesso em: 06 jun. 2016.

¹²⁹ **Viktor Sklovskij**. Disponível em: <<https://operigodobelo.wordpress.com/shklovsky/>> Acesso em: 31 agos. 2015.

Viktor Sklovskij foi um dos principais nomes do chamado formalismo, escola de jovens críticos russos que revolucionou a crítica literária no início dos anos 1920. Entrou em uma longa disputa com Leon Trotsky sobre a

termo "estranhamento", função básica da arte moderna, em seu ensaio intitulado "A arte como procedimento" (1917) onde o autor ressalta que a arte é pensar por imagens, e que o objetivo da arte é dar sensação do objeto e não o seu reconhecimento. Uma teoria que se refere à obra em si, a sua natureza e sua técnica.¹³⁰

Ainda no ambiente do leste europeu, em 1968, Achille Perilli participou de encontros internacionais em Vela Luka (Croácia, que na época fazia parte da Iugoslávia), onde conheceu o maior expoente do teatro moderno, o artista, designer e diretor de teatro Tadeusz Kantor (1915-1990) e os artistas tchecoslovacos Stanislav Kolibal e Bostic, cujos trabalhos Perilli ocupou-se em promover sucessivamente na Itália através da exposição na *Galleria Marlborough* e em outras galerias.¹³¹ Perilli expôs ainda em Nova Iorque, e em Frankfurt onde realizou uma exposição individual na *Frankfurter Westend Galerie*, galeria com a qual iria trabalhar nos anos sucessivos, realizando uma série de exposições individuais.

Posteriormente, na Polônia, em Varsóvia, Perilli entrou em contato com o ambiente artístico polonês, realizando uma exposição individual na *Galleria Foksal* e firmando sua amizade com Tadeusz Kantor. Tornaram-se amigos e desta amizade surgiu uma parceria. Perilli se tornou o promotor do espetáculo realizado pelo grupo *Cricot 2* de T. Kantor "*Poule d'eau*" em 1969 e do sucessivo espetáculo *Le belloucce e i cercopitechi* de Stanislaw I Witkiewicz realizado em 1973, ambos apresentados na *Galleria d'Arte Moderna* em Roma.

O artista dedicou-se à pesquisa sobre as obras de vários artistas, dentre eles: El Lisitskij, Malevich, Magnelli, Hans Arp, Klee e Kandinsky, interessado *a priori* à premissa da arte abstrata, interessando-se também pelo Dadaísmo (proposta do *no sense*), o Expressionismo abstrato (grafismo gestual), o Suprematismo (conceito da supremacia do puro sentimento) e o Construtivismo (ideia da função social da arte).

Na obra de kandinsky *Punte nell' arco* (Fig. 16) evidenciamos a influência do movimento artístico russo – o Suprematismo que, no manifesto escrito por Malevich e pelo o poeta Mayakovsky publicado em 1915, é definido como "a supremacia do puro sentimento", de modo que o ideal é a sensibilidade em si mesma, ele busca a estrutura da imagem que

relação entre literatura e política – disputa na qual Sklovskij defendia a autonomia formal e cultural da arte em relação às ideologias. Foi um erro, pois se viu obrigado a deixar de escrever sobre literatura.

¹³⁰ Trata-se de uma técnica, na qual o "estranhamento" tem a função primordial de deter a percepção, tornar a própria linguagem visível e assim combater sua familiarização e automatização. Disponível em: <<https://operigodobelo.wordpress.com/shklovsky/>> Acesso em: 31 ago. 2015.

¹³¹ PERILLI Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.73.

"1968 - Perilli partecipa agli incontri internazionali di Vela Luka, [...] Incontra Tadeusz Kantor e gli artisti cecoslovacchi Kolibal e Bostic dei quali sucessivamente curerà la conoscenza del loro lavoro in Italia tramite le mostre alla Galleria Marlborough e altrove." (Tradução nossa).

coincide com a busca da representação da forma absoluta. Esse pensamento influenciou Kandinsky na elaboração de sua teoria no livro "Do espiritual na arte", no qual o artista desenvolve uma profunda reflexão sobre a arte. E entre as suas reflexões podemos observar o valor de uma obra concreta na qual o artista-autor adverte: "Desconfie da razão pura em arte, não tente 'compreender' a arte seguindo o perigoso caminho da lógica."¹³² A proposta artística de Perilli segue esta linha de raciocínio, entendendo que a representação real do objeto é um equívoco, onde provavelmente:

O erro foi aquele de identificar o instrumento da consciência no olho, já programado por séculos pelas convenções e preguiças mentais que obrigavam a percepção visual estar ainda no curso da estrada de Durer: "Primeiro é o olho que vê, segundo o objeto que é visto, terceiro a distância intermediária".¹³³



Figura 16 - Wassily kandinsky, *Punte nell' arco*, 1927, óleo su cartone. Col. part.

Não foi o suficiente eliminar o objeto e a distância entre este e o observador para alcançar o que seria a abstração, mais do que isto, foi preciso entender que até uma forma definida e bem resolvida, como por exemplo, um quadrado, pode ceder a leis que fogem ao

¹³² KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 234.

¹³³ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p. 58.

"E l'errore era stato quello di identificare lo strumento della conoscenza nell'occhio, ormai programmato da secoli di convenzioni e di pigrizie mentali che costringevano la percezione visiva ancora lungo la strada di Dürer: 'Primo è l'occhio che vede, secondo l'oggetto che è visto, terza la distanza intermedia'." (Tradução nossa).

cálculo ou à ótica para entrar no domínio da percepção visual acionada pela memória por via de um "deslizamento" cognitivo - nasce aqui o irracional geométrico proposto pelo Perilli.¹³⁴

Perilli, com sua "insana geometria", assim definida por ele em anos de experiências, propõe a busca do não óbvio, das formas improváveis, um universo das formas absurdas desenvolvidas num espaço simbólico, o qual será o lema de suas pesquisas dos anos 1970 em diante. Quando o artista adentra no mundo da abstração, seja geométrica ou informal, ele destrói qualquer realidade do objeto e concede uma nova forma de representação do existir numa nova gramática visual, uma poesia visual subjetiva.

No universo da "poesia das formas" [grifo nosso], é importante lembrar que o processo criativo de Perilli foi permeado pelas convivências com poetas, basta lembrarmos que enquanto estudante ele foi aluno de literatura contemporânea de Giuseppe Ungaretti,¹³⁵ um intelectual importante no meio cultural romano, que se tornaria amigo e grande admirador também de Murilo Mendes. Cabe frisarmos que a poesia ocupou um lugar relevante na formação do artista. Para Kandinsky a *póiesis* (seja qual for o seu meio) é o meio de expressar a espiritualidade na arte, isto é, o não óbvio das aparências, o que nos remete à linguagem metafórica que por sua vez é a linguagem por excelência da poesia. Para Ungaretti "a poesia não é apenas uma mera fruição estética; é, antes de tudo, uma expiação da alma, uma purificação que serve como meio de educar moralmente o homem para enfrentar o naufrágio sem fim da condição humana."¹³⁶ O universo das letras e das artes visuais alimentou todo o percurso artístico de Perilli (assim como o de Murilo Mendes).

No mesmo ano em que Perilli ingressou na universidade, em 1945, Prampolini e Jarema fundaram o *L'Art Club (Associazione Artistica Internazionale Indipendente)* em um cortiço na Rua Margutta, nº5, em Roma. O local era ao mesmo tempo galeria de arte, restaurante, reservado a várias atividades, entre as quais, encontros de artistas e intelectuais que se reuniam ali para debates e exposições de arte moderna nacional e internacional. Dessas atividades resultou a revista "*Il Politecnico*", cujo primeiro número foi publicado em 29 de setembro de 1945, dirigida pelo escritor Elio Vittorini (1908-1966).¹³⁷ Essa revista não visava

¹³⁴ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. pp.58,59.

"Non è bastato togliere l'oggetto e la distanza per raggiungere quell'optimum, che si chiamerà "astrazione".[...] pensare una forma geometrica non più determinata dalle leggi del calcolo o dall'ottica, ma dai leggeri slittamenti smottamenti che la memoria produce sui dati della percezione visiva." (Tradução nossa).

¹³⁵ Cf. p. 32. Giuseppe Ungaretti.

¹³⁶ **O Poeta italiano Giuseppe Ungaretti** (1888-1970). Biografia.Disponível em:

<<http://educacao.uol.com.br/biografias/giuseppe-ungaretti.jhtm>> Acesso em: 31 agosto 2015.

¹³⁷ PERILLI, Achille.**L' Age d'Or di Forma 1.2**. ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p.51.

promover a cultura internacional, mas uma nova noção de cultura militante a favor da arte livre, experimental, marxista, independente de qualquer partido – ideias que influenciaram muito os jovens do grupo *Forma 1*. A revista cessou quase que improvisadamente em dezembro de 1947, por motivo de conflitos político-culturais entre Vittorini e Palmiro Togliatti (Fundador do PCI).¹³⁸

Achille Perilli é autor de uma longa bibliografia dividida entre artigos, manifestos, crônicas e livros. Participou de revistas experimentais como a *Ariele* e *La Fabbrica*, e posteriormente revistas mais profissionais como *L' Esperienza Moderna*, a revista *Grammatica*, e a *Metek*.

O artista sempre acreditou no potencial das revistas como excelente veículo de informação e difusão de ideias. A começar pela revista experimental *Ariele*, fundada em 1945 por ele, Dorazio e Guerrini, o redator da mesma. Publicada em número único, com apenas quatro páginas e sem ilustrações, foi patrocinada pela galeria *La Prora*, situada na Rua Barberini em Roma, administrada pelo banqueiro e apreciador da pintura, Pier Demetrio Ferrero.

No seu artigo de apresentação da *Ariele*, Guerrini escreveu: "nós renegamos a geração que criou para nós um mundo de fáceis ilusões, lá onde a verdade era cortante e fria, nós acreditamos que, se há alguma coisa na Itália que possa ser feita, será este o dever dos jovens".¹³⁹ Por toda parte, os italianos falavam sobre a crise do imediato pós-guerra, gerando uma agitação em orientá-la, delinearla, resolvê-la.¹⁴⁰ As ideias eram renovadoras e ainda muito confusas e incertas, pois, eram movidas por uma forte dose de vontade de fazer diferente daqueles que os haviam precedido.¹⁴¹ Ao vermos sob este ponto de vista, a ideia de fazer diferente tange o sentimento de esperança, e isto fica claro para nós no artigo intitulado "Transição" (*Trapasso*), escrito por Piero Dorazio para a revista *Ariele*:

"Il primo numero della rivista "Il Politecnico" esce il 29 novembre 1945 il direttore è Elio Vittorini.[...] Vittorini con questa rivista intendeva diffondere una cultura internazionale, guardando lo surrealsimo, alle avanguardie russe e al mondo anglosassone.[...] Voleva anche farsi promotore di una nuova nozione di cultura militante: sperimentale, comunista, ma indipendente da apparati di partito." (Tradução nossa).

¹³⁸ **Il Politecnico** (Revista). Disponível em:

< <http://www.scuolissima.com/2012/08/il-politecnico-rivista.html> > Acesso em: 13 jun. 2016

¹³⁹ PERILLI, Achille. **L'Age d'Or di Forma 1**. 2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 19.

"Noi rinneghiamo la generazione che ci ha creato un mondo di facili illusioni, là dove la verità era tagliente e fredda, noi crediamo che, se qualcosa in Italia potrà essere fatto, è ormai compito dei giovani." (Tradução nossa).

¹⁴⁰ Ibid. p. 20.

"Si è già cominciato a parlare da ogni parte della crisi di questo dopoguerra e si scrive e ci si agita molto per orientarla, delinearla risolverla." (Tradução nossa).

¹⁴¹ Ibid. p. 19.

"Certo le idee erano di rinnovamento, ma confuse ed incerte.[...] Sola volontà era di essere diversi da quelli che ci avevano preceduto." (Tradução nossa).

Crescidos em um ambiente falso, entre a desconfiança e o entusiasmo, o otimismo mais inconsciente e o pessimismo mais escuro, ali andava formando uma educação muito vaga e passiva, eles [os jovens] se encontram desconfiados e mudos em um clima que acreditavam ser novo e que, ao contrário, não era nem mesmo velho. Muitas de suas esperanças foram desiludidas e aqui é ainda a sua única força, próprio na esperança, que, infelizmente é fácil definir: a melhor estrada para... esperar.¹⁴²

Além disso, segundo Dorázio, os jovens traziam consigo uma experiência nova da vida e com uma nova mentalidade e maturidade eles podiam produzir feitos maravilhosos em cada campo, desde que essa esperança não fosse desiludida.

Em agosto de 1945, Perilli, Dorazio, Vespignani, Muccini e Maffioletti fundaram o "O Grupo Arte Social" (*Gruppo Arte Sociale - GAS*) com a publicação "A Folha-Jornal do Grupo GAS" (*Il foglio-giornale do Gruppo GAS*).¹⁴³ Em março de 1946, Perilli participou da exposição do GAS (junto com Barbagallo, Busiri-Vici, Canonica, Dorazio, Guerrini, Vespignani), a primeira exposição em uma seção do PSI na Rua Molise em Roma. Em outubro desse mesmo ano, o grupo GAS se emancipou através da publicação da revista *Fabbrica*. Na ocasião, organizaram a Mostra prêmio *La Fabbrica*, que aconteceu na calçada da Rua Vêneto em Roma. Além de Perilli, participaram também dessa mostra: Barbagallo, Guerrini, Pinata, Buratti, Muccini, Urbinati, Darazio, Vespignani e Spartaco Zianna.

A revista *La Fabbrica* apresentava temáticas sociais intensificando assim a participação política do grupo. Através das poesias e dos textos, bem como dos desenhos, o grupo exaltava a descoberta da periferia romana, os grandes bairros populares, vilas e povoados.¹⁴⁴ No fragmento do editorial abaixo fica claro o engajamento do grupo quando declaram que:

É de hoje a exigência de uma cultura nova que expresse uma sociedade nova. Mesmo se uma [sociedade] ou outra seja tutora das aspirações, este jornal pretende se posicionar entre as forças progressivas propensas a tal sociedade e a tal cultura. Em contraste com aquelas publicações que fazem

¹⁴² PERILLI, Achille. *L'Age d'Or di Forma 1*. 2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 20.

"Cresciuti in un ambiente falso dove, tra la diffidenza e l'entusiasmo, l'ottimismo più inconsciente e il pessimismo più cupo, lì andava formando un'educazione assai vaga e passiva, essi si trovano sfiduciati ed attoniti in un clima che credevano nuovo e che invece, non è nemmeno vecchio. Molte loro speranze sono state deluse, eppure qui è ancora la loro unica forza, proprio nella speranza, che, purtroppo, è facile definire: la migliore via per...sperare." (Tradução nossa).

¹⁴³ Achille Perilli, biografia. Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/home/biography>>

Acesso em: 05 nov. 2015.

¹⁴⁴ PERILLI, Op. cit. p. 21.

"La tematica era quella sociale; si era intensificata la nostra partecipazione politica e con poesie e racconti e disegni esaltavamo la scoperta della periferia romana, dei grandi quartieri popolari, delle borgate." (Tradução nossa).

da cultura um movimento baseado no individualismo, nós [grupo GAS] acreditamos no valor expressivo da coletividade, entendido como tal nos seus elementos de economia, de linguagem e de pensamento [...].¹⁴⁵

A realização do prêmio da *Mostra La Fabbrica*, ocorreu ao ar livre e foi realizado através da votação de pessoas que passavam por ali, portanto um prêmio de júri popular. Com temas variados as obras traziam representações como: operários, fábricas, periferia, mendigos, pessoas mutiladas pela guerra. Tudo em uma chave expressionista, que demonstrava sinais de um clima petrificado pela fome e medos passados, como nos conta Perilli em seu escrito,¹⁴⁶ marcando assim um primeiro sinal de autonomia na criação artística.

Observamos que a intimidade de Perilli com o mundo das letras e das artes acabou conferindo-lhe a redação frequente de vários textos publicados naqueles anos. Por exemplo, o artigo "Desenvolvimento de uma polêmica" (*Sviluppo di una polemica*), publicado em outubro de 1947 na revista quinzenal *Alfabeto*, dedicada às "Artes, Ciências e Letras" (*Arti, Scienze e Lettere*).¹⁴⁷ Nesse artigo, Perilli testemunha uma revolta contra o realismo social, ao comentar "A exposição da secessão em Milão" (*La mostra della secessione a Milano*), ocorrida em julho de 1947, que contava com representantes de Milão, Veneza e Roma:

A mostra da secessão em Milão deveria marcar o início [da revolta contra o realismo social], e assim foi, não obstante a caótica confusão dos expositores, cada um fechado na sua linguagem e às vezes em claro contraste com o vizinho: Leoncillo e Viani, Birolli e Turcato, unidos representam um compromisso.¹⁴⁸

Notamos que Perilli chama a atenção para a participação inovadora dos artistas de

¹⁴⁵ PERILLI, Achille. **L'Age d'Or di Forma 1**. 2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 21.

"È di oggi l'esigenza di una cultura nuova che esprima una società nuova. Seppure l'una e l'altra sono tuttora delle aspirazioni, questo giornale intende porsi tra quelle forze progressive che a tale società e a tale cultura tendano. In contrasto con quelle pubblicazioni che fanno della cultura un movimento basato su l'individualismo, noi crediamo nel valore espressivo della collettività, intesa come tale nei suoi elementi di economia, di linguaggio e di pensiero." (Tradução nossa).

¹⁴⁶ Ibid. p. 23.

"LA FABBRICA - Premio assegnato per votazione dai passanti.[...] Io esponevo una testa di operario; altri fabbriche e periferie, disegni di mendicanti o di reduci di guerra, in chiave expressionista. Era un primo segno di autonomia rispetto alla cultura della provincia romana, nel clima del dopoguerra, impietrito ancora dalla fame e dalle paure passate." (Tradução nossa).

¹⁴⁷ Ibid. p.85.

"Alfabeto - Quindicinale di Arti Scienze e lettere, ottobre, 1947." (Tradução nossa).

¹⁴⁸ Ibid. p.85.

"La rivolta contro il novecentismo[...] La mostra della secessione a Milano avrebbe dovuto segnarne l'inizio, e tale fu, pur nella babelica confusione degli espositori, ognuno chiuso nel suo linguaggio e talvolta in netto contrasto con il vicino: Leoncillo e Viani, Birolli e Turcato uniti rappresentano un compromesso più che una chiarificazione." (Tradução nossa).

Veneza e de Roma por apresentar a abstração mais efetiva, sem recorrer aos efeitos da abundância das cores e do figurativo expressionista com suas linhas distorcidas e pinceladas violentas. As manifestações abstracionistas se anunciavam por todos os lados, como comenta Perilli no mesmo artigo:

Os venezianos trouxeram suas pesquisas sobre um plano completamente abstrato, muito mais arbitrário. [...] os milaneses que, se remexendo entre um realismo expressionista e um picassiano, deixam entornar a cor com uma abundância gananciosa e perseguem ainda utopias da arte social, da representação realística unida a uma modernidade de linguagem. [...] Roma é talvez a cidade onde a polêmica pode se tornar mais áspera [...]. Não é mais necessário da nossa parte um esclarecimento no que concerne aos neo-expressionistas que, por outro lado, há tempos já colocamos [...] manifestações abstracionistas se anunciam por todos os ângulos [...] Hoje sentem a urgência de renovar-se [...].¹⁴⁹

Perilli descreve o quanto foi rápido e dificultoso o processo de amadurecimento da arte italiana no pós-guerra: "Se, por um lado, o abrir-se ao público com novas experiências e novas tentativas nos facilita na nossa obra, por outro lado, é necessário ver quanta necessidade e quanto trabalho está na pesquisa e em discernir o verdadeiro do falso."¹⁵⁰ O trabalho do grupo de artistas romanos mostrava um empenho grande e crescente no dia a dia. Perilli ressalta alguns agravantes quando afirma que o tempo para pintar era pouco; além da falta de estudos; escassez de materiais, de modo que inúmeras vezes o suporte para pintura se reduzia ao papel; os quadros recém acabados terminavam nos restaurantes como pagamentos das refeições como aconteceu com Guerrini que pegou um quadro de Perilli, assinou e levou ao restaurante.¹⁵¹ Essa era uma ação comum entre os artistas amigos.

Para Perilli, Dorazio e Guerrini, como percebemos sempre em uma estreita amizade, o contato verdadeiro e efetivo com os países da Europa no imediato pós-guerra aconteceu

¹⁴⁹ PERILLI, Achille. **L'Age d'Or di Forma 1**. 2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p.85.

"I veneziani hanno portato la loro ricerca su di un piano completamente astrattista, molte volte arbitrario[...] i milanesi che, ondeggiando tra un realismo espressionista e un picassismo di maniera, lasciano colare il colore con un'abbondanza golosa e inseguono ancora chimere di arte sociale, di rappresentazione realistica unita ad una modernità di linguaggio.[...] Roma è forse la città dove la polemica può diventare più aspra.[...] Non è più necessaria da parte nostra una precisazione nei riguardi dei neo-espressionisti, che d'altra parte da tempo abbiamo posto.[...] Fioriture astrattiste si annunciano in ogni angolo [...] oggi sentono l'urgenza di rinnovarsi [...]." (Tradução nossa).

¹⁵⁰ Ibid. p. 85.

"Se da un lato, l' aprirsi al pubblico di nuove esperienze e di nuovi tentativi ci facilita nella nostra opera, d'altra parte è necessario vedere quanta necessità e quanto lavoro è nella ricerca e discernere il vero dal falso." (Tradução nossa)

¹⁵¹ Ibid. p.34.

"Certo il tempo per lavorare, per fare pittura è poco: mancano gli studi, mancano il materiale, la carta fa da padrona, i quadri appena finiti finiscono nei ristoranti come pagamento dei pasti: talvolta capiterà a Guerrini di prendere un mio quadro e firmarlo, lui, per portarlo al ristorante." (Tradução nossa).

primeiramente em uma viagem à França na Páscoa de 1947 com o *Fronte Nuovo della Gioventù*. Lembremos que em Paris, o contato deles com as obras de Picasso e Matisse, além de outros artistas da *Ecole de Paris*, reportaram-nos a um mundo de decomposição do real guiados por um mecanismo de abstração da forma, mas com resquícios de elementos figurativos. Ora, isto influenciaria o que viria a ser posteriormente o abstrato-concreto conceituado por Lionello Venturi. Em Julho do mesmo ano, os três amigos participaram também do "Festival da Juventude" (*Festival della Gioventù*) no Palácio das exposições em Praga.¹⁵²

Em abril de 1957 Perilli publicou junto com Gastone Novelli (1925-1968), a revista "A Experiência Moderna" (*L'Esperienza Moderna*), dedicada a ponderar sobre a cultura contemporânea, da qual foram publicados cinco números (abril de 1957 - março de 1959) dedicados a Schwitters, Arp, Hausmann, Wols, Gorky. No ano de 1959, fundou com Luciano Cattania a Editora Gráfica, na qual publicaram "Não um dia, mas agora" (*Non un giorno ma adesso*), como também a primeira coleção de poesias de Angelo Maria Ripellino, ilustrada pelo próprio Perilli, e a primeira monografia sobre Ettore Colla, escrita por Alloway.¹⁵³ Em 1964, com Giuliani, Manganelli e Novelli, fundou a revista "*Grammatica*", de semelhante teor, que publicou cinco números até 1970. A propósito, no número 3 da revista, Perilli escreveu o seu manifesto "Investigação sobre a perspectiva" (*Indagine sulla prospettiva*).¹⁵⁴

Em 1965, o artista ministrou aulas de comunicação visual no "Curso Superior de Design Industrial de Roma" (*Corso Superiore Industrial Design di Roma*), sendo responsável depois pela direção do departamento. Colaborou com o arquiteto Maurizio Sacripanti no projeto do Teatro Totale di Cagliari.¹⁵⁵

Entre um longo espaço de tempo distribuído entre escrita de textos teóricos sobre a arte, exposições, organização de catálogos e seu envolvimento com o teatro, Perilli retoma seu envolvimento com as revistas publicando em 1996 o número 1 da revista *Metek*,

¹⁵² Cf. p. 41. Sobre a exposição em Praga.

¹⁵³ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.71.
"Perilli fonda con Gastone Novelli la rivista "L'Esperienza Moderna", di cui escono cinque numeri (aprile 1957 - marzo 1959) dedicati a Schwitters, Arp, Hausmann, Wols, Gorky. [...] Nel 1959 fonda con Luciano Cattania la casa editrice Grafica, per la quale escono *Non un giorno ma adesso*, la prima raccolta di poesie di A.M. Ripellino, illustrata dallo stesso Perilli, e la prima monografia su Ettore Colla, scritta da Alloway."
(Tradução nossa).

¹⁵⁴ Id. **L'Age d'Or di Forma 1**. 2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p.72.

"1964, fonda con Giuliani, Manganelli e Novelli la rivista *Grammatica*, di cui escono cinque numeri, fino al 1970." (tradução nossa).

¹⁵⁵ Ibid. p.73.

"Assume l'incarico di comunicazione visiva al Corso Superiore di Industrial Design di Roma, dirigendone poi il Dipartimento. Collabora con l'architetto Maurizio Sacripanti al progetto del *Teatro Totale* di Cagliari."
(tradução nossa).

babbechedario allunatico illustrato. Foram publicadas num total de quatro edições, sendo a última em 2003. Seu conteúdo foi organizado pelo artista em uma coletânea de escritos diversos de artistas, poetas e críticos de arte. Todos pertencentes à vanguarda cultural, que "percorreram e percorrem as estradas da criatividade experimental que negou as modalidades de comunicação existente, subvertendo e transformando códigos e leis, subtraindo-se assim aos canais do consenso e às convenções do mercado."¹⁵⁶ Neste mesmo ano, 1996, colaborou com o semanal *Diario*, organizando a revista *Arti Visive*. É o período em que começou a dedicar-se a algumas esculturas em troncos secos de madeira da série "As árvores" (*Gli alberi*).

Em sua casa em Orvieto, além de seu atelier (Fig.17), o artista possui uma grande e rica biblioteca como nos fala em entrevista:

Tenho uma bela biblioteca... Tenho uma biblioteca muito importante porque eu fiz uma coleção dos textos sobre o dadaísmo e surrealismo, eu tenho uma bela biblioteca [...] estes são os dadaístas e surrealistas franceses e alemães, esta é a parte dos alemães [...] Estes outros são italianos, tem De Chirico... muitos italianos, aqui [deste lado] têm os tchecos e os poloneses. Tadeusz Kantor [...] Tadeusz Kantor completo [...] É o homem mais importante do teatro [...] polonês. Existe um museu seu em Cracóvia. O primeiro espetáculo dele eu fiz acontecer em Roma na Galleria d'arte Moderna.¹⁵⁷



Figura 17 - Alelier de Achille Perilli, 2013, Orvieto, Umbria/Itália.

¹⁵⁶ PERILLI, Achille. *L'Age d'Or di Forma 1*. 2.ed. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 6. (Prefácio de Elisabetta Cristallini).

"[...] che hanno percorso e percorrono le strade di una creatività sperimentale che ha negato le modalità della comunicazione esistente, sovvertendo e trasformando codici e leggi, sottraendosi così ai canali del consenso e alle convenzioni del mercato." (Tradução nossa).

¹⁵⁷ Entrevista concedida pelo artista à Luciane F. Costa em data de 05 de maio de 2015. Ver Anexo F, parte 1, nº 14, p. 178.

Podemos dividir a trajetória artística de Perilli em dois períodos: aquele da abstração da forma da realidade, explorando a cor e formas geométricas, associadas aos estudos do grupo *Forma* e retomadas com pesquisas mais avançadas a partir dos anos 1970; e aquele do grafismo do gesto espontâneo que remete aos "*Fumetti*" ou *stripes*, nos finais dos anos 1950 percorrendo a década de 1960 (Fig. 18,19).

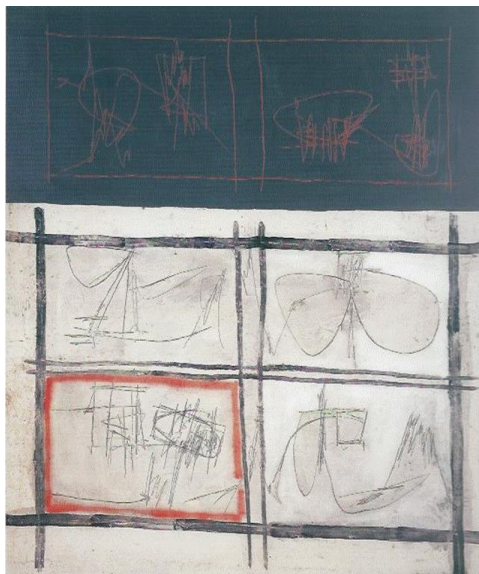


Figura 18 - Achille Perilli,
Una parabola sociologica, 1961.

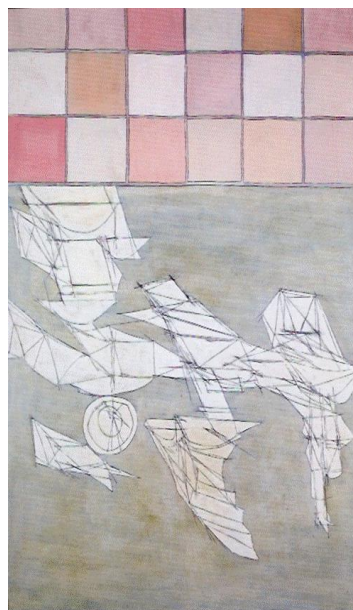


Figura 19 - Achille Perilli,
Il ratto d'europa, 1967.

Em ambas as experiências na corrente da abstração (informal e geométrica), Perilli trabalhou a visualidade da representação artística seguindo as leis da percepção denominadas por Kandinsky de leis da necessidade interior.¹⁵⁸ Desde o início, as formas abstratas já faziam parte do seu universo formal. O sinal gráfico explorado por ele a partir dos anos 1960 colocou-o em contato com uma experiência totalmente nova, gerando o que ele definiu de "nova narrativa para a pintura". O sinal gráfico ou "signo" reporta-nos ao estágio inicial de uma simples intencionalidade e vontade expressiva, não se apoia em uma experiência visual e linguística,¹⁵⁹ que muito tem a ver com o universo de Klee e certo automatismo surreal.

O período da produção artística de Perilli, iniciado em 1957 com a fundação da revista *L'Esperienza Moderna*, pautada no gesto espontâneo do sinal gráfico foi uma fase que marcou seu amadurecimento artístico das "narrativas na pintura", o qual coincide com uma série de eventos culturais importantes que alimentavam a cidade Roma naquela época. Esta fase

¹⁵⁸ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 80.

¹⁵⁹ ARGAN, Giulio C. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.319.

parece ter sido a chave decisiva para levá-lo à esfera de reconhecimento internacional, participando da mostra "Poesias visuais" (*Poesie Visive*) na Bienal de Veneza em 1958.



Figura 20 - 05 BSP - 00218, 1959
Bienal de São Paulo. 5, Sala Itália, vista geral.
©Athayde de Barros



Figura 21 - 05 BSP - 00390, 1959
Bienal de São Paulo. 5 Itália, Mostra
Internacional de Teatro - ©Athayde de Barros

No ano seguinte Perilli foi indicado por Giulio Carlo Argan a participar da 5ª Bienal de São Paulo em 1959,¹⁶⁰ (Fig. 20,21), intitulada *Artistas italianos de hoje* cujo texto de apresentação é do crítico de arte Umberto Apollonio. A Bienal foi de grande sucesso, trazendo como novidade, segundo o crítico Mário Pedrosa (1900-1981), a "ofensiva tachista e informal".¹⁶¹ Houve também a inauguração de uma área para teatro, que dividia o espaço, com as mostras de filmes, com as artes plásticas e a arquitetura.

Em 1962, Perilli participou da Bienal de Veneza com o texto de apresentação também de Apollonio e ainda em Veneza na Bienal de 1968, cujo texto de apresentação é do poeta e crítico literário Alfredo Giuliani, ocupando uma sala inteira do evento, a qual ele fechou ao

¹⁶⁰ Encontramos o catálogo referente à Bienal de São Paulo no ano de 1959 *on line*, mas a parte referente aos artistas italianos encontra-se em branco (há uma mensagem escrita, onde se lê que o arquivo das imagens não chegou a tempo da impressão do catálogo). O Arquivo Histórico Wanda Slevó da FBSP, temporariamente encontra-se indisponível para consulta, devido ao trabalho de digitalização e organização dos arquivos imagéticos. Assim, não conseguimos as imagens das obras de Achille Perilli que estiveram presentes na Bienal de São Paulo em 1959. O material que conseguimos foi um relatório do artista Achille Perilli com os títulos das obras expostas, seis no total, todas datadas 1959: *A Condição*; *A História do Mamute*; *A Nova Figuração*; *A Verdadeira Vida*; *Conceito do Vácuo* e *L'Amour. Absolut*. Com relação aos artistas italianos, além de Achille Perilli participaram ainda Renato Birolli, Alberto Burri, Corrado Cagli, Lucio Fontana, Emilio Vedova, dentre outros, num total de doze pintores, seis escultores, dois desenhistas e três gravuristas.

5ª Bienal de São Paulo (1959)- Catálogo II. p.512. Disponível em:
<<https://issuu.com/bienal/docs/name981c84>> Acesso em 10 agosto 2016.

¹⁶¹ **Bienal de São Paulo/Histórico.** 5ª Bienal de São Paulo. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80043/bienal-internacional-de-sao-paulo-1-1951-sao-paulo-sp>>
Acesso em: 10 agosto 2016.

público, unindo-se às contestações de Gastoni Novelli contra os mecanismos expositivos da Bienal.¹⁶²

No final dos anos 1960 aconteceu uma transição no processo artístico de Perilli. Depois das "narrativas na pintura" o artista retoma sua busca pelas formas geométricas, ou como ele mesmo as define: simplesmente formas, empenhando-se a "construir sobre superfícies pictóricas das novas arquiteturas de espaços que se soltam em uma harmonia de complexas evoluções cromáticas [...]"¹⁶³ (Fig.22, 23).

Na obra *Il ratto d'europa* de 1967 (Fig.19), as formas geométricas que aparecem como quadrados regulares em sequência e o grafismo que se esforça na busca de formas mais definidas, suscitam outra possibilidade leitura para além dos sinais gráficos. As obras deste período em diante apresentam em suas composições plásticas a introdução de formas geométricas em meio ao grafismo espontâneo, evidenciando assim uma potencial passagem de uma linguagem á outra.

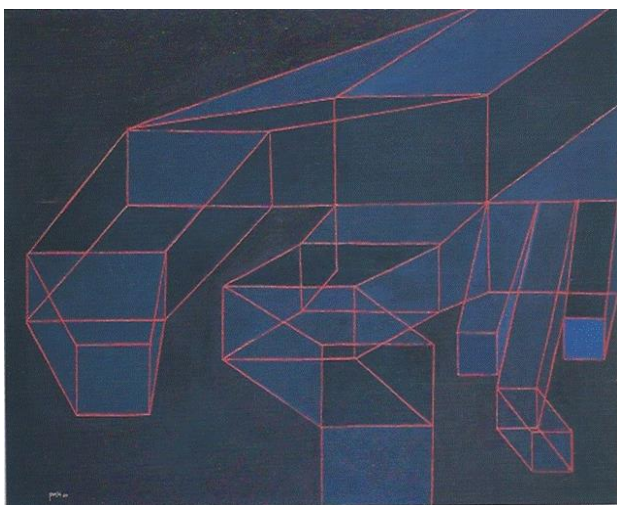


Figura 22 - Achille Perilli, *L'allucinazione retorica*, 1968

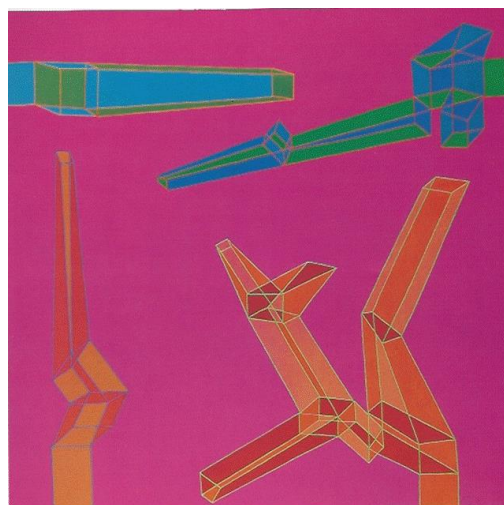


Figura 23 - Achille Perilli, *Nadja*, 1970.

¹⁶² **Gli anni Sessanta.** Disponível em:

< http://www.labiennale.org/it/arte/storia/anni_sessanta.html?back=true > Acesso em: 17 agos. 2016.

"As contestações investiram pesado na Bienal de 1968 em Veneza. Desordem e protestos caracterizaram a 34ª edição, artistas de vários países aderiram às manifestações e em sinal de solidariedade cobriam ou giravam as obras de arte, algumas mostras históricas não foram nem mesmo abertas. O pavilhão central abrigava uma mostra ambiciosa intitulada *Linhas da pesquisa*, com obras de Malevich, Duchamp, Calder, Rauschenberg, Gorky. A inauguração aconteceu sem particulares problemas, e depois antes do encerramento, foram atribuídos os Grandes Prêmios a Schoffer e Riley para os estrangeiros e a Gianni Colombo e Pino Pascali [falecido apenas um mês antes] para os italianos." (Tradução nossa).

¹⁶³ PERILLI, Achille. **Geometria improbabile.** Legnago: Ferrarin Mondadori, 2006. 55p. Catálogo de exposição, outubro 2006, Libreria Ferrarin, Legnago. p.4.

"[...] a costruire sulle superfici pittoriche delle nuove architetture di spazi che si snodano in un' euritmia di ariosa evoluzioni cromatiche [...]" (Tradução nossa).

Este processo de transição dos anos 1960/70 na produção artística de Perilli foi enriquecido com suas pesquisas aprofundadas no campo da perspectiva voltada para o deslocamento das formas no espaço, figuras que se desdobram e que se desenvolvem no espaço simbólico, o que ele denominou em 1975 de "maquinarias" (pela característica de dinamismo contínuo) e que em anos futuros, na década de 1980, receberia também a denominação de "insana geometria".

Além da pintura (que o acompanha por toda a vida) e da escultura (ele realizou uma série de esculturas cilíndricas de madeira nos anos 1960, em metal na década de 70 e nos anos 1990 ele se dedicou à escultura com troncos secos de árvores e cerâmica), Perilli dedicou-se também ao teatro e à cenografia. Uma experiência que remonta à década de 1960, quando em 1963 realizou cenários, projeções e figurinos para o espetáculo *Teatro Gruppo 63* em Palermo.¹⁶⁴ Entre suas mais significativas participações no âmbito do teatro, Achille Perilli em entrevista ressalta três grandes trabalhos: "[...] eu fazia espetáculos teatrais e fiz três importantes: um à Scalla de Milão[...] um outro em Roma ao Teatro Eliseo e um outro[...] ao Teatro dell' Opera em Roma."¹⁶⁵ Sem dúvida, um dos mais significativos espetáculos teatrais foi a idealização e a projeção cenográfica para o balé *Mutazioni al Teatro Scala de Milão*, inaugurado em 27 de janeiro de 1965, cujo Catálogo de Nanni Balestrini, música de Vittorio Fellegara, coreografia di Mario Pistoni. Ainda neste mesmo ano, Perilli colaborou com Mario Ricci no Teatro Orsoline 15, apresentando *Pòr No*, encarregado do texto e das ações cênicas para elementos móveis abstratos. Ele realizou ainda cenários e desenhos de figurinos para a *Povera Juliet* di Alfredo Giuliani, no Teatro Parioli di Roma.¹⁶⁶

Importante também foi a formação do *Gruppo Altro/Lavoro intercodice* em 1972, um grupo de teatro fundado por ele e Lucia Latour, entre outros. Este grupo foi:

Formado por pintores, compositores, poetas, bailarinos, arquitetos, artistas gráficos e fotógrafos. Com o grupo Altro, através da metodologia baseada no trabalho coletivo, desenvolve uma pesquisa complexa sobre as possibilidades de intercódigos do fazer criativo, realizando mostras,

¹⁶⁴ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insana geometrie**. Milano: Skira, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p. 72.

"[...] realizza scene, proiezioni e costumi per lo spettacolo "Teatro Gruppo 63" alla sala Scarlatti di Palermo." (Tradução nossa)

¹⁶⁵ Entrevista concedida pelo artista à Luciane F. Costa em data de 05 de maio de 2015. Ver Anexo F, parte 1 nº 13, p. 177,178.

¹⁶⁶ PERILLI, Op. cit. pp. 72,73.

"Realizza scene e costume per il balletto *Mutazioni*, su un libretto di Nanni Balestrini, musiche di Vittorio Fellegara e coreografia di Mario Pistoni. In collaborazione con Mario Ricci al Teatro Orsoline 15 presenta *Pòr No*, testo e azione scenica per elementi mobili astratti. Realizza scene e costumi per la *Povera Juliet* di Alfredo Giuliani, al Teatro Patrioli di Roma." (Tradução nossa).

experimentações didáticas e espetáculos teatrais. A experiência se concluiu em 1981 com a publicação do livro "Altro/Dieci anni di lavoro intercodice".¹⁶⁷

Ainda no âmbito do teatro, ao qual o artista dedicou uma boa parte de seu tempo na elaboração cenográfica, na idealização do figurino ou nos textos, sempre buscando a ideia do "improvável" nas suas composições, como podemos observar na figura 24, trata-se de um dos cenários idealizados por Perilli. Com as suas audaciosas propostas, criou um teatro sem atores.

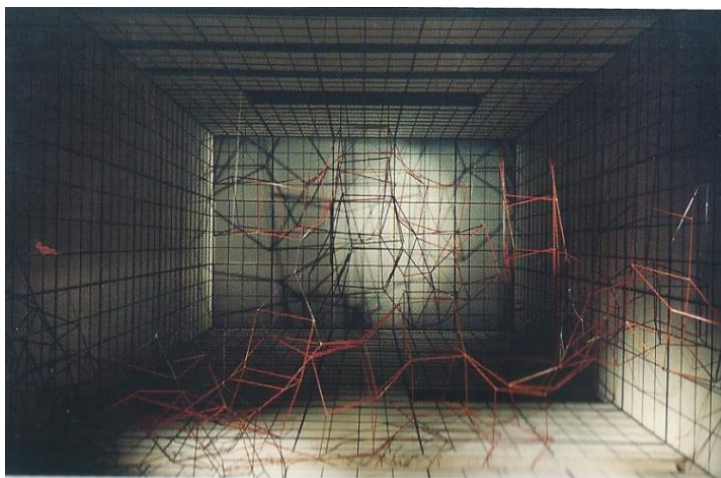


Figura 24 - TEATRO. Cena do espetáculo *Dies Irae* - *Teatro dell' Opera di Roma* em 1978.

Em entrevista, o artista comenta a respeito explicando que:

[...] eu tinha uma teoria, eu queria fazer um espetáculo sem usar os atores, assim como foi a minha origem por outro lado [como na pintura], espetáculos abstratos, completamente abstratos, assim, nos meus espetáculos, não do grupo [Altro], mas nos meus espetáculos não haviam atores, mas maquinistas de cena, porque as máquinas eram necessárias, e isso é tudo.¹⁶⁸

Uma das grandes experiências de Perilli no teatro foi o espetáculo *Dies Irae* no *Teatro dell' Opera di Roma* em 1978. Para o cenário teatral ele idealizou e dirigiu a uma ação visual

¹⁶⁷ Lucia latour (**Gruppo Altro**). Disponível em: <<http://www.altroteatro.it/physico/latourit.htm>> Acesso em: 01 agos. 2015. "[...] formato da pittori, compositori, poeti, danzatori, architetti, grafici e fotografi. Con il Gruppo Altro, attraverso una metodologia di lavoro collettivo, svolge una ricerca complessa sulle possibilità intercodice del fare creativo, realizzando mostre, esperimenti didattici e spettacoli teatrali. L'esperienza si conclude nel 1981 con la pubblicazione del libro "Altro /Dieci anni di lavoro intercodice." (Tradução nossa).

¹⁶⁸ Entrevista concedida pelo artista à Luciane F. Costa em data de 05 de maio de 2015. Ver Anexo F, parte 1 nº 13, p. 177.

abstrata sobre uma composição eletrônica *Collage3 (Dies Irae)* di Aldo Clementi, cujos esquemas visuais eram de Lucia latour, os dispositivos realizados por Pasquale de Antonis, as estruturas metálicas uma realização técnica de Luciano e Romano Mantinis.¹⁶⁹ Podemos individuar neste cenário, com aspécto abstrato por não apresentar atores, a presença das formas geométricas em verdadeiras tramas de metal que remetem à obra *L'allucinazione retorica* (Fig. 22), realizada dez anos antes do espetáculo. Perilli conseguiu transferir para o palco uma realidade da sua pintura abstrata. A imagem deste cenário, um "ambiente", nos faz lembrar ao que conhecemos hoje como "instalação". A última participação de Perilli no âmbito do teatro foi em 1979 quando realizou com o *Gruppo Altro* o espetáculo *Abominable A*, apresentado no Palácio de Exposição em Roma e depois em Varsóvia ao Teatro Stodola e em Cracovia.¹⁷⁰

Em 1966 Perilli iniciou sua experiência com a gravura que no transcorrer de vários anos realizou uma série de gravuras em grande parte impressas por Renzo Romero. Dos anos 1991 ao ano de 2004, praticou assiduamente a técnica da gravura, mais especificadamente a técnica água-forte. Ao longo de 13 anos realizou uma rica série de gravuras organizando o que ele denominou de *La Librericiuola* como descrito abaixo:

São vinte livros de poetas e escritores ou equivalente (fotografia, página de música, desenho de arquitetura, entre outros) todos ilustrados com gravuras de Achille Perilli. Uma vez completada as tiragens (que para cada volume são de 50 cópias numeradas em números árabes e de 10 cópias numeradas em número romanos dos quais 5 destinadas aos autores). As águas-fortes /águas-tintas são todas numeradas e assinadas pelo autor. As placas de metal após a última tiragem foram arranhadas, anuladas.¹⁷¹

Nesta coleção com vinte conjuntos de fascículos (são nove por conjunto), existe um exemplar de crucial interesse para nós: o 15º, conjunto que contém sete poesias de Saudade Cortesão Mendes em "*Notas Mínimas*" e sete águas-fortes de Achille Perilli, publicados em 2000.¹⁷²

Perilli possui um extenso currículo de exposições individuais e coletivas em várias cidades da Itália e em diversos países como Áustria, Noruega, Suíça, Alemanha, França,

¹⁶⁹ **Dies Irae**. Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/home/biography>> Acesso em: 01 ago. 2015. "Realizza al Teatro dell'Opera di Roma lo spettacolo *Dies Irae*, azione visiva astratta su composizione elettronica di Aldo Clementi." (Tradução nossa).

¹⁷⁰ **Achille Perilli** - Biografia. Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/home/teatro>> Acesso em: 14 abril 2016.

¹⁷¹ **La Librericiuola** . Libri di Artisti. Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/home/2014-11-07-14-39-18>> Acesso em 26 nov. 2014. Ver também Anexo H, *La Librericiuola*, N°15, p.190.

¹⁷² Ver Anexo H, *La Librericiuola*, N°15, p.190.

Polônia, Estados Unidos, Brasil, México, Argentina e outros.¹⁷³ Hoje é um artista reconhecido internacionalmente, tendo obras em acervos de museus de projeção mundial como o MoMA¹⁷⁴ em Nova Iorque nos Estados Unidos; o *Centre Pompidou* em Paris; o MACRO - *Museo d'Arte Moderna e Contemporanea* em Roma; na "*Galleria d'Arte 'L' Incontro*" em Brescia. Algumas de suas obras compõem coleções como a de arte contemporânea do *Palazzo della Farnesina* (*Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale*) em Roma e do MAMM (Museu de Arte Murilo Mendes) em Juiz de Fora, Brasil – o único acervo, até o momento, que conta com obras do artista italiano neste país.

Achille Perilli nunca esteve no Brasil, mas suas obras perpassaram além da Bienal de São Paulo em 1959, também em 1989 numa coletiva no Museu de Belas Artes e Funarte, Rio de Janeiro; e no MASP (Museu de Arte de São Paulo) na exposição "Aspectos da pintura italiana do pós-guerra aos nossos dias", cujos textos de apresentação são de autorias de A. Bonito Oliva e T. Trini.¹⁷⁵ Em 2008 o MASP¹⁷⁶ reuniu obras de 98 artistas italianos do pós-guerra provenientes da coleção *Farnesina* de Roma, dentre os quais Achille Perilli. Mas, apesar de suas obras virem até nós, o artista nunca esteve no Brasil pessoalmente.

Na Itália, em 2012, Perilli expôs na *Galleria d'Arte L'incontro* em Chiari, província de Brescia e em 2013 no MUSMA- *Museo della Scultura Contemporanea*, Matera - imagens e documentos de 1946 a 2013.¹⁷⁷ Perilli participou, em setembro de 2014, na *Città di Castellamonte* província de Turim, da 54ª *Mostra della Ceramica*¹⁷⁸ com quarenta cerâmicas

¹⁷³ O currículo completo das exposições do artista. Disponível em:

<<http://www.achilleperilli.com/index.php/2014-09-10-15-31-25/2014-09-12-09-31-48/collettive>>

<<http://www.achilleperilli.com/index.php/2014-09-10-15-31-25/2014-09-12-09-31-48/personali>>

Acesso em: 26 jan. 2015.

¹⁷⁴ **Achille Perilli in the Collection.**

Disponível em: <<http://www.moma.org/search/collection?query=achille+perilli>> Acesso em: 26 nov. 2014

¹⁷⁵ MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES-ROMA - EXPOSIÇÃO NACIONAL QUADRIENAL DE ARTE DE ROMA EMBAIXADA DA ITÁLIA NO BRASIL. CATÁLOGO: **Aspectos da pintura italiana do após-guerra aos nossos dias**. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1989.

(Obras de Achille Perilli nestas exposições: "A suntuosidade da noite", técnica mista s/tela, 150cm x 150 cm, propriedade do autor; "O Olho de Marat, 1974, técnica mista s/tela, 150cm x 150cm, Galeria nacional de Arte Moderna, Roma.).

¹⁷⁶ **MASP**, Noventa e oito obras de 98 artistas contemporâneos italianos chegaram no início de agosto de 2008 ao MASP. A mostra, itinerante em todo o mundo, tem um recorte específico para a América do Sul, passou pelo Chile e Peru e depois seguiu para a Argentina. Promovida em conjunto com o Ministério das Relações Exteriores italiano e o Istituto Italiano di Cultura de São Paulo, Arte Contemporânea Italiana (1950-2000) - A Coleção Farnesina reúne pinturas, esculturas, mosaicos e instalações que marcaram a produção artística italiana da segunda metade do século XX.

Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=30&periodo_menu=2008> Acesso em: 10 jun. 2016.

¹⁷⁷ **Achille Perilli. Sculture, ceramiche, disegni, opere grafiche, libri d'artista, immagini e documenti dal 1946 al 2013.** Disponível em:

<http://www.musma.it/index.php?option=com_content&task=view&id=704&Itemid=112>

Acesso em: 25 nov. 2014.

¹⁷⁸ **Città di Castellamonte (TO), da 54ª Mostra della Ceramica**

exclusivas, selecionadas dos diversos períodos de sua produção. Em uma entrevista à *Galleria AICA (Andrea Ingenito Contemporary Art)*, em 2013, Achille Perilli afirma que: "A minha experiência artística é atualíssima, assim não tenho nenhuma necessidade de atualizá-la porque eu sou do mundo."¹⁷⁹

Achille Perilli, hoje, próximo aos 90 anos, é um dos protagonistas e testemunho vivo a "construção" da história da arte moderna italiana no Pós- II Guerra e do surgimento da arte contemporânea na Itália.

Disponível em: <<http://annamariaimone.org/2014/09/04/citta-di-castellamonte-54-mostra-della-ceramica/>>

Acesso em: 25 nov. 2014.

¹⁷⁹ Ver entrevista ao Achille Perilli - **Dei modi del dipingere l'invisibile**.

Disponível em: <<http://youtu.be/lnhYkDrbBwA>> Acesso em: 26 out. 2014.

CAPÍTULO 2 - A FORMA E A SUA METÁFORA POÉTICA

*"[...] puesel arte es, antes que nada, un conjunto
de problemas de forma."
(Paul Klee)*

"Desde que os filósofos gregos chamaram à arte 'imitação da natureza', seus sucessores se ocupam em corroborar, desmentir ou qualificar essa definição."¹⁸⁰ Sabemos, contudo que essa imitação deixou de ser uma preocupação com o advento da arte moderna.

Notamos que a representação da forma tem instigado grandes profissionais das artes visuais principalmente a partir do início do século XX, gerando discussões sobre um "desvio" do que podemos chamar de harmonia, de equilíbrio, de figura, de composição. Um desvio que levou ao desprezo pelas convenções artísticas herdadas do século XIX e que perduraram até os anos 1940/50. A representação artística do objeto liderou com supremacia a forma finita por muito tempo, até encontrar um terreno fértil para sua libertação, de tal modo que a representação da forma passou a valer pela busca de um novo modo de ver o mundo. Um mundo que começou a ser percebido como disforme ou multiforme e não mais como reflexo real da natureza. As características da representação realista do objeto passaram a ser mais questionadas, à medida que as intensas transformações culturais, sociais e políticas eclodiram no século XIX intensificando-se no início do século XX, mudando radicalmente o modo de perceber e sentir o mundo.

É importante lembrarmos que referindo-nos ao campo da não objetividade da arte, o Futurismo em 1909 foi a porta de ingresso da arte italiana para o mundo da subjetivação. Notamos que a partir de então a produção artística propunha uma representação subjetiva da realidade das coisas e dos acontecimentos. Este mecanismo da abstração amadureceu ao longo do tempo, e provocou a imersão de muitos artistas no universo da linguagem metafórica, propondo uma poética inquietante para a época. O realismo social era até então a representação artística que legitimava a arte, e o caminho da abstração distorceu toda a realidade plausível, propondo uma ruptura com o passado e exaltando algo totalmente novo, colocando em evidência o "pensar". Podemos entender isso como uma função poética ou um meio de criar recursos imaginativos que configurassem mensagens sugestivas, subjetivas, por sua vez, metafóricas. De modo tal que esta função poética podia se relacionar direta ou

¹⁸⁰ GOMBRICH, E.H. Função e forma. In: **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. p.80.

indiretamente com o elemento "forma", fosse ela forma de uma figura, fosse um objeto ou mesmo um conceito.

Inicialmente, buscando o conceito de forma em alguns teóricos encontramos as seguintes definições: segundo kandinsky, "a forma é a expressão exterior do conteúdo interior. [...]. A forma está invariavelmente ligada ao tempo, ou seja, é relativa, já que não passa do meio hoje necessário pelo qual a manifestação atual se comunica e ressoa."¹⁸¹ Esta opinião concorda com a de Rudolf Arnheim quando diz ser a forma uma configuração visível do conteúdo.¹⁸² Paul Klee, que também não se distancia desta ideia, supõe que a forma resulte da expressão dos elementos formais [ponto, linha, textura, espaço, cor...] articulados à coincidência visível do espírito do conteúdo.¹⁸³ Para a pesquisadora e historiadora da arte Jole de Sanna a forma distancia da sua função explicativa das coisas: "A forma, suntuosa ou submissa, rica ou pobre, material ou imaterial. Nunca ou não mais elemento circunscrito a uma função explicativa de alguma coisa (conteúdo-forma)".¹⁸⁴ E o artista Achille Perilli o que pensa sobre a "forma"?

2.1 - Achille Perilli e seu universo formal.

"Na arte existe somente a realidade tradicional e inventiva da forma pura."¹⁸⁵ Esta afirmação encontrada no Manifesto Formalista do *Gruppo Forma1* resume o fundamento de sua poética.

Passada a primeira exposição do grupo *Forma 1* em julho de 1947, o artista Achille Perilli junto com outros artistas do movimento abstracionista em novembro deste mesmo ano, publicaram no jornal romano *Unità* na seção "Polêmicas de arte" (*Polemiche d'Arte*) uma carta assinada por eles com o título "Os abstracionistas" (*Gli Astrattisti*). Nessa carta, o grupo denuncia o caráter acadêmico e antiquado do retorno ao realismo na arte italiana que se pronunciava com o fim da guerra e com os meses que seguiram a "Liberação" (*Liberazione*). Na França, vemos que já havia uma recusa do realismo na arte que se torna um ponto de convergência entre os modernos, tais como Picasso e Matisse, precursores da "desconstrução"

¹⁸¹ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 130.

¹⁸² ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. 8ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1994. p. 89.

¹⁸³ KLEE, Paul. **Teoria del arte**. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971.p. 47,48.

"El arte supone la coincidencia visibile del espíritu del contenido con la expresión de los elementos formales y con la del organismo forma." (Tradução nossa).

¹⁸⁴ SANNA, de Jole. **Forma: l'idea degli artisti 1943-1997**. Milano: Costa & Nolan, 1999.p.5.

" La forma, suntuosa o sommessa, ricca o povera, materiale e immateriale. Mai o non più elemento circoscritto a una funzione esplicativa di qualcosa (contenuto-forma)." (Tradução nossa)

¹⁸⁵ Ver Anexo B, Manifesto del Gruppo Forma 1. p.164.

da representação naturalista do objeto. Para Perilli o que ocorria na Itália, era um retorno ao realismo devido à falta de compreensão da dinâmica da revolução de conteúdos. Para o artista, tal "revolução" só era possível se definida por uma linguagem formal dialeticamente conflitante e questionadora desenvolvida com relação à cultura que a precedeu. A falta desta consciência histórica, política e social, ou seja, a falta da consciência da premência de mudanças foi um erro grave na compreensão de Perilli. As prováveis causas desse "erro", segundo o artista, encontravam-se principalmente na falta de preparação de alguns teóricos, pautada naquele espírito de luta que ainda alimentava muitos intelectuais recentemente saídos da clandestinidade e da atividade partidária.¹⁸⁶ Percebemos que todo o conteúdo da carta em questão nega a representação realista, a pintura rigorosa e superada, privada de originalidade. Os abstracionistas afirmam no texto: "o realismo sim, mas de Picasso e de Matisse, nós nos assemelhamos a uma linguagem e ao mesmo tempo expressamos com a nossa pintura as exigências de uma nova sociedade."¹⁸⁷ Também deixam claro o compromisso entre duas inspirações: uma frente às formas novas, a outra frente a uma renovação social insinuando a dúvida de um perigoso dualismo que levou alguns ao expressionismo e outros a um cubismo ilustrativo.¹⁸⁸ Verificamos que vigora uma situação confusa, quando surge em Roma e em Veneza um grupo de pintores com clara tendência abstracionista, convicto da aceitação de sua posição como a única possível para os artistas realmente progressivos e modernos.¹⁸⁹ Desse modo, podemos perceber que estava declarada a renúncia aos conteúdos burgueses e românticos deteriorados há tempos. No final do texto, o grupo deixa em aberto a pergunta: Qual das duas posições seria realmente progressiva? E deixaram o juízo ao público e aos críticos, colocando em foco o debate sobre a real tendência artística progressista.

Em resposta à carta *Gli astrattisti* o jornalista e crítico de arte Antonello Trombadori (1917-1993) reagiu negativamente escrevendo um comentário. Nele Trombadori refere-se ao abstracionismo como uma porta para o arbitrário das expressões sem sentido, sem

¹⁸⁶ PERILLI, Achille. *L'Age D'Or di Forma* 1. 2. ed. Roma: Edizione Luca, 2000. p 90.

"[...] non si era capito cioè che una rivoluzione di contenuti è possibile soltanto se definita da un linguaggio formale dialetticamente evoluto rispetto alla cultura che lo precede. L'errore fu grave e causa ne furono: l'impreparazione di alcuni teorici - dobbiamo dirlo - quello spirito di lotta che ancora infiammava molti intellettuali, usciti appena dalla clandestinità e dall'attività partigiana." (Tradução nossa).

¹⁸⁷ Ibid. p 90.

"Realismo sì, ma da Picasso e Matisse, assimiliamo un linguaggio e nello stesso tempo esprimiamo con la nostra pittura le esigenze di una società nuova." (Tradução nossa).

¹⁸⁸ Ibid. p. 90.

"Il compromesso tra le due aspirazioni, l'una verso forme nuove, l'altra rivolta ad un "rinovamento sociale" insinuò i dubbi di un pericoloso dualismo che portò alcuni all'espressionismo, altri ad un cubismo illustrativo." (Tradução nossa).

¹⁸⁹ Ibid. p. 90.

"[...] sorsero a Roma e a Venezia gruppi di pittori di chiara tendenza astrattista, convinti nell'accezione di questa posizione, come l'unica possibile per gli artisti veramente progressivi e moderni." (Tradução nossa).

pensamento, sem conteúdo humano, e ainda como caos da improvisação teórica, da incapacidade gramatical e da ausência dos princípios elementares da linguagem figurativa.¹⁹⁰

O "objeto" e sua forma enquanto herança do espírito da pesquisa realística como o próprio Trombadori se refere, levou-nos a buscar em Perilli a definição de "forma" e nos conduziu aos teóricos centrais da sua pesquisa. A partir de então, encontramos a relevância do debate no elemento "forma" na expressão artística, em conotações metafóricas, utilizadas por Perilli nas suas obras e em seus escritos, como também pelo poeta Murilo Mendes nas suas poesias, o qual será retomado no terceiro capítulo.

A partir do raciocínio formal da abstração, ponto forte do modernismo, podemos afirmar que Perilli utiliza a linguagem metafórica nas suas obras. Ele começou com o *Gruppo Forma*, como já citado anteriormente, na luta contra o seu "desconforto" diante da representação da arte realista herdada do passado. Perilli é um artista pesquisador, o desenvolvimento de suas teorias resultou em anos posteriores, em escritos, artigos e resenhas, como grandes contribuições para a arte moderna abstrata italiana. Seus questionamentos durante toda a sua produção artística girava em torno da construção e do uso da "forma". Os teóricos aos quais ele buscou seu alicerce de conhecimentos, como Paul Klee e Kandinsky entre outros, estavam naquela época alimentando toda a discussão sobre as transformações de conceitos e valores artísticos e culturais. A fonte da abstração foi a essência para suas criações, o abandono da representação real do objeto foi deslocado à esfera do emprego do estado puro dos meios plásticos proposto pelos abstracionistas.

É interessante lembrar que mesmo não tendo concluído seu curso de letras, isto não o impediu de transitar pela ambiência das letras e das artes plásticas, desenvolvendo seus estudos e pesquisas, frequentando o meio intelectual romano sendo amigo de Argan, de Venturi, de Ungaretti, de Murilo Mendes e dos integrantes do *Gruppo Forma*. Era um artista curioso com o seu tempo.

Lionello Venturi, como já mencionado no primeiro capítulo, foi um professor audacioso, com seu método didático antiacadêmico. Perilli ressalta que ele "sustentava a identidade do método entre o estudo da arte antiga e da contemporânea, pois a compreensão da arte do passado é maior se considerada através da experiência da arte do próprio tempo."¹⁹¹

¹⁹⁰ PERILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma 1**. 2.ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p 90

"[...] la porta all'arbitrio delle espressioni senza senso, senza pensiero, senza appunto quel contenuto umano [...] che già grande poeti accettarono di esprimere a costo di qualunque schematismo e qualunque retorica. [...] il caos dell'improvvisazione teorica, dell'incapacità grammaticale e dell'assenza dei principi elementari del linguaggio figurativo [...]" (Tradução nossa).

¹⁹¹ Ibid. p.53.

Como o próprio Venturi afirma em seu livro "História da Crítica de arte" (*Storia della Critica d'Arte*):

Enfim, se é verdade que a realidade está além da aparência, além da natureza, além da história, é também verdade que aparência, natureza e história compõem a nossa experiência e somente através da análise desta se poderá alcançar a intuição da realidade que a transcende.¹⁹²

Entendemos que a intenção de Venturi era de sistematizar um método do estudo da arte e de afirmar a sua indiscutível historicidade. Em Roma, o professor foi um grande incentivador da arte abstrata enquanto manifestante de um vivo interesse pelos problemas da arte moderna, fundando, como já citado anteriormente, o *Gruppo degli Otto Pittori Italiani*.¹⁹³

Retomemos uma passagem importante da biografia de Perilli, em setembro de 1946, quando ele e seus amigos Dorazio e Guerrini fizeram uma viagem à Paris. Eles visitaram uma exposição de pinturas francesas com quadros de Picasso e Matisse entre outros, e também com obras da nova geração de pintores da *Ecole de Paris*, cujas pinturas decompunham a imagem da realidade em mecanismos abstratos.

Após a viagem à Paris, o contato com a linguagem abstrata e o deparar-se com a dificuldade da nova geração em chegar à liberdade total da abstração, como o próprio Perilli conta, o artista relê o manifesto do grupo do ponto de vista filológico e deste emerge várias posições, acima de tudo com a palavra "forma".¹⁹⁴ Neste período Perilli já havia lido *Vida das Formas* de Henri Focillon, publicado em 1934 e traduzido para o italiano em 1945. Ele descreve o texto como uma reflexão sobre arte "como sistema de relações formais: as relações formais numa obra e entre várias obras, constituem uma ordem, uma metáfora do universo."¹⁹⁵ Para ele, a obra de arte é uma medida do espaço, ou seja, é forma, logo, a obra de arte só existe enquanto forma. Esta ideia confirma a proposição de que a forma não tem significado para além de si própria, que existe um significado intrínseco a ela, e o que nós

"[...] sosteneva l'identità di metodo tra lo studio dell' arte antica e della contemporanea e che la comprensione dell'arte del passato è maggiore se considerata attraverso l'esperienza dell'arte del proprio tempo." (Tradução nossa)

¹⁹² VENTURI, Lionello. **La storia della critica d'arte**. Torino: Giulio Einaudi, 1964. p.304.

"Infine, se è vero che la realtà è oltre la apparenza, oltre la natura, oltre la storia, è pur vero che apparenza, natura e storia compongono la nostra esperienza e soltanto attraverso l'analisi di essa si potrà giungere all'intuizione della realtà che la trascende." (Tradução nossa).

¹⁹³ Cf. p. 40. Gruppo degli Otto Pittori Italiani.

¹⁹⁴ PERILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma 1**. 2.ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p.34.

"Rileggendo filologicamente il manifesto emergono le diverse posizioni: anzitutto la parola Forma." (Tradução nossa).

¹⁹⁵ FOCILLON, Henri. **A vida das formas: seguido de elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 2001. p. 13.

fazemos é atribuir-lhe significados subjetivos, acepções, afirma Focillon.¹⁹⁶ Isso no faz lembrar o que Gombrich disse quando afirma que "a criação precede a referência",¹⁹⁷ e que a representação não é, portanto, uma réplica."¹⁹⁸

O pensamento de Focillon contribuiu na formulação da teoria do *Gruppo Forma*¹. O grupo afirma no manifesto Formalista¹⁹⁹ que negam com violência uma tendência que se apóia na produção artística do passado, como Perilli relembra nesta sua citação:

Somos contra tudo o que nos precedeu, mas também renegamos o quanto se prenuncia. Somos contra "a criação artística que coloca como um ponto de partida a natureza entendida sentimentalmente e o casual, o aparente, o aproximativo, a sensibilidade, a falsa emoção, os psicologismos como falsos elementos que prejudicam a livre criação e reconhecemos no formalismo o único meio para nos subtrair das influências decadentes, psicológicas e expressionistas."²⁰⁰

Para Perilli a história se movia sobre uma ação renovadora. O próprio Focillon defendia a ideia de que a vida das formas tem apenas como finalidade manter a sua própria pulsão e renovação.²⁰¹ Teoria esta que tange a ideia de Wassily Kandinsky, quando afirma que o artista pode usar qualquer forma para exprimir-se e ela, por ser autônoma, pode transitar no tempo.²⁰² Esta concepção também confirma a proposta de Venturi reconhecer a historicidade de tal modo que seria impossível pensarmos em renovação de conceitos sem termos o conhecimento da história precedente e de seu dinamismo cultural, social e político.

O universo intelectual de Achille Perilli foi habitado também pelas obras e teoria do artista Wassily Kandinsky, cuja teoria baseou seu artigo *Astrattisti a Milano*. O artista russo era importante para Perilli porque se dedicou ao mundo das abstrações, defensor da arte "pura" [grifo do autor] oriunda do instinto de liberdade.²⁰³

Em seus estudos sobre a linguagem das formas, Kandinsky afirma que:

¹⁹⁶ FOCILLON, Henri. **A vida das formas: seguido de elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 2001. p.14

¹⁹⁷ GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.85.

¹⁹⁸ Ibid. p.94.

¹⁹⁹ Ver Anexo B, Manifesto del Gruppo Forma 1, p.164.

²⁰⁰ PERILLI, Achille. **L'Age d' Or di Forma 1**. 2.ed.; Roma: Edizioni De Luca s.r.l.,2000 p.38.

"Siamo contro quanto ci ha preceduto, ma rineghiamo quanto si preannuncia Siamo contro la creazione artistica che si pone come punto di partenza la natura intesa sentimentalmente e il casuale, l'apparente, l'approssimativo, il sensibilibismo, la falsa emotività, gli psicologismi come elementi spuri che pregiudicano la libera creazione e riconosciamo nel formalismo l'unico mezzo per sottrarci ad influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche." (Tradução nossa).

²⁰¹ FOCILLON, Op.cit. p.19.

²⁰² KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 80.

²⁰³ Ibid. p. 155. (A pintura enquanto arte pura deve servir para a comunicação de espírito para espírito - uma arte pura é uma arte na qual o elemento espiritual se isola do elemento corporal e se desenvolve de maneira independente.)

A forma, no sentido estrito da palavra, não é nada mais que a delimitação de uma superfície por outra superfície. Essa é a definição de seu caráter exterior. Mas toda coisa exterior também encerra, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraca ou mais fortemente). Portanto cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo.²⁰⁴

Notamos que a este propósito, conclui Kandinsky:

Não existe em arte uma forma exclusivamente material. Uma forma material nunca pode ser reproduzida com uma exatidão absoluta. [...] O artista que cria em plena consciência não pode contentar-se com o objeto tal qual se lhe apresenta. Procura necessariamente dar-lhe uma expressão.²⁰⁵

Assim, Perilli parte desta premissa assinando o manifesto formalista o qual declara: "[...] interessa-nos a forma do limão e não o limão."²⁰⁶ Para Kandinsky, na arte não existe a ação imperativa do que se deve fazer, pois ela é eternamente livre, não há, pois, um método, uma ordem hierárquica das ações no ato criativo. Ele acreditava que a necessidade interior do artista é o que mobiliza o desenvolvimento da arte e que esta necessidade nada tem a ver com os cânones de uma liberdade limitada.²⁰⁷ Entendemos, portanto, que a liberdade limitada refere-se à liberdade do artista em poder usar qualquer forma para se expressar, desde que ela seja encontrada na natureza. Segundo ele, os olhos do artista "devem estar abertos para sua própria vida interior, seus ouvidos sempre atentos à voz da necessidade interior."²⁰⁸ Não se trata da liberdade limitada, mas da liberdade do artista em utilizar de todos os métodos, desde que estejam condizentes com a sua necessidade interior, ou seja, é a sua voz interior legítima a sua arte.

Para Kandinsky, a arte abstrata possibilitou o deslocamento da representação objetiva do objeto para a sua representação subjetiva, do material ou matéria do objeto para o espiritual. Verificamos que esse ponto é crucial para avaliarmos as obras abstratas, pois:

Se avaliarmos de maneira puramente exterior e fria o elemento formal na arte (e na vida), as obras de arte abstratas são mortas. A avaliação interior do

²⁰⁴ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.71.

²⁰⁵ Ibid. p. 73.

²⁰⁶ Ver Anexo B. Manifesto del Gruppo Forma 1. p. 164.

²⁰⁷ KANDINSKY, Op.cit. p. 80.

"A vinculação a uma 'escola', a busca da 'tendência', a pretensão de querer a todo custo encontrar numa obra 'regras' e certos meios de expressão peculiares de uma época, só nos pode desorientar, levar à incompreensão, ao obscurantismo e, enfim, reduzir-nos ao silêncio."

²⁰⁸ Ibid. p.81.

elemento formal no sentido lato – avaliação que se junta à primeira e exerce uma influência calorosa – vivifica as obras de arte abstratas.²⁰⁹

Percebemos na poética de Perilli um fio comum que perpassa Venturi, Focillon e Kandinsky: a forma não é desprovida de conteúdo, ele é intrínseco a ela. Somamos a esses pensadores Paul Klee²¹⁰ pintor, professor, músico e poeta, para quem a arte é antes de tudo "um conjunto de problemas das formas."²¹¹

Atestamos a importância de Kandinsky e Klee para Perilli em várias passagens de seus escritos, onde o artista italiano se refere à concentração da força expressiva de uma pintura em na sua essencialidade dramática. No artigo "Nova figuração para a pintura" (*Nuova figurazione per la pittura*) publicado na edição Nº 1 da revista *L'Esperienza Moderna*, Perilli, referindo-se a Kandinsky e Klee, afirma:

Em certos desenhos de Kandinsky, em torno de 1915, a redução de uma realidade natural a um valor puro do sinal, quase como um retorno ao ideograma, confirma e sustenta uma veia formal, que o cubismo primeiro e o neoplasticismo depois, tentaram anular, em nome dos ideais racionalistas e funcionais. Simultaneamente Klee, na mesma direção, pesquisava com um automatismo nevrótico uma imagem caligráfica do real.²¹²

Lembremos que as experimentações plásticas no campo da abstração ganhavam cada vez mais espaço na Itália, sobretudo em Milão, Veneza e Roma, cidades que também foram marcadas pela crise da abstração "informal" no final da década de 1950. Percebemos que havia, contudo, uma recusa à incomunicabilidade da abstração informal, oposta à orientação racional que havia desencadeado várias reações nos artistas que pretendiam retomar o sinal plástico entendido como gesto espontâneo, e a matéria (a forma) em uma nova "roupagem" [grifo nosso]. Perilli enquanto pesquisador da forma descobriu não só valores estruturais, mas também o valor semântico do "sinal". O sinal plástico como possível de ser interpretado, em

²⁰⁹ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.190.

²¹⁰ Paul Klee foi um dos principais teóricos do movimento construtivista nas artes plásticas. Sua obra tornou-se importante para a fundamentação do construtivismo alemão, contribuindo para sedimentar o pensamento formalista adotado pela Bauhaus, na Alemanha da década de 1920. "**O pensamento criativo de Paul Klee: arte e música na constituição da Teoria da Forma**". Disponível

em:<https://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/num21_cap_01.pdf.pdf> Acesso em: 03/01/2016.

²¹¹ KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971.p. 15.

"[...] pues el arte es, antes que nada, un conjunto de problemas de forma." (Tradução nossa).

²¹² PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.50.

"In taluni disegni di Kandinsky, intorno al1915, la riduzione di una realtà naturale ad un puro valore di segno, quasi un ritorno all'ideograma, conferma e sostiene un filone formale, che il cubismo prima e il neoplasticismo poi, tentarono di annullare, in nome di ideali razionalistici e funzionali. Contemporaneamente Klee, nella stessa direzione, ricercava con un automatismo nevrotico un'immagine calligrafica del reale." (Tradução nossa).

uma nova "caligrafia" artística, base da sua pesquisa presente especialmente em suas obras dos finais dos anos 1950 e dos anos 1960 (Fig. 18 e 19, p. 68). Ainda no mesmo artigo *La nuova figurazione per la pittura* o artista escreve que:

O retorno a uma expressividade do sinal não é somente uma reavaliação do expressionismo alemão, do automatismo surrealista, ou do dramático mundo dos últimos anos de Klee ou a descoberta de qualquer virtude em caligrafias distantes, mas é, sobretudo o querer concentrar em uma imagem precisa, concreta, real as incertezas, os desequilíbrios, os medos irracionais que vão difundindo-se no nosso mundo civil.²¹³

Perilli buscou embasamento para sua teoria sobre o sinal gráfico/expressivo em Kandinsky, o qual também escreveu sobre o sinal (signo) plástico, afirmando ser este resultante do impulso profundo do artista e, portanto, inseparável do gesto que o traça, referindo-se a uma pura intencionalidade expressiva que não se apóia em nenhuma experiência visual.²¹⁴ Kandinsky lembra que a intenção de fazer da pintura expressão de uma atividade subjetiva já estava difundida no *Art Nouveau*, no Expressionismo e no Futurismo.²¹⁵ Notamos, portanto, que a ação incessante da representação subjetiva do objeto alimentava a discussão em torno da arte moderna.

A concepção de Klee era: "A arte não reproduz o visível; torna visível."²¹⁶ A partir daí podemos interpretar como sendo o momento do princípio da fruição (da cognição) e não o da contemplação da obra. Sobre esta concepção Kandinsky afirma que "o quadro não é uma transmissão de formas, mas de forças: é a existência do artista que se liga diretamente a dos outros."²¹⁷

A teoria de Klee sobre a forma plástica praticamente inaugura a abstração geométrica. Ele foi um dos principais representantes da escola alemã Bauhaus (1919-1933), ao lado de Kandinsky, considerados como ícones da abstração artística nas vanguardas do início do século XX. Para Klee o processo de formalizar a ideia se sobrepõe à forma "finita", ao pensar

²¹³ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p. 50.

"Il ritorno ad una espressività del segno non è solo rivalutazione dell'espressionismo tedesco, dell'automatismo surrealista, o del drammatico mondo degli ultimi anni di Klee o scoperta di talune virtù in lontane calligrafie, ma è soprattutto il voler concentrare in un'immagine precisa, concreta, reale le incertezze, gli squilibri, le irrazionali paure che si vanno diffondendo nel nostro mondo civile." (Tradução nossa).

²¹⁴ ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 319.

²¹⁵ Ibid. p. 320.

²¹⁶ KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971.p. 47.

"El arte no reproduce lo visible; hace visible." (Tradução nossa).

²¹⁷ KANDINSKY, apud ARGAN, G. Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 321.

na formação e não na forma finita, o que entendemos que tenha sido também o fio condutor do pensamento criativo de Achille Perilli. Para ele, assim como para Klee, o advir mantém-se sobre o "ser". Klee defende a ideia de que o pensamento vem antes do ato, e que devemos, portanto admitir a primazia da ideia sobre o ato, a ideia é, portanto, a geradora do movimento, da "vida da forma". Para ele a arte atravessa as coisas e vai além, tanto do real quanto do imaginário.²¹⁸ Tratamos, pois, de um campo pictórico composto por significados (conceitos) e significantes (plano da forma) disponível a constantes leituras.

Observamos que o discurso iniciado por Kandinsky coincide com o de Klee, ambos conduziram suas teorias no campo do desconhecido,²¹⁹ uma região onde nada se apresenta como representação ou conceito, e tudo se dá por imagens e signos.²²⁰ A "quase-imaterialidade"²²¹ [expressão de Argan] do signo parece acontecer com:

As explosões, manchas que se chocam violentamente, linhas desesperadas, erupções, ribombos, estouros - catástrofes. Os elementos como linhas-cores a construção, a maneira de espalhar a cor, a própria maneira técnica - o conjunto de tudo era e devia ser "dramático", subordinado a esse objetivo.²²²

Klee e Kandinsky transformaram os elementos básicos da pintura em uma pura essencialidade de grande força expressiva do simples gesto, ou mesmo da linha ou da forma. Mas ainda longe do que viria a ser o gesto espontâneo do expressionismo abstrato americano com propostas totalmente diferentes.

Paul Klee refere-se às obras de Kandinsky como "[...] verdadeiros feitos de seus pensamentos, e suas formas, livres como no instante de criar o mundo, se dão as mãos sem nenhum esforço. [...]. As formas se erguem umas ao lado das outras, e as ideias construtivas amarram-se, porém, sem sujeição."²²³

Entendemos por ideias construtivas a configuração das próprias estruturas de composição da obra sem uma hierarquia das formas, das cores, enfim, dos elementos estruturais da composição. Perilli denominará mais a frente esta "não sujeição" nas suas

²¹⁸ KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971. p. 57.

"El arte atraviessa las cosas, va más allá tanto de lo real como de lo imaginario." (Tradução nossa).

²¹⁹ ARGAN, G. Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.321. (O termo "desconhecido" refere-se a uma região ilimitada do inconsciente que Freud e Jung tinham aberto recentemente para pesquisas.).

²²⁰ Ibid. pp. 321 e 323.

²²¹ Ibid. p. 323.

²²² KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 223.

²²³ KLEE, Op.cit. p. 21.

"[...] verdaderos hijos de su pensamiento, y sus formas, libres como en el instante de crearse el mundo, se dan la mano sin ningún esfuerzo.[...] Las formas se yerguen unas al lado de las otras, y las ideas constructivas atan la gavilla, pero sin sometimiento." (Tradução nossa).

composições de "composição paratática" (elementos formais independentes um dos outros, mas coordenados, sem hierarquia de importância).

Como vimos, outro teórico historiador e crítico de arte atuante no universo artístico de Perilli foi Giulio Carlo Argan. Argan escreveu sobre Kandinsky e Klee no sexto capítulo de seu livro "A Arte Moderna" ²²⁴ no qual o autor, referindo-se a Klee, afirma que:

Seu objetivo não é representar, e sim visualizar; a visualidade segue as leis da percepção. Representa-se algo que já possui uma forma no mundo exterior ou na imaginação do artista; visualiza-se algo que, antes de ser visualizado, não tinha uma existência fenomênica. Para Klee, a operação artística é semelhante à do pesquisador que, recorrendo a certos meios técnicos, *torna-se visíveis*, (porém não representa) os microorganismos que povoam as regiões profundas da memória inconsciente; e eles começam a existir, como fenômenos, apenas no instante em que são revelados.²²⁵

Ainda sobre a subjetivação na arte, na ocasião da exposição de Perilli intitulada "Cotinuum 1947/1982", Argan escreveu em seu artigo, cujo título "A geometria é uma bailarina" (*La geometria è una ballerina*), um comentário crítico sobre essa sua mostra, no qual cita:

Da imaginação a geometria é também uma categoria, ainda que de confins: para além começa a aberração, a lúcida loucura. O jogo é entre a lógica e o absurdo, rabiscos e algoritmo. Bem distantes estão a percepção e a visão, e a percepção não precede, mas segue a visão. Não é só um ato mecânico do olho, é o produto dos complicados processos da memória e da imaginação: a obra de arte é percepção do estado puro porque é puro fenômeno, de modo que se pode dizer que a arte é a assunção do fenômeno em nível teórico. Assim Perilli se distinguia das análises da percepção e cinemática relativa; e não remetia a Mondrian, a Malevic, a Moholy Nagy, mas a Klee, que pensava a forma [um modo, um meio] de como se fazer a forma.²²⁶

Argan com a citação "[...] a obra de arte é percepção do estado puro porque é puro fenômeno [...]" aproxima do que pensava Kandinsky sobre a estrutura como oriunda das profundezas do inconsciente, materializando-se através da expressão do artista; para Klee a forma, antes dela

²²⁴ O livro "Arte Moderna" de G.C. Argan teve a sua 1ª edição em italiano publicada em 1970.

²²⁵ ARGAN, Giulio.C. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.323.

²²⁶ ARGAN. G.C. La geometria è una ballerina. **L'Espresso**, Roma - 14/11/1982.

Localização do documento: Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope Nº 2.

"Dell'immaginazione la geometria è anch'essa una categoria, benché di confine: al di là comincia la berrazione, la lucida follia. Il gioco è tra logica e l'assurdo, scarabocchio e algoritmo. Ben distante sono percezione e visione, e la percezione non precede, segue la visione. Non è solo meccanica dell'occhio, è il prodotto dei complicati processi della memoria e della immaginazione: l'opera d'arte è percezione allo stato puro perché è puro fenomeno, sicché può dirsi che l'arte è assunzione del fenomeno a livello teoretico. Così Perilli si distingueva dagli analisti della percezione e relativa cinematica; e non si richiamava a Mondrian, a Malevic, a Moholy Nagy ma a Klee, che pensava la forma come farsi forma." (Recorte de jornal, tradução nossa).

mesma, existe no processo de formar, não lhe interessa a forma em si, mas o processo de formação.²²⁷ Perilli conceitua a forma como a essência (abstrata) do objeto, interessa-lhe não o objeto, mas a forma do objeto. São três propostas semelhantes de trabalhar o conceito e a estrutura da forma. Notamos que o ponto comum entre eles é a comunicação estética ser intersubjetiva, como afirma Kandinsky, acontece sem a intermediação do objeto da natureza. Para ele a forma tem um conteúdo intrínseco próprio, o que ele denomina de "conteúdo semântico" das formas, e os artistas se servem delas para compor.²²⁸



Figura 25- Wassily Kandinsky, *Amarelo-Vermelho-Azul*, 1925, óleo s/tela.

É provável que Kandinsky tenha pensado algo nesse campo (conteúdo semântico do sinal plástico) nas suas obras da década de 1920. Na sua obra *Amarelo-Vermelho-Azul* (Fig.25), ele apresenta uma infinidade de composições possíveis a partir de inúmeras formas, combinadas e recombinadas, novos significados e novos significantes.

Esse universo da subjetividade tão explorado pelos artistas modernos abriu um vasto campo com inúmeras possibilidades de variação da composição e Klee refere-se a ele como uma liberdade de criar. A familiaridade com as formas sejam orgânicas, sejam geométricas, possibilitou sua utilização de modo que alterando as circunstâncias compositivas muda-se também o seu significado. Isso resultou numa incessante pesquisa sobre os infinitos significados que podem ser adquiridos apenas mudando a situação do espaço, da forma e das cores, mantendo o mesmo "sinal plástico" (pode ser uma figura geométrica, um sinal gráfico, uma forma orgânica).

²²⁷ ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Vale lembrar que Paul klee transformou sua poética em teoria e esta em método didático quando foi professor na escola Bauhaus (1920-31). p. 323.

²²⁸ Ibid. p.318.

Em seu "Manifesto da louca imagem no espaço imaginário" (*Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario*) publicado em 1971 e do qual falaremos mais adiante, Perilli refere-se ao significado (sentido) das mensagens de modo que estas sejam válidas quando o grau de ambiguidade for máximo, contendo inúmeros significados que combinados entre si permitem a elaboração de uma série de novos códigos expressivos.²²⁹

Todo esse discurso sobre forma e seu conteúdo, figurativo e abstrato que desencadeou uma discussão mais acirrada no âmbito da representação artística de início do século XX, mobilizou as proposições artísticas na busca pela realização de formas fora da matéria movida pelos sentidos da representação realista do objeto, ou seja, modelos livres em relação aos modelos da natureza. Como escreve Kandinsky: "Desconfie da razão pura na arte e não tente compreender a arte seguindo o perigoso caminho da lógica."²³⁰

Compreendemos que Achille Perilli vivenciou experiências artísticas num momento da história da arte moderna italiana profícuo às mudanças radicais no campo da arte, da sociedade como um todo. Configuramos a representação da "forma" numa realidade multiforme (várias formas) em uma vida muito dinâmica mobilizada principalmente pelos jovens artistas dispostos ao "novo" (pra diferenciar do tempo que os precederam). Muito provavelmente foi na concepção de multiformidade que o artista entregou-se ao universo da forma, onde encontrou a essência de sua arte.

Perilli nasceu em um período cujo fascismo encontrava-se em plena força, passaram-se vinte anos para que o artista ingressasse no campo da arte, iniciando a sua carreira num imediato pós-guerra, um terreno conceitual fértil em discussões sobre novas propostas artísticas que ambientaram os anos 1950 em diante. As composições de Perilli no final dos anos 1940 apresentavam formas, ou formações, ou deformações harmonicamente desarmônicas, confusas e provocatórias para o momento. O debate formal solicitava a todos (artistas e não artistas) mudanças na percepção de mundo. Kasimir Malevich, Kandinsky, Klee, Piet Mondrian, Francis Picabia, Pablo Picasso, André Breton, Hans Harp, Tristan Tzara, entre outros, eram referências importantes para o trabalho do jovem Perilli, como ele mesmo os destaca em seu texto "Autorretrato" (*Autoritratto*):

É daqueles anos, também pela amizade primeiramente com Tristan Tzara e o

²²⁹ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.56.

"Un messaggio è quindi valido quando il suo grado di ambiguità sia massimo, sì da aumentare la quantità dei significati permettendo l'elaborazione di una serie di codici nuovi espressi e utilizzati da quel collettivo che definisce lo Spazio Immaginario nella Folle Immagine." (Tradução nossa).

²³⁰ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 233.

conhecimento e a frequência em seguida com Hausmann, com Hann Hoch, com Richter, a descoberta e a explosão daquele continente de criatividade que foi o dadaísmo. Já nos 1950/60 havia encontrado Arp, Picabia e Gabriella Buffet, mas somente nos fins dos anos cinquenta o estudo sistemático do movimento (estava preparando um livro nunca concluído) me havia convencido que o dadaísmo havia intuído e se desenvolvido com metodologias novas, mas também por investigar e utilizar uma atitude particular em relação ao fazer, que aquela vanguarda havia assumido.²³¹

Destacamos que o artista parte do princípio, como também afirmou Klee, de que a abstração é a pesquisa formal independente de qualquer prejuízo de conteúdo, de modo que o foco não se encontra no objeto acabado, mas em produzi-lo; não na forma como valor, mas no processo da formação.²³² Já na década de 1950/1960 o "gesto" mais do que a forma em si, o gesto entendido como gerador espontâneo da forma interessou a Perilli de modo mais acentuado. O pesquisador da forma deparou-se com um novo modo de trabalhar o espaço imaginário.

O crítico e historiador de arte Nello Ponente (1925-1981), em seu artigo sobre Achille Perilli intitulado "Imagem e a organização" (*Immagine e l'organizzazione*) escreveu: "A forma, já estava em contracorrente, impunha uma regra, clamava à razão, recusava a sensação pela consciência, foi a base, o fundamento para cada experiência subsequente."²³³ A forma artística como até então era apresentada, encontrava-se esgotada, exaurida, era necessário um novo modo de ver, de observar e perceber o mundo das formas, das ideias, dos conceitos.

Num arco de tempo de dez anos, 1959/69, percebemos que Perilli se engaja efetivamente num novo tipo de pesquisa da forma, descobrindo um novo modo de "ser no espaço" [grifo nosso]. É nesse período que, incentivado pelo poeta e crítico de arte Leonardo Sinisgalli, Perilli experimentou o automatismo psíquico dos surrealistas e também a teoria do

²³¹ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.24.

"È di quegli anni, anche per l'amicizia prima con Tristan Tzara e la conoscenza e la frequentazione in seguito con Hausmann, con Hann Hoch, con Richter, la scoperta e l'esplosione di quel continente di creatività che era stato il dadaismo. Già nel '50/60 avevo incontrato Arp e Picabia e Gabriella Buffet, ma solo sul finire degli anni cinquanta lo studio sistematico del movimento (andavo preparando un libro mai finito) mi aveva convinto che il dadaismo aveva intuito e sviluppato con metodologie nuove, ma anche di indagare e utilizzare un particolare atteggiamento rispetto al fare, che quella avanguardia aveva assunto." (Tradução nossa).

²³² ARGAN, G. C. La teoria della forma e della figurazione. In: **Salvazze e cadutanell'artemoderna**. Milano: Il Saggiatore, 1964. p. 153

²³³ PONENTE, Nello. Achille Perilli: Immagine e organizzazione. **L'eco della stampa**, Roma, 1967.

Localização do documento: Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope N° 1.

"Forma, era già controcorrente, impunha uma norma, richiamava alla ragione, rifiutava la sensazione per la conoscenza, fu la base, il fondamento per ogni esperienza successiva." (Recorte de jornal, tradução nossa)

no *sense* do dadaísmo, apurando novas possibilidades formais e soluções espaciais.²³⁴ Mas é provável que isso não tenha significado uma adesão ao informalismo do tipo americano, porque talvez não fosse interessante para o artista a ausência total de comunicação, a falta de certa objetividade em favor da total subjetividade.

É interessante notarmos que Perilli referiu-se a uma modalidade formal do tipo "narrativo", que remetia ao universo dos *strips*,²³⁵ e que ele a usou na sua pesquisa plástica orientada pela importância do "sinal" gráfico quando este se torna "forma" (Fig. 18, p.68). O artista reportava-se ao Klee quando centrava a sua atenção no processo do fazer, no gesto. Em algumas experiências suas encontramos traços de Mondrian, em outras de Kandinsky, ou Klee. Fato é que nessa nova fase nós podemos afirmar que ele realizou uma pintura gráfica como uma última versão do "informal". Percebemos que a figura passa a ser um conjunto de percepções na qual a imagem não perde a sua autonomia e a do seu significado.

A respeito das obras dessa fase, o historiador de arte Corrado Marsan escreveu em seu artigo "O Grito de Perilli" (*L'Urlo di Perilli*): "Sim, uma pessoa pode perguntar-se a este ponto, o que faz essencialmente Perilli: escreve poemas ou compõe telas logarítmicas? E os seus sinais são discursos ou fórmulas, são histórias ou teoremas?"²³⁶ Para Marsan suas pinturas são o reflexo de seus mais íntimos segredos. A abstração dos elementos plásticos nas obras do Perilli dessa fase nos reporta à afirmação de Klee: O acidental tende a passar à hierarquia da essência."²³⁷ O que entendemos com isso? A essência da obra adquire prioridade sobre os elementos do conjunto, o gesto único do traço vale pelo seu resultado, o resultado é subordinado ao gesto que o gerou. A essência é invisível, porém, sentida. Klee afirma que:

Em outros tempos, um representava as coisas que podia ver na terra [...]
Hoje a relatividade do visível se converteu em uma evidência e estamos de

²³⁴ Lembrando que em 1955 Perilli esteve em Berlim com Hanna Höch (1889-1978), representante do movimento dadaísta, pesquisando sobre o Dadaísmo. O crítico de arte Giuseppe Appella no documentário sobre o artista Achille Perilli realizado em março de 2015, confirma ter sido o poeta Leonardo Sinigaglia o responsável por introduzir Perilli ao universo dadaísta e por estimular seu interesse também pela arte americana (a qual não conhecerá nunca ao vivo por recusa de viajar de avião). Ele enfatiza a importância da relação com os poetas para a carreira artística de Perilli, a partir de Ungaretti. Sinigaglia fundou em 1953 e dirigiu por cinco anos a revista "Civiltà delle macchine", uma revista, que segundo Appella, serviu como uma solicitação ao Perilli para olhar para o dadaísmo. Disponível em: <<https://youtu.be/-ILJHjIXWHU>> Acesso em 10 jan. 2016.

²³⁵ *Strip*, palavra inglesa que significa "tiras", relacionado com o *cartoon* ou "tirinhas" de história em quadrinhos.

²³⁶ MARSAN, Corrado. *L'Urlo di Perilli*. **Nazione Sera**, Florença, mar. 1968.

Localização do documento: Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope N° 1.

"Sì che una può chiedersi, a questo punto, che cosa fa - essenzialmente - Perilli: scrive poemi o compone tavola logaritmiche? E i suoi segni sono discorsi o sono formule, sono racconti o teoremi?" (Recorte de jornal, tradução nossa).

²³⁷ KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971. p. 54.

"Lo accidental tiende a pasar a la jerarquía de esencia." (Tradução nossa).

acordo que não vê-lo mais [o objeto, a coisa] é um simples exemplo particular dentro da totalidade do universo habitado por inúmeras verdades latentes. As coisas colocam ao descoberto um sentido amplo e muito mais complexo [...]²³⁸

Como Klee, Perilli se interessa pela imagem impregnada por grafismos representativos da essência do mundo real. Entendemos que, para ele, o automatismo teria alcançado sua máxima liberdade a partir do expressionismo, confluindo, mais tarde, para o surrealismo abstrato de Miró, Arp e Gorky.

Os módulos compositivos não obedecem mais a uma lei de simetria ou de compensação [mas] a imagem torna-se alusiva, simbólica, emblemática, deixa-se criar do valor de uma mancha ou de um improvisado ceder da mão sobre a folha ou de um arranhão incerto de uma ponta seca ou um prego." ²³⁹

Assim, fica claro para nós que na estrutura da forma a arte não reproduz o visível, já dizia Klee, não se traduz em réplicas, mas torna o invisível visível, e a forma não tem necessariamente que explicar-se.

Notamos que a obra de Perilli permanece ligada ao princípio da forma como espacialidade que se integra ao fator temporal (ora espaço, ora forma), ou seja, o espaço configura a forma ao mesmo tempo em que a forma é configurada pelo espaço, são eles uma coisa só, algo indivisível. Tal "ambiguidade espacial" ficará mais clara nas suas obras do final dos anos 1960 início dos anos 1970. As formas criadas por Perilli neste período em diante saem das duas dimensões (bidimensionais), desconsertando o espaço com suas figuras ambíguas, com sua tridimensionalidade impossível. Os desdobramentos das formas no plano criam um percurso visual denominado pelo artista de *Continuum*, que foi inclusive o título de uma exposição em 1982 (uma ampla mostra retrospectiva dos anos 1947-1982).

As obras de Perilli nesta fase apresentam ilusões de transparências em sobreposições, como podemos observar na obra "*Ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, caos*" (Fig. 26). Nela, vemos que a forma permanece, pois, como tema central, ou seja, o processo

²³⁸ KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971. p. 54.

"En otros tiempos, uno representaba las cosas que podía ver en la tierra [...] Hoy, la relatividad de lo invisible se ha convertido en una evidencia, y estamos de acuerdo en no ver en ello más que un simple ejemplo particular dentro de la totalidad del universo habitado por innumerables verdades latentes. Las cosas ponen al descubierto un sentido amplio y mucho más complejo [...]" (Tradução nossa).

²³⁹ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.50.

"I moduli compositivi non obbediscono più ad una legge di simmetria o di compensazioni [...] L'Immagine diviene allusiva, simbolica, emblematica, si lascia creare dal valore di una macchia da un improvviso ceder della mano sul foglio o da un graffio incerto del pennino o di un chiodo." (Tradução nossa).

da construção da forma no espaço imaginário, improvável, surreal. Por que "espaço surreal"? Porque ele cria uma geometria improvável, um espaço improvável, realizável somente na dimensão das pinturas.

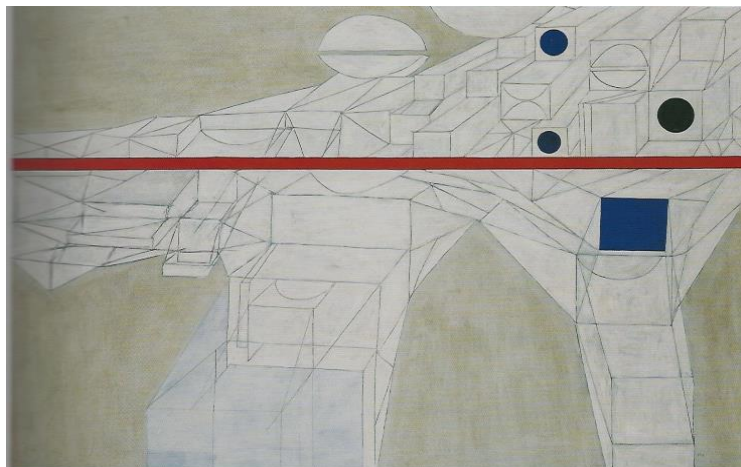


Figura 26 - Achille Perilli, *Ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, caos*, 1968 .



Figura 27 - Paul Klee, *"Estrada principal e estrada lateral"*, 1929, óleo e gesso sobre tela.

Em seu percurso artístico, a partir dos anos 1970, acentuou a pesquisa das figuras ambíguas nos planos, nas superfícies organizadas por formas que se multiplicavam em uma arritmia de linhas e cores, como definiu o poeta e crítico de arte Toni Toniato (1931-) em seu texto de apresentação do Catálogo de Perilli intitulado "Geometrias Improváveis" (*Geometrie improbabili*):

"[...] cada elemento gráfico conjuga-se e liga-se segundo a uma ordem construtiva de uma misteriosa dialética que governa as formas e os movimentos do universo físico e daquele experimentado, ao invés, da consciência imaginativa."²⁴⁰

Observamos que o conceito de forma geométrica predominou nas obras do final dos anos 1960 em diante, mas o artista sempre preferiu denominá-las de apenas "formas", sem adjetivá-las. Talvez possamos justificar tal preferência pelo fato de a palavra "geométrica" conotar um raciocínio *a priori* de certo modo incompatível com o "espaço simbólico" explorado pelo artista. O espaço plástico entendido como espaço simbólico.

Nesse caso, temos o espaço simbólico contrapondo-se com a representação racional do espaço através das regras da perspectiva. Perilli usa o termo "simbólico" para definir o espaço, evitando qualquer identidade com o espaço perspectivado, qualquer regra da representação do mundo real. Na verdade, ele busca a "necessária destruição da geometria, a exigência de precisas metodologias, a ampliação da percepção, a ativação da imaginação, a pesquisa de comunicações complexas, intercódigos, ou seja, entre aqueles espaços desconhecidos que se abrem entre códigos e códigos."²⁴¹

Sobre a definição de forma, a crítica de arte Claudia Terenzi nos confirma no documentário "Um jogo complexo: a pintura de Achille Perilli" (*Un gioco complesso: la pittura di Achille Perilli*) realizado em março de 2015, a ideia que Perilli faz de suas próprias formas, as quais para ele não são geometria, mas formas: "Formas de conto, de uma fantasia, de uma invenção, também formas recuperadas da memória [...] são formas."²⁴² O artista define forma (geométrica) como *Insane geometrie*, algo distante do conceito tradicional que conhecemos de geometria, como podemos observar na sua obra *Ordinatio, dispositivo, eurythmia, symmetria, decor, caos* (Fig.26, p.92). Nessa obra as formas sugeridas são de natureza geométrica, principalmente por apresentarem de modo tão evidente o elemento estrutural do desenho, a "linha", que sugere um universo de uma falsa racionalidade. Às

²⁴⁰ PERILLI, Achille. **Geometrie improbabili**. Legnago: Libreria Ferrarin Mondadori, 2006. 55p. Catálogo de exposição, outubro 2006, Libreria Ferrarin, Legnago. p.4.

"[...] ogni elemento segnico si coniuga e si raccorda secondo l'ordine struttivo di una misteriosa dialettica che governa le forme e i movimenti dell' universo fisico e di quello esperito, invece, dalla coscienza immaginativa." (Tradução nossa).

²⁴¹ MENNA, Filiberto. Come Perilli ha distrutto la geometria. **I Quotidiani d'Italia**, Roma 31 out. 1982.

Localização do documento: Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope N° 2.

"[...] necessaria distruzione della geometria, l'esigenza di precise metodologie, l'allargamento della percezione, l'attivazione dell'immaginazione, la ricerca di comunicazioni complesse, intercodice, ossia tra quegli spazi sconosciuti che si aprono tra codice e codice." (Recorte de jornal, tradução nossa).

²⁴² Un gioco complesso : **La pittura di Achille Perilli** 3 Intervento di Claudia Terenzi. 12-03-2015

Disponível em: <<https://youtu.be/-ILJHjIXWHU> > Acesso em 10 jan. 2016.

vezes, mais grossa, mais fina, pesada, delicada, às vezes linhas que se fecham em formas preenchidas ora com cores ora com transparências. Pesos visuais marcados como ponto de atenção, nos quais a cor se sobrepõe à forma. Os contrastes formais também estão presentes: círculos inseridos em quadrados; a cor escura contrastando com o tom pastel do fundo da tela e com as linhas sutis da composição; a horizontalidade da forma em vermelho (ou se preferirmos uma linha vermelha espessa) que parece dividir o quadro assimetricamente em duas partes, além de contrapor com as orientações caóticas das inúmeras diagonais numa composição, denominada por ele de "composição paratática", ou seja, elementos formais independentes, mas coordenados sem hierarquia de importância.

Embora a obra *Estrada principal e estrada lateral* (Fig.27, p.92) de Paul Klee seja bem anterior a de Perilli, a comparação entre ambas é importante uma vez que Klee foi uma referência importante nas obras de Perilli. Esta pintura de Klee, como outras do artista, apresenta uma rica composição cromática, o elemento relevante é a cor, mesmo a pintura apresentando linhas sutis que se fragmentam. Para ele a forma parece se subordinar à cor, o artista explicita afirmando que: "A cor apoderou-se de mim: não tenho mais necessidade de persegui-la. Sei que ela me tomou para sempre, eu sinto. Este é o sentido do momento feliz: eu e a cor somos um só. Sou pintor."²⁴³

A partir dos anos 1970, Perilli então retoma a sua ligação com a forma geométrica, porém em uma concepção de espaço contínuo inseparável das formas que o envolve, e isto será definitivo na vida do artista. Como mencionamos anteriormente no texto, ele concebe o espaço e a forma como uma coisa só, inseparável. Tais formas atravessam o espaço, configurando verdadeiros labirintos espaciais com efeitos de transparências. Ainda hoje Perilli dedica-se à pesquisa sobre as formas de caráter geométrico. Contudo mantém inalterado o conceito de forma (autônoma, pulsante, viva) ou a "configuração da forma" e seu desenvolvimento no espaço, (ideia defendida por ele e seus mentores literários). O que entendemos no conceito de forma, remetendo a Klee onde a primazia está na ideia e esta no processo do fazer e posteriormente na forma finita, coincide também com o pensamento de Gombrich quando afirma estar o ato de criar *a priori* da referência suscitada.²⁴⁴ Primeiro criamos depois a obra está aberta a acepções, como nos refere Umberto Eco no que concerne a obra aberta, para o qual a forma está inserida na liberdade consciente de infinitas relações, entre a obra e o espectador, de modo que este (o espectador) possa de modo livre e inventivo

²⁴³ KLEE, Paul. **Diari: 1898-1918**. Milano: Saggiatore, 2016. p.300.

"Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Quest'è il senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. Sono pittore." (Tradução nossa).

²⁴⁴ Cf. p. 81. ("A criação precede a referência.")

reinventar o significado da obra.²⁴⁵ A pintura formal para Perilli é a figura delineada como um jogo de visões de um caleidoscópio, figuras poliédricas no plano. A demarcação e os alinhamentos de seus elementos formais somados ao deslocamento da ordem do todo, remetem-nos ao que Paul Klee denominou de "polifonia plástica".²⁴⁶ (Ver Fig. 26, p. 92).

Este fazer do processo criativo traz para primeiro plano o conceito da forma e o seu significado na mais pura subjetividade do coletivo, pois, a obra é aberta em sua essência, porque não comporta apenas uma interpretação, e transita no tempo e entre culturas.

2.2 - A não objetividade na arte por Achille Perilli

Ao longo de sua produção artística, entre pesquisas e escritos, Perilli formulou o conceito da não-objetividade da arte permeado pela sua inquietude intelectual. O historiador de arte Filiberto Menna (1926-1988) ressalta a intensa atividade intelectual de Perilli desde o início de sua carreira, afirmando que:

[...] o percurso realizado pelo Perilli desde o imediato pós-guerra até hoje, foi acompanhado por intervenções teóricas e críticas, a começar pelo manifesto do Gruppo Forma em 1947, com tais escritos ele deu uma contribuição determinante à publicação de revistas.²⁴⁷

Foram inúmeros artigos em revistas e jornais que Achille Perilli publicou seus pensamentos e ideias que acompanhavam as mudanças conceituais da arte inserida no tecido social e cultural de uma época. A arte e a ciência uniram-se na configuração dessas mudanças.²⁴⁸ Dentre seus escritos sobre a arte abstrata, o artista não deixa dúvidas que se trata de um processo progressista. Entre textos em catálogos de exposição, artigos e livros, a

²⁴⁵ ECO, Umberto. **Opera aperta. forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee**. Milano: Libri S.p.A., 2009. p. 35.

(Umberto Eco denominou de "obra aberta" a forma inserida na liberdade consciente de infinitas relações de modo que: "aquele vasto significado do termo 'abertura', que qualquer obra mesmo não se apresentando materialmente incompleta, exige uma resposta livre e inventiva pelo menos porque não pode ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventa em um ato de congenialidade com o autor da obra.). "[...] a quel più vasto significato del termine "apertura" cui si accennava, che qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva se non altro perché non può venire veramente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso." (Tradução nossa).

²⁴⁶ KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971. p. 56.

²⁴⁷ MENNA, Filiberto. Come Perilli ha distrutto la geometria. **I Quotidiani d'Italia**, Roma 31 out. 1982. Localização do documento: Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope N° 2.

"[...] il percorso compiuto da Perilli dall'immediato dopo guerra ad oggi, è costellato da interventi teorici e critici, a cominciare dal manifesto del Gruppo Forma del '47, alla cui stesura egli diede un contributo determinante, alla pubblicazione di riviste." (Recorte de jornal, tradução nossa).

²⁴⁸ Ver a relação de suas publicações disponível em: < <http://www.achilleperilli.com/home/testi-teorici> > Acesso em: 26 nov. 2014.

produção teórica de Perilli parte dos anos 1945 com a experimental revista *Ariele*, e vai até bem próximo ao nosso atual tempo, 2008, seguindo a sua biografia.

Chamamos a atenção para a revista *L' Esperienza Moderna*,²⁴⁹ já mencionada, fundada a dez anos da criação do grupo *Forma*, a qual podemos considerar a primeira de cunho profissional. Em seu artigo *Nuova Figurazione per la pittura*, Perilli parece sugerir uma projeção para o futuro onde afirma que: "Os anos futuros da nossa cultura serão sob o sinal nevrótico do irracional. E a pintura já deu seus primeiros avisos."²⁵⁰ O artista refere-se à arte abstrata italiana como:

[...] um fenômeno de liberdade interior, quase como uma revolta contra tudo aquilo que podia ligar à criação, a esquemas deteriorados pelos anos de exercícios. E foi também uma renovação no gosto e nas formas, marcando profundamente nossa civilização.²⁵¹

Perilli não nos deixa dúvida da necessidade da arte daquela época em desligar-se de modo definitivo do compromisso, já muito desgastado pelo tempo, em reproduzir a natureza. Tal rompimento com o passado reforça o que hoje podemos chamar de "universo do artista", sua autonomia em relação não apenas ao seu processo criativo, mas a sua produção teórica sobre a sua própria obra artística.

No período do ápice da arte abstrata emergia um novo modo de observar e sentir o mundo, significava desenvolver a capacidade de captar a essência das coisas, no seu estado mais simples; na sua forma mais elementar. Sentir o mundo não mais na sua aparência, mas comprovar a essência da forma na representação de conceitos, assim como também comprovar a força das cores e a sua autonomia, como acreditava Klee e Kandinsky.

De 1950 em diante nas novas descobertas no campo da arte vimos emergir discursos mais complexos com interesses mais profundos em relação ao "conceito" (em oposição à materialidade da obra). Na década de 1940, essa tendência se pronunciava de modo evidente, com exceção de Marcel Duchamp já que em 1917 preconizava o conceito aplicado na prática

²⁴⁹ Cf. pp. 66,83. (*L' Esperienza Moderna*).

²⁵⁰ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p.101.

"Gli anni a venire della nostra cultura saranno sotto il segno nevrotico dell'irrazionale. E la pittura ha già dato i primi avvertimenti." (Tradução nossa).

²⁵¹ Ibid. p.98.

"La pittura concreta è nata come un fenomeno di libertà interiore, quasi una rivolta contro tutto ciò che poteva legare la creazione a schermi logori da tanti anni d'esercizio. Ed è stata anche rinnovamento e nel gusto e nelle forme, sì da segnare profondamente la nostra civiltà." (Tradução nossa).

do *ready made*.²⁵² O que então significaram essas descobertas? Acreditamos ter significado que o mundo antes visto em uma ótica unitária na qual tudo ficava no seu devido lugar, tinha diante de si o desafio de ter que assimilar conceitos, sinais, arranhões na tela ou no papel, manchas, pontos, linhas desconexas: sempre mais, reforçando as aparências do irracional representado pela subjetividade ou não-objetividade.

A reflexão de Perilli persiste no conceito de forma e espaço e ele identifica dois tipos de espaços, o espaço real e o pictórico, ou seja:

O meu, o de vocês, o nosso, e o de todos, e um outro espaço: aquele da arte; neste último vivem formas e cores que nós pintamos realizando somente em parte, na medida em que somos capazes de fazer. Vale dizer que em nós existe a capacidade de pintar somente aquilo que nos é de particular, isto é, a memória retorna a nós de regiões longínquas.²⁵³

O artista reforça a ideia da memória, das vivências, das experiências que ambientam a existência de cada um no ato de criar - criamos a partir daquilo que nos é particular. Na ambiência da relação obra-artista e obra-observador, existe o momento da cognição, da percepção, da leitura da obra, que por sua vez pode coincidir ou não a leitura do observador com a intenção do artista em si - lemos uma obra de arte segundo as nossas experiências.

Para entendermos melhor o sentido de "não objetividade", buscamos nos textos de Kandinsky, sua denominação de um "novo realismo", por meio do qual ele define a arte abstrata:

Como realismo verdadeiro em oposição ao realismo da natureza (figuração). Os artistas abstratos são pioneiros que realizam "a derradeira separação entre a arte e a natureza". Vivem no futuro e estão "talvez vários séculos à frente" porque veem além das aparências.²⁵⁴

Poderíamos dizer pela citação de Kandinsky que se trata de uma transcendência, o artista é um ser que transcende as aparências do mundo real. Perilli retorna às origens do discurso para falar sobre a não objetividade e o espaço, tomando como exemplos Kandinsky e Mondrian; Alberto Magnelli e Georges Vantongerloo. A relação entre as obras de Kandinsky

²⁵² *Ready Made*, é o nome dado a uma estratégia radical do fazer artístico utilizado pela primeira vez por Marcel Duchamp, o que comporta a utilização de objetos industrializados reapropriados em um universo conceitual.

²⁵³ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p. 98.

"Il mio, vostro, nostro, di tutti e un' altro spazio: quello dell'arte, in quest'ultimo vivono forme e colori, che noi dipingendo rendiamo solo in parte, per quel tanto è nelle nostre capacità di rendere. Vale a dire che in noi v'è la capacità di dipingere solo quello che è nostro particolare, ciò chela memoria ci restituisce da lontane regioni." (Tradução nossa).

²⁵⁴ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990 p. 171.

e de Mondrian é a descoberta da forma pura e do espaço puro. "Para o primeiro, por detrás da forma existe um vazio indefinível, para o segundo, no espaço não há possibilidade de movimento nem de ser este determinado e, ou ser diferente mesmo com uma forma contida nele."²⁵⁵. Em Kandinsky, notamos que a aparente desorganização nos leva à busca de um sentido; em Mondrian a composição remete à estabilidade dos elementos em uma organização perfeita e harmônica oriunda da razão matemática.

Ao compararmos as obras *Composition 8* e *Composition C* (Fig. 28 e 29), percebemos o tratamento da forma na obra de Kandinsky, aquilo que Perilli chamou de "paratática", apresentando elementos independentes, mas que se coordenam entre si, com movimentos cinéticos dos elementos composicionais e desequilíbrios das formas, além de fortes contrastes propostos para sua temática, deixando uma imensa subjetividade na sua leitura. A segunda imagem, obra de Mondrian, reporta-nos ao contrário da primeira, a uma aparente inércia da formas, a estabilidade, a calma e a serenidade, linhas verticais e horizontais que conduzem nosso olhar a um percurso visual definido. A precisa verticalidade e horizontalidade das linhas que se cruzam, linhas espessas em preto não só possibilitam o realce das cores primárias (Mondrian utilizava cores primárias, puras), mas também reforça o caráter racional da imagem, direcionando o nosso olhar de modo "esquemático" e conclusivo da forma. O peso visual é totalmente pautado nas cores quentes e nas formas de grandes superfícies.



Figura 28- Wassily Kandinsky, *Composition 8*, 1923

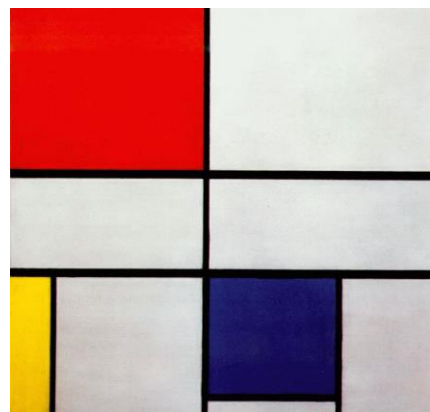


Figura 29- Piet Mondrian, *Composition C*, 1935

²⁵⁵ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p. 98.

"Per il primo dietro la forma esiste il vuoto indefinibile, per il secondo lo spazio non ha possibilità di movimento né di essere determinato e distinto con una forma in lui." (Tradução nossa).

Perilli compara, em outra análise, os artistas Alberto Magnelli e Georges Vantongerloo (1886-1965), (Fig. 30 e 31), demonstrando que ambos "conduziram muito a frente aqueles valores absolutos (da forma e do espaço), até quase fazê-los se encontrarem e se fundirem."²⁵⁶ Magnelli e Vantongerloo elevaram a pesquisa formal e espacial proposta por Kandinsky e Mondrian. Observamos que Magnelli transformou a aparente desconexão dos elementos estruturais utilizados por Kandinsky, elementos coordenados mas independentes, em uma composição onde a forma não está coordenada à outra (como aconteceria numa composição paratática), mas são elas uma só forma, intrinsecamente, de igual peso e de igual valor.



Figura .30 - Alberto Magnelli, *Encore Noctambule*, 1946
Courtesy of Lahumiere Gallery, Paris



Figura .31- Georges Vantongerloo, *Interrelation of Volumes*, 1919.

O artista Vantongerloo sugere além da significação *a priori* do espaço tridimensional, a harmonia entre espaço-forma, o espaço configura a forma e esta configura o espaço. Vantongerloo confere à geometria de Mondrian a tridimensionalidade, apresentando figuras sólidas altamente compactas e estruturadas com linhas retas verticais e horizontais, o que sugere estabilidade formal volumétrica no espaço tridimensional. Na obras posteriores de Vantongerloo tem uma proposta concretista utilizando outros materiais como o acrílico por exemplo. (Fig.32).

Assim, segundo Perilli, o desafio seria fazer confluir estes dois "fios" (forma e espaço) em uma grande composição que some todas as experiências possíveis e torne-se uma só - a

²⁵⁶ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p.98.
"Hanno condotto molto avanti quei valori assoluti, fino a quasi a farli incontrare e fondersi." (Tradução nossa)

síntese concreta. Mas entre o espaço real e aquele pictórico não há nada em comum. Perilli os define afirmando que: "A forma de Kandinsky e de Magnelli e o espaço de Mondrian e Vontongerloo são espaços pictóricos nos seus valores particulares, momentos diferentes de um absoluto."²⁵⁷ Entendemos assim que o espaço pictórico pertence àquele imaginário, subjetivo na sua plenitude, não importando ser seu suporte bidimensional (pintura) ou tridimensional (escultura).



Figura 32- Georges Vantongerloo , *Éléments Plusieurs*. (Vários elementos), 1960, Acrílico.

Para Achille Perilli a subjetividade presente numa obra de arte permite que esta exista para além de si mesma - a obra é atemporal. A propósito da abstração do tempo na obra de arte, Kandinsky afirma que a "arte possui uma força poética que se estende longe e muito profundamente no futuro."²⁵⁸ Cabe a nós espectadores atribuímos significados a ela, que podem variar no tempo, segundo o momento histórico, cultural e social (hoje podemos ler a obras de Perilli com conhecimentos e experiências que na época de sua criação não teria sido possível), pois a obra de arte possui a dinamicidade, uma vez criada, de pertencer a um passado, presente e projetar-se num futuro.

No artigo *Nuova Figurazione per la Pittura* Perilli enfatiza o retorno da expressividade do "sinal", mas não o faz somente como uma reavaliação do expressionismo alemão, ou surrealista ou mesmo dos últimos anos de Klee, ou ainda um resgate de caligrafias distantes.²⁵⁹ O faz pensando "[...], sobretudo em querer concentrar em uma imagem precisa,

²⁵⁷ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p.99.

"La forma di Kandinsky e di Magnelli e lo spazio di Mondrian e di Vontongerloo sono lo spazio pittorico nei suoi particolari, diversi momenti di un assoluto." (Tradução nossa)

²⁵⁸ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 214.

²⁵⁹ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.50.

concreta, com reais incertezas, os desequilíbrios, os irracionais medos que vão difundindo-se no nosso mundo civilizado."²⁶⁰ Ele próprio já se pronunciava sobre um futuro marcado por neuroses do irracional.

Notamos que, com o passar do tempo, o discurso do pintor sobre a subjetividade acentua-se e o seu olhar se dirige cada vez mais para dentro de si. Em uma entrevista ao TG2 (*Tele Giornale 2*), em 1962, Perilli fala dos "sinais que exprime a si mesmo" [grifo do artista], o jornalista Ugo d'Ascia (1926-1990) pergunta ao artista: "Mas o que você narra naquelas formas e aquelas cores?" Assim tão complexas e aparentemente desconexas, e Perilli responde:

A esperienza do informal é agora adquirida e a sua temática não me interessa mais, o que procuro alcançar é a comunicação visual, a transmissão de uma mensagem, mesmo sutil, de ordem psicológica. Acredito que seja possível chegar a uma narração pictórica e esforço-me em realizá-la através dos sinais que encontrei para exprimir a mim mesmo.²⁶¹

O artista publicou na revista literária *Il Verri* (Milão, out. n.10, 1963), um artigo intitulado "As razões narrativas da pintura" (*Le ragioni narrative della pittura*). Seu ponto de interesse nesse texto, sempre obviamente voltado para a "forma" e seus desdobramentos no espaço, parte da certeza da difícil fase em que a arte se encontrava.

A existência, agora aceita por várias partes, de uma difícil fase de esclarecimento no interno dos processos criativos nas artes visuais originadas, ainda que parcialmente, da exaustão daquela experiência que se quis chamar com um cômodo termo de informal, não deve, porém conduzir ao erro de querer reduzir toda a vastíssima gama das poéticas contemporâneas à passagem obrigatória pela estreita porta do informal, e querer, então, propor como processo dialético de superação como se tem elaborado nestes últimos tempos.²⁶²

"Il ritorno ad una espressività del segno non è solo rivalutazione dell'espressionismo tedesco, dell'automatismo surrealista, o del drammatico mondo degli ultimi anni di Klee o scoperta di talune virtù in lontane calligrafie[...]" (Tradução nossa)

²⁶⁰ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.50.

"[...] soprattutto il voler concentrare in un'immagine precisa, concreta, reale le incertezze, gli squilibri, le irrazionali paure che si vanno diffondendo nel nostro mondo civile." (Tradução nossa)

²⁶¹ D'ASCIA, Ugo. *Achille Perilli*, publicação da entrevista no estúdio de Achille Perilli em Roma. **Avanti Roma**, Roma, maio 1962. Localização do documento: Arquivo do Museu de Arte Moderna de Roma, envelope N° 1. "L'esperienza dell' informale è ormai acquisita, la sua tematica non mi interessa più, quelli che cerco di raggiungere è la comunicazione visiva, la trasmissione di un messaggio, anche sottile, di origine psicologico. Credo che sia possibile arrivare ad una narrazione pittorica e mi sforzo di farlo attraverso i segni che ho trovato per esprimere me stesso." (Recorte de jornal, tradução nossa)

²⁶² PERILLI, Achille. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. Catálogo de exposição, 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p.102.

"L'esistenza, ormai accettata da più parti, di una difficile fase di chiarificazione all'interno dei processi creativi, nelle arti visive originata, sia pure parzialmente, dall'esaurimento di quella esperienza che si è voluta chiamare

No trecho a seguir lemos que o artista enfatiza a importância de não reduzir o surgimento da arte moderna, como ocorrido no passado, a uma única matriz, aquela impressionista. Assim o pintor denuncia a causa, afirmando ainda que:

A tendência em historicizar os processos criativos contrapondo-os em precisas sucessões, esquecendo a autonomia da existência de seus sistemas linguísticos, arrisca como sempre, de esquematizar os valores poéticos, deformando e reduzindo a sua possibilidade de desenvolvimento.²⁶³

O artista identifica a autonomia das diversas linguagens artísticas, que não estariam ou seriam originárias uma das outras e não existe, sob esse ponto de vista, uma matriz única para o surgimento da arte moderna. Quanto a isto, Perilli dá o exemplo da pesquisa concretista, construtivista, neoplasticista, as quais continuaram a desenvolver-se, paralelamente, com características próprias durante os anos da propagação da linguagem artística denominada abstração informal. Entendemos que tal proposta seja derivada das experiências da primeira vanguarda, suportada pela teorização operada entre as duas guerras, teorizações que desembocaram na afirmação do abstracionismo (negação do objeto). Porém, paralelo a esse sistema linguístico surgiu a corrente da arte abstrata concreta, com seus próprios meios expressivos desenvolvidos nas pesquisas da arte programada ou neoconcreta.²⁶⁴ Para ele, a forma abstrata geométrica não deriva da linguagem informal. Não são nem mesmo linguagens opostas, mas paralelas, uma característica constante na pesquisa contemporânea, a coexistência de várias linguagens simultaneamente. Isso nega a existência de oposição ou superação entre sistemas linguísticos artísticos e também que a criação artística provenha de uma única origem.

No âmbito da existência de linguagens artísticas paralelas, Perilli faz referências pertinentes às razões formais e suas diferenças substanciais com outros procedimentos criativos, justificando o porquê das "razões narrativas da pintura".²⁶⁵ Para ele é oportuna a

con un termine di comodo informale, non deve però condurre all'errore di voler ridurre tutta la vastissima gamma delle poetiche contemporanee al passaggio obbligato per la ristretta porta dell'informale, e a voler quindi proporre come processo dialettico di superamento quanto si è andato elaborando in questi ultimi tempi." (Tradução nossa).

²⁶³ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p.102.

"Questa tendenza a storicizzare i processi creativi, contraponendoli in successioni precise, dimenticandola loro autonomia esistenza di sistemi linguistici, rischia come sempre dischematizzare i valori poetici, deformando e restringendola loro possibilità di sviluppo." (Tradução nossa).

²⁶⁴ PERILLI, Achille. **Liberi segni insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.51.

²⁶⁵ Ibid. p. 50. (*Le ragioni narrative della pittura*, 1963).

aproximação das poéticas em ato na época (época de uma sociedade envolvida com o desenvolvimento tecnológico e comercial), para entender a urgência das novas narrativas da pintura. Isto porque se trata de um conceito comercial típico da nossa sociedade tecnológica, e consequentemente isso estava relacionado com o "consumo rápido de arte".²⁶⁶

A emergência narrativa da pintura contrapõe ao imediatismo imagético do mundo comercial, que se reforçava nos anos 1960. Na era da produção industrial, tecnológica, a imagem voltou-se a um fim comercial. E este fim sugere instantaneamente as razões psicológicas e sociológicas do fenômeno, devido às influências teóricas publicitárias e das experiências dos *designers*, limitando-nos a uma visão imediata.²⁶⁷ "Há, pois, na nossa sociedade um impulso contínuo à mudança, à renovação, sobretudo formal: tudo para garantir uma segura continuidade às estruturas".²⁶⁸ Perilli refletiu sobre as exigências da indústria e do mundo comercial que exploram uma estética transitória, numa absorção efêmera por parte do público, sem depender da noção eterna e abstrata de qualidade, mas que deriva de uma iconografia de símbolos socialmente aceitos. Ele criticou ainda a ligação imediata desses tais símbolos aceitos socialmente utilizados na arte. Essa reflexão leva ao ponto de colocar "etiquetas" ou "rótulos" a esses produtos com marcas diversas, afirma o artista, dando como exemplo a *Pop art* (surgida na Inglaterra nos anos 1950 e maturada nos Estados Unidos nos anos 1960) ou a pesquisa "neogestaltica", cuja qualidade e essência permanecem as mesmas com relação ao fazer arte.²⁶⁹

A duração reduzida da experiência estética da obra, uma estética pertencente às exigências da indústria e do comércio, traz consigo a necessidade de mudanças contínuas nas reflexões e nos discursos formais, em contraposição ao imediatismo imagético que se desenvolvia na época. Em tempos como esse Perilli acrescenta que:

[...] ocorre considerar a possibilidade de uma leitura prolongada em tempos

²⁶⁶ PERILLI, Achille. **Liberi segni insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.51.

"[...] tratta da un concetto commerciale tipico della nostra società tecnologica: "consumo rapido dell'arte." (Tradução nossa).

²⁶⁷ Id. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p.103.

"Queste immagine suggerisce istantaneamente le ragioni psicologiche e sociologiche del fenomeno, i possibili addentellati con il mondo dell' industria le influenze delle teoriche pubblicitarie, le sperienze dei *designers*." (tradução nossa)

²⁶⁸ Ibid. p.103. (Vi è nella nostra società una spinta continua al ricambio, al rinnovamento soprattutto formale: tutto per assicurare una sicura continuità alle strutture."

²⁶⁹ Ibid. p.103.

"Arrivato a questo punto l'etichetta da applicare a questi prodotti può essere di marche diverse: pop art o ricerca neogestaltica, ma la qualità e la sostanza rimane identica. Rimane identica poiché identico è l'atteggiamento rispetto al fare arte." (Tradução nossa).

diferentes e graduais, complexa nos tempos expostos e nos significados possíveis, contínua no espaço. O quadro, no modo que estamos analisando, não exige uma visão direta, mas divergente; pretende tempos rápidos alternados com as observações lentíssimas, deseja-se prolongar a emoção para além do objeto em si, até utilizar de maneira preponderante a memória mais que o olho.²⁷⁰

Desse modo, pensamos que essa operação mental que aciona a memória, recusa qualquer percepção imediata que possa exigir uma síntese formal imediata "para tentar definir-se como narração, como redução do real ao hipotético."²⁷¹ O fato é que isso "significa cavar na essência do ser humano a elaboração de um complexo formal não mais sintético, mas paratático."²⁷² Assim passamos a um complexo de elementos plásticos que uma vez unidos seus valores numa conexão coordenada podemos chegar a diversos significados, como podemos observar na obra *Il Sigillo* (Fig. 33). A composição paratática contrapõe à "composição formal sintética". Esta última apresenta seus elementos em uma conexão de subordinação e dependência gerando significado explícito (por exemplo, a imagem de uma paisagem, uma natureza morta ou um retrato).



Figura 33- Achille Perilli, *Il sigillo*, 1960

²⁷⁰ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della scultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006.149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p. 104

"[...] occorre considerare la possibilità di una lettura prolungata in tempi diversi e graduati, complessa nei tempi esposti e nei significati possibili, continua nello spazio. Il quadro, nella situazione che stiamo esaminando, non richiede una visione diretta, ma divergente; pretende tempi rapidi alternati ad osservazioni lentissime, vuole prolungare l'emozione al di là dell'oggetto, fino ad utilizzare in maniera preponderante la memoria più che l'occhio." (Tradução nossa).

²⁷¹ Ibid. p. 104.

"[...]per tentare di definirsi come narrazione, come riduzione del reale all'ipotetico[...]" (Tradução nossa).

²⁷² Ibid. p. 105.

"Significa scavare nella sostanza dell'umano per l'elaborazione di un complesso formale non più sintetico, bensì paratattico." (Tradução nossa)

Ainda no âmbito dos textos reflexivos da não-objetividade de Perilli, não podemos deixar de citar a publicação de seu artigo "Manifesto da Louca Imagem no Espaço Imaginário" (*Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario*), publicado no catálogo em ocasião de sua exposição na *Galleria Marlborough* em Roma em 1971.²⁷³ O texto é subdividido em quatro temáticas que comentaremos a seguir.

A primeira trata-se da perspectiva: "A perspectiva é repressiva" (*La prospettiva è repressiva*) - onde Perilli parte da premissa de E. Panofsky em "A Perspectiva como forma simbólica", para explicar sua posição sobre a representação do espaço. Conforme o pintor, a nossa sociedade ocidental herdou do Renascimento a perspectiva como instrumento de representação, considerada como meio de conhecimento e símbolo do nosso modo de ser/estar na realidade, organizando assim, toda e qualquer distância dos elementos composicionais da imagem e sistematizando o mundo externo. Esse nosso pensamento tornou-se um hábito visual no decorrer dos tempos. De modo que nosso olho e nosso cérebro se condicionaram a uma série de regras visuais e, fazendo assim, o que era pra ser somente uma classificação progressiva da percepção dos valores espaciais transformou-se em uma estática e repressiva imagem contida de valores e situações já ultrapassados.²⁷⁴ O esforço das vanguardas artísticas, afirma Perilli, foi mudar esta relação assim definida por Dürer: "Primeiro, são os olhos que veem, segundo o objeto que é visto e terceiro, a distância intermédia [a distância entre o observador e o objeto observado]."²⁷⁵ A mediação entre a percepção do observador e o objeto observado entrou em desequilíbrio quando o esforço das vanguardas estendeu-se até chegar à total "destruição" da representação do objeto artístico representado num espaço simbólico, chegando ao ponto de reduzi-lo a um pensamento, mas sempre girando em torno da seguinte consideração central, senão fundamental:

O homem é o centro do mundo, o olho é o centro visual do homem; cada lei criativa é determinada pela posição do homem no espaço; o homem é fisicalidade tridimensional: logo, cada ação ou objeto artístico deve configurar-se como reprodução ou produção desta situação originária. A perspectiva é o instrumento com qual se confirma esta lei.²⁷⁶

²⁷³ PERILLI, Achille. **Achille Perilli: la folle Immagine**. Roma: *Marlborough Galleria d'Arte*, 1971. 34p. Catálogo de exposição, marzo 1971, Roma. p. 2.

²⁷⁴ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p. 54.

²⁷⁵ Ibid. p.54.

"Primo è l'occhio che vede, secondo l'oggetto che è visto, terza la distanza intermedia." (Tradução nossa).

²⁷⁶ Ibid. 54.

"L'uomo é il centro del mondo, l'occhio è il centro visivo dell'uomo; ogni legge creativa è determinata dalla posizione dell'uomo nello spazio; l'uomo è fisicità tridimensionale: quindi ogni azione o oggetto artistico deve

Mas foi afastando-se do objeto, dando os primeiros passos no caminho da abstração, que o artista foi levado, quanto ao desenho e à pintura, a excluir a terceira dimensão [...] o objeto real foi impelido para o abstrato."²⁷⁷ Da perspectiva repressiva herdada do passado, passamos à segunda teoria: "O espaço Imaginário" (*Lo Spazio Immaginario*) - aqui Perilli propõe reverter completamente e radicalmente os termos do problema denominado "espaço". Pra isso é de fundamental importância, afirma ele, propor uma definição do espaço que não seja determinada pelo corpo físico do homem ou pela sua possibilidade de percepção ou pelo seu existir enquanto dimensão. O artista afirma que cada lei do mundo físico que provém do homem é repressiva devido ao fato de não comportar outra coisa senão a limitação do poder fantástico.²⁷⁸ Ele parece condenar a perspectiva no momento em que esta organiza o que não é pra ser organizado. A dimensão do coletivo (a dimensão que abrange nós espectadores) realiza-se no espaço imaginário e não é obviamente mensurável. O coletivo é quem irá conferir significados à obra, os mais diferenciados possíveis.

Está claro para nós que o campo da subjetividade começou a tornar-se o centro das questões artísticas com as vanguardas artísticas do início do século passado. Para nós, esse procedimento de abstrair a imagem de um objeto quase ao ponto de representar seu conceito somente, de inverter o óbvio ao não óbvio, de lidar com o objeto, captando somente a sua essência e não mais a sua forma real, muito provavelmente foi o que levou Achille Perilli a escrever sobre a terceira temática do manifesto: "A louca imagem" (*La folle Immagine*). A "louca imagem" é o resultado de um processo operativo mental, "é o momento da consciência irracional coletiva condensar-se em uma situação real, logo, é um resultado racional de uma combinação ilógica."²⁷⁹ O número de elementos com as mais variadas articulações, reagrupadas de acordo com uma lei de "projeção alienígena" (*progettazione aliena*), podem resultar em síntese criativa, numa estrutura lógica composta de singularidades, divergentes entre eles por natureza, qualidade e quantidade.²⁸⁰

configurarsi come riproduzione o produzione di questa situazione originaria. È la prospettiva lo strumento con cui si afferma questa legge." (Tradução nossa)

²⁷⁷ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 98.

²⁷⁸ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.54.

"Ogni legge che ha l'uomo fisico come suo centro e motore è falsa e repressiva perché non comporta altro che limitazione del potere fantastico del coletivo." (Tradução nossa).

²⁷⁹ Ibid. p.55.

"[...] è il momento della coscienza irrazionale collettiva condensatasi in una situazione reale, è quindi la risultante razionale di una combinazione illogica." (Tradução nossa).

²⁸⁰ Ibid. p. 55

"Più elementi con articolazioni diverse, raggruppati secondo una legge di *progettazione aliena*, possono dare come sintesi creativa una struttura logica composta di particolari divergenti tra di loro per natura, qualità, quantità." (Tradução nossa).

A quarta e última temática do *Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario* é a "Leis da Louca Imagem" (*Leggi della Folle Immagine*), a qual é composta por quatro leis: a) "Lei da estruturação automática" (*Legge di strutturazione automatica*): segundo essa lei uma estrutura nunca será determinada *a priori* mentalmente, mas esta se elabora e se desenvolve no fazer. As possibilidades de desenvolvimento dessas estruturas (na composição visual) são infinitas assim como suas definições. Significa que o "ser" da estrutura consente modificar constantemente as relações internas e o esquema de base, sobre a qual se sustenta uma série de movimentos de atração e de repulsão. b) "Lei da maior complexidade" (*Legge della maggiore complessità*) - este princípio confirma o que não pode ser senão "louca imagem", tornando as imagens extremamente dificultosas seja em seu procedimento operativo, seja no seu fim explicativo. Perilli explica que a nossa dificuldade em entender a "louca imagem" é devida ao encontro dos inúmeros elementos formais coexistentes regidos cada um deles por sua própria lei (cor, luz, espaço, dimensão). Estes elementos podem dialogar uns com os outros, mas não são dependentes uns dos outros (o mesmo não acontece em uma pintura de caráter figurativo, como uma paisagem, por exemplo, na qual cada elemento da composição existe e depende um dos outros para que no conjunto do todo criemos um sentido). Ele explica ainda que "em sustância, quanto mais estruturas sobrepostas, maior a possibilidade de variações de suas posições, surgindo destas variantes composicionais uma outra imagem, mantendo fixos os seus valores oriundos."²⁸¹ A sobreposição de elementos e códigos visuais torna a obra mais intelectual, ambígua e densa de significados, como afirma Kandinsky: "quanto mais o artista manipula essas formas abstratas ou 'abstratizadas', mais se sente à vontade com elas e mais profundamente penetra em seu domínio."²⁸² c) "Lei do Labirinto" (*Legge del Labirinto*) - o conceito de labirinto pressupõe escolhas, e uma escolha anula automaticamente outra. Entendemos aqui que a lei do labirinto proposta por Perilli sintetiza a possível construção de um percurso visual de modo que, uma vez escolhido um percurso não é mais possível aceitar outra lei senão aquela da distorção, desembocando em muitos caminhos todos parecidos e ao mesmo tempo todos diferentes, caminhos irrepetíveis. Confirma Perilli que:

Este modo de ser está no fazer e no olhar e a cada vez que somos obrigados a seguir um percurso sabendo da possibilidade de seguir todos os outros que

²⁸¹ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p. 55

"In sostanza, più strutture sovrapposte in modo tale che ogni variabilità della loro posizione permetta un'ulteriore immagine, mantenendo fissi i valori che ne risultano." (Tradução nossa).

²⁸² Kandinsky, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.76.

foram excluídos. Anula-se assim o conceito de alto e baixo, de dentro e fora, de comprido e largo. Não existe mais o objeto, o olho e a distância, mas cada coisa é, por sua vez, olho, objeto e distância.²⁸³

d) "Lei da ambiguidade das mensagens" (*Legge dell' ambiguità dei messaggi*) - Perilli começa por afirmar que "Cada mensagem ao nível da consciência é falsa e condicionada por uma série de estruturas sociais dominantes."²⁸⁴ Quanto mais ambígua for a mensagem mais válida ela será, pois assim será maior também seus significados permitindo a elaboração de uma série de novos códigos expressos e utilizados pelo coletivo que define "A louca Imagem no Espaço Imaginário" (*La Folle Immagine nello spazio immaginario*). Não nos deixa dúvidas que a leitura que fazemos das imagens abstratas é condicionada pelas nossas estruturas culturais/sociais o que nos permite uma relação subjetiva com a obra.

O *Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario* desdobrou-se em outro manifesto: "Maquinaria, minha querida máquina" (*Machinerie, ma chère machine*),²⁸⁵ publicado em 1975. Nesta teoria, Perilli afirma que a observação e a leitura das "loucas imagens" devem prolongar-se no tempo gerando possíveis narrativas, acepções ou interpretações que o artista oferece. Não se limitando nunca a uma só estrutura formal, mas devem também considerar as informações que se encontram no inconsciente do observador (o material do inconsciente possibilita leituras subjetivas). Para o artista trata-se de uma "operação que tende à ampliação e não a redução; que provoca um contínuo deslocamento da pesquisa do perceptivo ao mental."²⁸⁶ Percebemos que era esta a sua intenção: criar formas metafóricas, ambíguas, abertas ao imaginário coletivo, um coletivo com infinitas possibilidades de fruição.

Outra publicação que merece destaque é a "Teoria do Irracional Geométrico" (*Teoria dell' Irrazionale Geometrico*), publicada 1982 em Roma pela "Retina, Revista dos artistas" (*Retina, Rivista degli artisti*). Aqui Perilli faz uma espécie de retrospectiva das experiências visuais a partir da dissolução da forma realística do objeto considerando poucas certezas

²⁸³ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p. 56.

"Questo modo di essere è nel fare e nel guardare ed ogni volta si è costretti a seguire un percorso, sapendo della possibilità di seguire tutti gli altri che rimangono. Si annulla così il concetto di alto e basso, di dentro e fuori, di lungo e largo. Non vi è più l'oggetto, l'occhio e la distanza, ma ogni cosa è a sua volta occhio, oggetto e distanza." (Tradução nossa).

²⁸⁴ Ibid. p.56. "Ogni messaggio a livello della coscienza è falso e condizionato da una serie di strutture sociali dominanti." (Tradução nossa).

²⁸⁵ O Manifesto *Machinerie, machère machine* será retomado no terceiro capítulo.

²⁸⁶ Ibid. p.57.

"È un'operazione che tende all'ampliamento, non alla riduzione; che sposta continuamente la ricerca dal percettivo al mentale [...]." (Tradução nossa).

teóricas e muitas incertezas poéticas. De modo que percebemos um fio condutor que parte da conquista de uma "verdade racional" da forma em direção à dissolução formal do objeto, expressão da sua decadência.²⁸⁷ Essa experiência do novo modo de fazer arte liberou os artistas de uma série de condicionamentos visuais que os ligavam à realidade, por outro lado aguçou a dificuldade em conduzir uma pesquisa unitária nesse novo campo do desconhecido composto por muitas possibilidades de interpretações oferecidas aos pesquisadores.

Uma coisa era certa:

O fazer, criar, provinha da consideração de que tudo se reduziria à essência da pintura e que esta deveria coincidir com a essência da forma geométrica até ao elementar cruzamento de uma linha horizontal com uma linha vertical sobre uma superfície branca.²⁸⁸

Seria isto recomeçar com as pesquisas sobre o valor absoluto da imagem? Uma vez que esta se deteriora como forma permanecendo sua essência de representação como valor absoluto, porém não mensurável? A forma existe na plenitude de sua autonomia provocando uma dificuldade em definir um enquadramento sistemático das produções artísticas do momento. A partir da segunda metade do século já se prenunciava o que posteriormente configurou-se na arte contemporânea e que se estendeu até aos nossos dias. Sobre a imagem, Perilli define assim:

[...], o valor da imagem, da representação, não mais entendida como transcrição do real, mas como componente substancial da apresentação, como elemento específico do código, não mais contaminada pelo problema da transmissão de uma mensagem específica (paisagem, natureza morta, retrato), mas livre parte do pictórico, intensificado pela multiplicação das linguagens através da ambiguidade do discurso (se pensamos a De Chirico ou à pop art).²⁸⁹

²⁸⁷ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. pp. 57/58.

"Nel ripercorrere le esperienze visive che, nel corso di questo secolo, sono state etichettate sotto il termine generico di astrattismo, nelle poche certezze teoriche e nelle molte incertezze poetiche, pare di scorgere un filo di accordo, che conduce dalla conquista della verità razionalista fino al decadere di questa e al suo dissolversi formale." (Tradução nossa)

²⁸⁸ Ibid. p.58.

"Era una certezza nel fare che proveniva dalla considerazione che tutto fosse riducibile all'essenza della pittura e che questa coincidesse con l'essenza della forma geometrica, fino all'elementare incrocio di una orizzontale con una verticale su di una superficie bianca." (Tradução nossa).

²⁸⁹ Ibid. p.58.

"[...] oltre il quale ritorna, con assoluta preponderanza, il valore dell'immagine, della rappresentazione, non più intesa come trascrizione del reale, ma come componente sostanziale della presentazione, come elemento specifico del codice, non più contaminata dal problema della trasmissione di un messaggio specifico (paesaggio, natura morta, ritratto), ma libera parte del pittorico, intensificato dal moltiplicarsi dei linguaggi attraverso l'ambiguità del discorso - si pensi a De Chirico o alla pop art." (Tradução nossa).

Sobre a transcrição do real a obra *Dedans dehors*²⁹⁰ (Fig. 34) não nos sugere nenhuma imagem da realidade, não nos transmite uma mensagem específica, mas sim valores pictóricos e ambíguos.

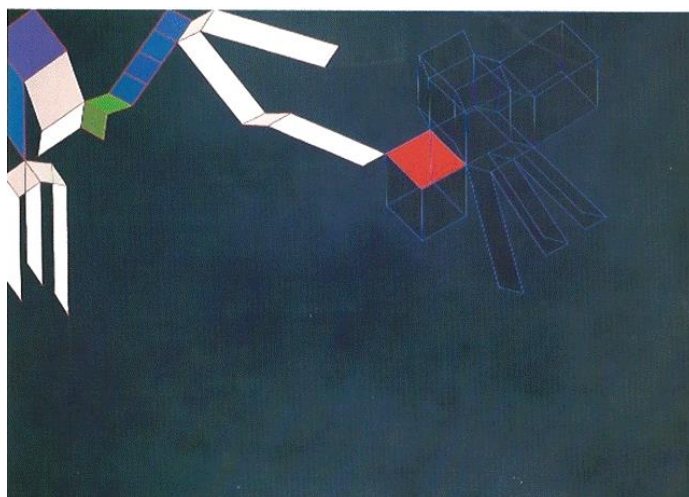


Figura 34 -Achille Perilli, *Dedans dehors*, 1983.

Em *Dedans dehors* o artista reporta sem sombra de dúvida a uma verdade racionalista enquanto um jogo "irracional", levando a dissolução total de qualquer forma que possa aludir algum indício da realidade do mundo exterior. A obra é uma metáfora poética do mundo interior do artista no momento da sua criação, deixando livre a sua interpretação por parte do público. Suas obras da década de 1970/80 despontam com o abstrato-concreto em uma expansão de linhas e formas que se deslocam no espaço, criando um efeito prismático em uma sensação de transparência.

Não basta, porém, eliminarmos o objeto e a distância para chegarmos à abstração, pois, tratamos de configurar um espaço imaginário através de um objeto material. É a visão do artista, através de seu íntimo, seus conceitos, suas ideias, logo, sua percepção de mundo, que a arte torna visível o invisível. Assim, por si só ela já é abstrata na sua essência - as coisas não são como parecem ou deveriam parecer. Uma metáfora de um espaço (um espaço simbólico e ambíguo), onde habita formas ambíguas envolvidas em uma trama de conexões de dados visuais, permitindo cultivar inquietações as quais geram, por sua vez, "discussões" mentais inexauríveis. O irracional geométrico proposto por Perilli faz parte do universo metafórico, pois, a metáfora é por excelência parte integrante da linguagem artística e poética.

²⁹⁰ Traduzimos como *Dentro e fora*.

CAPÍTULO 3 - A FORMA QUE FALA DO SEU TEMPO: ACHILLE PERILLINO ACERVO DO MAMM

*A pintura se exprime pela forma e pela cor –
e não pela poesia.
Ela produz a poesia como a roseira produz a rosa –
naturalmente e sem intenção.
(Murilo Mendes)*

3.1 - "Murilo, o poeta-crítico"²⁹¹

Para entendermos a presença das obras do artista Achille Perilli na coleção de Murilo Mendes, é primordial determo-nos na figura do poeta juizforano. A trilha do destino conduziu Mendes e Perilli a uma só estrada, aquela da linguagem artística. O primeiro, brasileiro, poeta, e o segundo, italiano, artista plástico. O ponto de encontro foi o interesse pela linguagem universal da arte. Linguagem esta que ambos acreditavam ser campo comum à pintura e à poesia, devido a sua universalidade, capaz de tocar a alma do homem moderno, em meio a uma "humanidade" alijada da genuína experiência artística. No encontro entre pintura e poesia de teor surrealista de Murilo Mendes e o caráter legível dos signos e sinais gráficos das pinturas de Achille Perilli, podemos dizer que Murilo matizava com "cores" a sua poesia através de sua linguagem escrita metafórica e Perilli concedia poesia às suas próprias obras através de seus signos metafóricos com significados ambíguos. Mas quem foi este poeta, ainda pouco conhecido no Brasil da época e tão admirado na Itália? O poeta se autodefine:

Começo de biografia

Eu sou o pássaro diurno e noturno,
O pássaro misto de carne e lenda,
Encarregado de levar o alimento da poesia, da música
Aos habitantes da estrada, do arranha-céu, da nuvem.
Eu sou o pássaro feito homem, que vive no meio de vós.
Eu vos forneço o alimento da catástrofe, o ritmo puro.
Trago comigo a semente de Deus... e a visão do dilúvio.
(Murilo Mendes)²⁹²

²⁹¹ PEDROSA, Mario. **Murilo, o poeta-crítico**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1960.

Esta expressão reporta ao título homônimo do artigo de Mario Pedrosa, escrito na ocasião do recebimento do catálogo da exposição do artista plástico italiano Antonio Corpora, cuja apresentação foi de Murilo Mendes.

²⁹² Murilo Mendes, em "**Antologia Poética**", Rio de Janeiro: Editora Agir, 1964. Poesia disponível em:

Murilo define (e se autodefine) o ser poeta moderno. O poeta é como o pássaro, livre e do mundo, ou seja, o artista é um ser do mundo como já afirmava Baudelaire.²⁹³ O poeta leva a arte ao homem comum. A arte "alimenta da catástrofe", revela inquietações e incertezas da existência moderna e é a única capaz de oferecer ao homem um renascer.

O momento da arte moderna desconfortou o território seguro da representação artística e chegou exigindo renovações. Como Murilo identificou em Perilli, seria a arte moderna a "esperança" nascida de turbilhões e das guerrilhas às tradições absurdas?²⁹⁴

Murilo, segundo Sheila Kaplan, inventa uma memória cultural para o uso próprio, de modo que a tradição não lhe pesa. O poeta, crítico de arte e colecionador destaca-se por sua erudição, cosmopolitismo, antiprovincianismo.²⁹⁵ Destacamos a sua figura pela sua dimensão ética e seu caráter revolucionário.²⁹⁶ Inquieto com seu tempo, carioca por "adoção" (como diriam os romanos), seu desejo maior: ir para a Europa, conhecer o mundo. Desejo este acentuado por dois fatores: as dificuldades no Brasil em se manter economicamente da poesia e o desejo da sua esposa portuguesa Maria da Saudade em voltar para a Europa. O destino Itália muito provavelmente não estava em seus planos inicialmente para residir.²⁹⁷ Sua afinidade maior era com a Espanha e a França, capital cultural em pleno desenvolvimento na época. Murilo foi para a Itália devido ao estreitamento entre as relações culturais entre Brasil e este país, relações estas que não tardariam em consolidar-se.

Murilo Monteiro Mendes nasceu no seio de uma família muito católica, em Juiz de Fora em 13 de maio de 1901, onde transcorreu sua infância e parte da adolescência. Era filho do funcionário público Onofre Mendes e da pianista e cantora Elisa Valentina Monteiro de Barros Mendes, que veio falecer quando Murilo tinha somente um ano de idade. Seu pai casou-se de novo com Maria José Monteiro Mendes, sobrinha de Elisa. Ela era muito cara a Murilo e ele a via como uma segunda mãe. Murilo teve ao todo sete irmãos.²⁹⁸

<<http://www.elfikurten.com.br/2013/08/murilo-mendes-colecionador-de-tempos-e.html>>

Acesso em: 06 mar. 2016.

²⁹³ BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. p.14. Disponível em:

<<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/ baudelaire-c-sobre-a-modernidade.pdf>>

Acesso em: 09 jun, 2016.

²⁹⁴ PERILLI, Achille. **Achille Perilli: la folle imagine**. Roma: Marlborough Galleria d'Arte, 1971. 34p. Catálogo de exposição, marzo 1971, Roma. p. 3.

Ver Anexo D, texto de Murilo Mendes ao artista Achille Perilli, p.169.

²⁹⁵ KLAPAN, Sheila. **Murilo Mendes: poeta colecionador**. 2009. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio. Disponível em:

<http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0510615_09_Indice.html> Acesso em: 09 maio 2016.

²⁹⁶ AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: Editora UESP; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, 2013. p.154.

²⁹⁷ Ibid. p. 56.

²⁹⁸ GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Murilo Mendes**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 25.

A inquietude de Murilo revela-se desde cedo, não parava em escola nenhuma, era insubordinado e não se resignava à rigidez dos colégios.²⁹⁹ Quando adulto, passou por várias atividades de trabalho e era acompanhado com atenção e zelo por seu pai até afirmar-se como poeta. Murilo queria, na verdade, ser poeta e era difícil pensar naquela época como um poeta sobreviveria de seus poemas, preocupação esta de seu pai.

Em 1920, transferiu-se definitivamente para o Rio de Janeiro com seu irmão mais velho, e ali trabalhou em funções diversas, mas sempre manteve o hábito de leitura e de escrita: foi arquivista do Departamento do Patrimônio, funcionário de banco, Inspetor de Ensino Secundário, profissão na qual permaneceu até 1946.³⁰⁰ Nesse mesmo ano, foi nomeado escrivão da 4ª Vara de Família do Distrito Federal, um trabalho de pouco movimento e ele tinha ainda um substituto legal, suas ausências no trabalho lhe possibilitavam ler e escrever.

Em 1940, Murilo conheceu a mulher que se tornou a sua esposa e o acompanhou por toda a sua vida, a poetisa e tradutora portuguesa Maria da Saudade Cortesão. Casaram-se em 1947. Cinco anos mais tarde, já com seus 51 anos de idade, o poeta fez sua primeira viagem à Europa em companhia da esposa. Ele viajou a serviço do Itamaraty com a função de divulgar a literatura e a cultura brasileira no exterior. Participou de várias conferências e publicações. Conheceu vários países, iniciando a viagem por Portugal, França e Itália, conferenciou em universidades na Holanda, na Bélgica, em Paris, na Sorbonne.³⁰¹ Em 1952, era já do interesse do Ministério do Exterior criar cátedras de Estudos Brasileiros em universidades estrangeiras, e esta viagem de Murilo fazia parte do projeto.

Em uma carta a Roberto Assumpção, diplomata do Itamaraty, datada em 10 de janeiro de 1953, o poeta narra seu contato com personalidades tais como: René Char, Malraux, Jean Tardieu, Seghers, A. Frénaud, Magnelli, Cassou, Bernard Dorival, Albert Béguin, Supervielle, André Breton, Pierre-Jean Jouve, Germaine Richier, Chagall.³⁰² Para Murilo a vida intelectual estava mesmo em Paris,³⁰³ naquela época, centro cultural do mundo ocidental. De todos estes contatos o que mais provavelmente marcou a vida poética e pessoal de Murilo foi a amizade com o artista plástico italiano, residente em Paris, Alberto Magnelli (1888-1971). Magnelli foi um amigo em comum entre Murilo e Perilli, foi um artista autodidata que se tornou importante e de referência na elaboração da pintura moderna.

²⁹⁹ GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Murilo Mendes**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 26.

³⁰⁰ Ibid. pp. 59,60.

³⁰¹ AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: Editora UDESP; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, 2013.p. 208.

³⁰² Ibid. p. 51

³⁰³ Ibid. p. 43.

Em "Murilo Mendes: l'occhio del poeta", Luciana Stegagno organizou textos críticos de Murilo Mendes escritos para catálogos de exposições dos artistas que integravam seu meio intelectual. O livro apresenta cinquenta artistas estrangeiros que fizeram parte da vida de Murilo dentre eles Achille Perilli e Alberto Magnelli. O poeta escreveu um extenso texto sobre Magnelli para uma Conferência à *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* em Roma em 1958, no qual ele se refere a Magnelli como "um pesquisador incansável, entre os mais lúcidos da nossa época."³⁰⁴

Essa primeira estadia de Murilo e a esposa na Europa durou três anos, voltaram ao Brasil em 1955. Em 1957, retornaram para a Europa, agora definitivamente, instalando-se em Roma. Murilo assumiu a cadeira de "Cultura Brasileira" na universidade de Roma. O poeta partiu para a Europa, como nos narra a pesquisadora e amiga, Luciana Stegagno Picchio, deixando organizado o livro a ser publicado futuramente no Brasil.³⁰⁵ Stegagno era uma amiga em comum de Murilo e Perilli.³⁰⁶ A este legado poético de obras maduras e já consolidadas, escrito entre 1925 e 1955, foram acrescentados alguns poemas inéditos ou que foram somente publicados em revistas,³⁰⁷ preparados para serem impressos mais tarde, na sua ausência em 1959, na edição *ne varietur* da editora José Olímpio.³⁰⁸

Como já mencionamos, a ida de Murilo para a Europa foi motivada pela real dificuldade econômica do poeta em manter-se no Brasil, mas não apenas, desde cedo Murilo apresentava um grande desejo em ir para a Europa e a sua esposa compartilhava fortemente desse desejo. Esse deslocamento só foi possível graças à intervenção do amigo diplomata Roberto Assumpção junto ao Itamaraty, onde exercia a função diplomática desde 1941. Murilo, finalmente estabeleceu-se em Roma definitivamente, em 1957, fixando sua residência na Via del Consolato nº6. Segundo Amoroso, devido às dificuldades econômicas no Brasil, vários escritores e intelectuais almejavam desenvolver uma carreira vinculada ao Itamaraty no

³⁰⁴ MENDES, Murilo. **Murilo Mendes, L'occhio de poeta**. A cura di Luciana Stegagno-Picchio. Roma: Gangemi Editore, 2001. p. 107.

"[...] ricercatore infaticabile, tra i più lucidi della nostra epoca." (Tradução nossa).

³⁰⁵ PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: **MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa**. Org. L. Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.p.25

([...] o seu legado poético entregue essencialmente à escolha das poesias (1925-1955), em que tinha voltado a propor os poemas publicados em livro a partir de 1930 (Poemas, 1930; Tempo e Eternidade, 1935; A poesia em pânico, 1937; O visionário, 1941; As metamorfoses, 1944; Mundo enigma, 1945; Poesia liberdade, 1947; Contemplação de Ouro preto 1954).

³⁰⁶ Ver Anexo F, entrevista concedida pelo artista Achille Perilli ao Gian Paolo Bastiani em 12 de abril de 2016, parte 2 nº 6. p. 179.

³⁰⁷ PICCHIO, Op. cit. p. 25.

(Como o poemeto dramático Bumba-meu-poeta, de 1930, os Sonetos brancos, escritos entre 1946 e 1948 e a Parábola, composta entre 1946-1952.).

³⁰⁸ Ibid. p.23

exterior, e a ida para a Europa era a alternativa. Murilo foi para a Itália assumir a cadeira de Estudos Brasileiros na Universidade de Roma.³⁰⁹ Em dezembro de 1956, Murilo é indicado oficialmente para ocupar o lugar deixado por Sérgio Buarque de Holanda, cujo contrato venceria naquele mês.

No livro *Murilo Mendes: o poeta brasileiro em Roma*, Amoroso transcreve várias cartas de Murilo Mendes aos amigos, assim como relatórios ao Itamaraty, de modo que fica evidente para nós a sua intensa atividade intelectual em Roma, os lugares frequentados por ele, sua amizade com intelectuais (poetas, escritores, críticos, artistas, professores universitários). Uma vez estabelecido em Roma, Murilo lecionou também na universidade de Pisa, cuja colocação foi fruto da indicação da amiga Luciana Stegagno.

No mesmo ano em que chegou em Roma fez muitas palestras, ele se apresentou no

Centro Culturale di Comunità di Roma, falou sobre Albert Béguin, que havia morrido há pouco. Em Milão, falou na Universidade *Bocconi* sobre música brasileira e no Centro Folológico Milanese sobre cultura brasileira. Falou também no Teatro Club de Roma Sobre Garcia Lorca. E no ano seguinte falaria sobre Alberto Mangelli na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*.³¹⁰

Ainda em 1957, Murilo participou em outubro do importante VI Congresso Internacional de Críticos de Arte em Nápoles. Como representantes do Brasil, estavam Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Mário Barata, Quirino Campofiorito e o próprio Murilo Mendes. Esse foi o momento em que o poeta apresentou-se publicamente à Itália como crítico de arte.³¹¹ Dois anos depois, o Brasil foi sede do primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte fora da Europa organizado em 1959 em Brasília pelo crítico de arte Mario Pedrosa, o qual foi vice-presidente da associação por 13 anos (1957 a 1970).³¹² O tema do congresso foi proposto por Pedrosa "A cidade nova: síntese das artes". Dentre os críticos de arte italianos estavam presentes: Michelangelo Muraro, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Alberto Sartoris, Giulio Pizzetti, Gillo Dorfles, entre outros.³¹³

Na Itália, Murilo desenvolveu, além de poesia e prosa, outro gênero literário que lhe

³⁰⁹ AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: Editora UDESP; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, 2013.p. 190

³¹⁰ GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Murilo Mendes**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 76.

³¹¹ AMOROSO, Op.cit.p.192.

³¹² Ibid. p. 66.

³¹³ Ibid. p. 192. (O nome de Murilo Mendes não se encontrava na lista da comitiva de críticos de arte que foram ao Brasil para o congresso da AICA em 1959.)

Ver também: **Brasília: o reconhecimento internacional da arte e arquitetura moderna brasileira**.

<<http://citrus.uspnet.usp.br/estetica/index.php/anteriores/78-revista-1/68-2009-1-art5>> Acesso em: 10 jun. 2016.

era muito caro: a crítica de arte. Devido ao grande número de artistas que conhecia, era constantemente solicitado a escrever textos críticos para catálogos de exposições. Ele não só escrevia como também organizava exposições. Sobre a sua atividade de crítico de arte, Argan faz uma reflexão sobre os textos críticos de Murilo, deixando claro na sua análise a não profissionalização do poeta enquanto crítico de arte, mas numa atividade que se somava às amizades, as quais não foram um dado circunstancial, nem externo a ele.³¹⁴ Em texto escrito por Argan como prefácio para a publicação póstuma de *L'occhio del poeta*: "*I ventagli di Murilo Mendes*", lê-se:

Para Murilo Mendes a crítica de arte era um gênero literário, ou melhor, um capítulo do seu trabalho poético. Às vezes, o texto crítico conserva a métrica da poesia, frequentemente nasce como fato poético e depois, em uma segunda tessitura, configura-se como prosa e serve-se com discreta e espontânea propriedade da terminologia técnica da arte.³¹⁵

Para Argan, o fato de Murilo não ser um crítico de arte no sentido profissional, não assume uma conotação negativa, apenas indica o quão o poeta se encontra distante do que se pode chamar de *mestiere*, ou seja, para Argan, Murilo não era um homem do ramo, um especialista em crítica de arte era sobretudo um poeta interessado na linguagem das artes visuais. Ele usava o gênero de texto crítico sobre as obras de arte como ação complementar a sua poesia. Lorenzo Mammì nos lembra (em seu texto "Murilo Mendes, crítico de arte") que o poeta:

Não pretende ser original: adere a um conjunto de ideias já bastante estabelecidas no ambiente romano daquela época, filia-se a uma tendência em ato. Seus escritos são exercícios de leitura e se apóiam explicitamente, inclusive por citações, a uma escola crítica determinada: Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente.³¹⁶

No Brasil, o crítico de arte à altura de Argan na Itália, foi Mario Pedrosa (1901-1981). Em sua figura vemos o incentivador do movimento concretista, homem de trajetória política, marxista, amigo do poeta desde a juventude. Murilo e Pedrosa conheceram-se logo que

³¹⁴ AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: Editora UDESP; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, 2013bid. p.76.

³¹⁵ MENDES, Murilo. **Murilo Mendes, L'occhio de poeta**. A cura di Luciana Stegagno-Picchio. Roma: Gangemi Editore, 2001. p. 25.

"Per Murilo Mendes la critica d' arte era un genere letterario, anzi un capitolo del suo lavoro poetico. Qualche volta il testo critico conserva la metrica della poesia, più spesso nasce come fatto poetico e poi, in una seconda stesura, si configura come prosa e si serve con discreta e spontanea proprietà della terminologia tecnica d'arte." (Tradução nossa).

³¹⁶ LORENZO, Mammì. Murilo Mendes, Crítico de arte. **Remate de Males**. v.32, nº 1, pp. 81-93, jan/jun 2012. p.92. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2739/2328>>.

Murilo transferiu-se para o Rio de Janeiro, por intermédio de Ismael Nery. Pedrosa pode ser considerado como "o nosso primeiro crítico a assumir a defesa da arte abeta, além de ter sido o responsável pela formação do primeiro núcleo de artistas não figurativos em 47/48, no Rio de Janeiro."³¹⁷ Achille Perilli afirma se lembrar bem de Mario Pedrosa e ter conhecido-o porque ele era muito amigo de Murilo Mendes.³¹⁸

Sabemos que, antes de se mudar para a Europa, Murilo já era bastante atuante no ambiente artístico: escrevia para os jornais brasileiros sobre arte, organizava exposições e colecionava quadros.³¹⁹ O gosto e o interesse em colecionar obras de arte já o acompanhava desde sua vida no Rio de Janeiro durante a década de 1940. A admiração pela arte esteve presente por toda a sua vida, acentuando-se em Roma. "Nenhum poeta ou literato brasileiro jamais teve a paixão da pintura como Murilo,"³²⁰ escreveu Mario Pedrosa. Para Pedrosa ser ou não especialista em crítica de arte era questão de pouca importância no caso de Murilo. Percebemos na crítica de arte de Murilo um exercício experimental de liberdade, característica própria da crítica de arte da primeira metade do século XX.³²¹ A busca do experimental pautada na liberdade de escolhas e ações configuram o projeto da modernidade, ponto em comum entre Pedrosa e Murilo. Para Amoroso, nos textos que Murilo "escreveu para jornais e para exposições de artistas plásticos, ainda no Brasil, acrescentando-se os textos sobre italianos e europeus, não há no conjunto nada que indique interesse em sistematizar obras e artistas em um quadro histórico ou teórico [...], caracterizando, pois, sua crítica de natureza literária, e não histórico-crítico."³²² Murilo Mendes defendia que os literatos podem exercitar a crítica pela via da intuição (não como uma ciência), podem "ler" os "textos plásticos" num modo de crítica subjetivo.³²³

Entre os textos escritos por Murilo Mendes sobre os artistas italianos, destacamos sobre Achille Perilli. Murilo escreveu o texto de apresentação para o catálogo de exposição do artista "Achille Perilli: a louca Imagem" (*Achille Perilli: la folle Immagine*). A exposição apresentava o seu *Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario*, publicado em

³¹⁷ ARANTES, Otília B.F. **Mario Pedrosa: um capítulo brasileiro da teoria da abstração.**

Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37892/40619>> Acesso em: 08 jun. 2016. p.95.

³¹⁸ Ver Anexo F, Entrevista concedida pelo artista Achille Perilli ao Gian Paolo Bastiani, em 12 de abril de 2016, parte 2, nº 4. p. 179.

³¹⁹ AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma.** São Paulo: Editora UDESP; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, 2013. p. 69.

³²⁰ PEDROSA, Mario. "Murilo, o poeta-crítico." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1960.

³²¹ AMOROSO, Op.cit. p.70

³²² Ibid. p.72.

³²³ BUNN, Daniela. **L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana.** 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. p.140.

1971. Nesse mesmo ano, a exposição *Achille Perilli: la folle Immagine* esteve em Turim na *Galleria d'Arte La Bussola* e na *Galleria Rotta* em Milão. Esse manifesto, como já descrevemos no capítulo II, apresenta reflexões do artista sobre a perspectiva repressiva, o espaço imaginário, a louca imagem e suas leis. O catálogo referido apresenta obras do artista realizadas nos anos 1969 e 1970, e correspondem a fase representativa da "destruição" da perspectiva, da fragmentação da figura em inúmeras linhas criando formas multifacetadas, remetendo, pois, à ideia de uma "lapidação", como em um "diamante". Murilo há tempos acompanhava a produção de Achille Perilli, confirmado assim no prefácio do catálogo:

Há treze anos te vejo trabalhar, Achille Perilli, sob o sinal do teu nome; fazer a guerrilha às tradições absurdas. Pintor e gravador lúcido, sabes controlar, entre a carga explosiva e as ruínas da memória, entre o subconsciente rarefeito e o charme da geometria.³²⁴

"Há treze anos te vejo trabalhar", esta temporalidade nos leva ao ano de 1958. Murilo acompanhou e escreveu sobre o processo artístico de Perilli. O poeta crítico o acompanhou desde a fase artística do "sinal gráfico" informal dos anos 1960 aos anos de 1970, quando Perilli buscava nas "ruínas da memória, entre o subconsciente rarefeito e o charme da geometria".³²⁵ Uma geometria que não existe, e que vai de encontro com toda a teoria do racional, uma geometria que existe somente no espaço simbólico. Perilli foi um artista subversivo, e as palavras de Murilo atestam o seu forte temperamento quando escreve que o artista faz "guerrilha às tradições absurdas" do passado, perseguindo o "desenho secreto da vida", subvertendo "os elementos unidimensionais da cultura", inventando o seu próprio "alfabeto da informação".³²⁶ Aqui Murilo refere-se ao momento da criação artística de Perilli, quando ele criou um novo "alfabeto da forma" através do sinal gráfico. Tal pesquisa é registrada por Perilli em dois importantes artigos já citados: *Nuova figurazione per la pittura*, 1957 e *Le ragioni narrative della pittura*, 1963,³²⁷ Observamos o fruto dessa pesquisa na obra "*Rosa de Luxemburg*"³²⁸ (Fig. 35), datada 1964, composta quase que exclusivamente

³²⁴ PERILLI, Achille. **Achille Perilli: la folle immagine**. Roma: Marlborough Galleria d'Arte, 1971. 34p. Catálogo de exposição, marzo, Roma. p. 3.

Ver também Anexo D, Achille Perilli (Murilo Mendes), p. 169.

³²⁵ Ibid. p. 3. Ver também Anexo D, Achille Perilli (Murilo Mendes), pp. 169,170

³²⁶ PERILLI, Op. cit. p. 3.

Ver também Anexo D, Achille Perilli (Murilo Mendes), p. 169.

³²⁷ Id. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. pp.49-54.

³²⁸ *Rosa de Luxemburg* foi uma mulher filósofa e economista marxista, polaco-germana. Tornou-se mundialmente conhecida pela militância revolucionária ligada à Social-Democracia da Polônia (SDKP). Disponível em:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosa_Luxemburgo> Acesso em: 19 maio, 2016.

por "grafismos narrativos". Nesse período Perilli começou a desenvolver também esculturas em madeira, as famosas "Colunas", de alturas variadas e nas quais também apresentam os grafismos narrativos no corpo da escultura cilíndrica, assim como também presentes nas telas.



Figura 35 -Achille Perilli "Rosa de Luxemburg", 1964, técnica mista s/tela, 200cm x 320cm.

A partir dos anos 1970, notamos uma nova fase na produção de Perilli, as linhas até então abertas e "desgovernadas" cedem lugar às configurações formais mais definidas, ainda que ambíguas. É nesse período que o artista desenvolveu a teoria das loucas imagens publicada no *Manifesto delle Folle Immagine nello Spazio Immaginario*, no qual propõe a desorganização do espaço em oposição à "repressão" espacial imposta pela perspectiva enquanto método de organização do espaço. O espaço imaginário configura a perspectiva como falsa e repressiva porque a "louca imagem" se apresenta num espaço regido pelo irracional, como podemos observar na obra "A refeição e o amor" (*Le repas et l'amour*), (Fig. 36). Figuras regidas por suas próprias leis (sem regras ou métodos): a desestruturação do todo, a complexidade formal e o labirinto do seu percurso visual resultam em ambíguas mensagens contidas nas imagens multifacetadas, "lapidadas" como diamantes, figuras poliédricas. Essa fase do artista persistirá até meados dos anos 1980, quando ele se interessa pela busca da forma mais "pura" [grifo nosso], sem muitos fragmentos, mas persistindo com a exploração do espaço.

Vale lembrar que Achille Perilli era marxista, inscrito ao Partido Socialista, por sua tendência trotskista, e era inscrito à Federação dos Jovens Socialistas, então libertária e antistalinista. Ver: PERILLI. Achille. *L'Age d'Or di Forma 1*, p.86.



Figura.36 - Achille Perilli, "Le repas et l'amour", 1969.

O texto escrito por Murilo Mendes para o prefácio do catálogo da exposição de Perilli, *Achille Perilli: le Folle Immagine* foi também publicado por Stegagno em *L'Occhio del Poeta* na ocasião do centenário do poeta em 2001. Além do texto da organizadora, prefaciam o catálogo Argan, Perilli e Dorazio. No texto escrito por Perilli ao Murilo Mendes, o artista testemunha sua amizade e admiração pelo poeta brasileiro. Transcrevemos abaixo um fragmento do texto de Perilli ao poeta:

Murilo Mendes navegador das estrelas

Naquela parte alta da minha biblioteca, onde estão os livros dos meus amigos poetas, tem um pequeno livrinho com uma dedicatória de Murilo Mendes datada 1959: é *Office humain* editado pelo Seghers em Paris. Nas minhas recordações, penso que foi em torno daquele ano que conheci Murilo e Saudade Mendes. Eu com Novelli publicávamos uma pequena revista "La Esperienza Moderna" que, pela primeira vez na Itália, introduzia Arp Schwitters, Hausmann e Man Ray e textos dadaístas e alguma coisa de surrealista, não, porém como filosofia, mas como referência vital e necessária para o nosso experimentar sobre o sinal da pintura. E o encontro com um poeta que trazia para Roma aquele literário internacional e aquele antigo hábito dos poetas de frequentarem os pintores, como sempre se usava fazer na Europa de Praga a Madrid, de Paris a Berlim, aquele encontro foi pra mim como reencontrar o modo de como já havia vivido em Paris, quando eu andava pelo estúdio de Magnelli ou espreitava a biblioteca de Tristan Tzara [...] Murilo Mendes sempre foi um ponto de referência no meu trabalho como o foi antes nos anos da universidade e depois de Ungaretti, por isso aquele seu saber de colher no quadro o momento poético, a premissa

a uma nova experiência, a passagem de uma fase de pesquisa à outra. Um julgamento com o qual faz contas para um futuro crescimento.³²⁹

Ao se referir a Murilo Mendes como navegador das estrelas, Perilli nos parece responder ao comentário de Murilo sobre a "ida do homem à lua": "Quanto à ida à lua, uma velharia. Os poetas já foram há muito tempo..."³³⁰ Perilli nos conta em entrevista que entre tantas qualidades o que mais lhe agradava em Murilo era o seu tom irônico inteligente.³³¹

Para o artista, o encontro com Murilo lhe remetia ao velho hábito de poetas e artistas de se frequentarem, remetendo-lhe às lembranças das vezes que esteve em Paris onde encontrava sempre com seus amigos artistas e poetas. "Murilo Mendes sempre foi um ponto de referência no meu trabalho".³³² Esta afirmação de Perilli de que Murilo sempre fora uma referência para seu trabalho demonstra a sensibilidade do poeta e o seu interesse nas artes visuais. Segundo Perilli, Murilo sabia *perceber* "a premissa de uma nova experiência, a passagem de uma fase de pesquisa à outra". Antes mesmo do artista "chegar a uma definição teórica sobre sua pintura, Murilo já havia descoberto com intuição poética o andamento do meu trabalho".³³³

Perilli indica um ponto em comum entre eles: "o deixar-se ir às tentações culturais":

De um lado, o amor pelo abstrato, sobretudo Magnelli e Klee pontos de referências fundamentais, mas do outro, o dadaísmo (basta pensar na extraordinária colagem de Max Ernest Deshabillés 1920 que faz parte da *sua* coleção) pela loucura de liberdade que tinha trazido nas vanguardas históricas.³³⁴

Quando escreve sobre Murilo, percebemos que Perilli se refere a ele de um modo muito singular, mencionando-se a outro poeta, o russo Chlebnikov, o qual Perilli tomou conhecimento através do poeta Angelo Maria Ripellino, também amigo de Murilo.

³²⁹ PERILLI, Achille. Murilo Mendes navigatore delle stelle. In: PICCHIO, Luciana Stegano. **L'Occhio del poeta**. Roma: Gamgemi Editore, 2001. p.29. Ver Anexo E, "Murilo Mendes navigatore delle stelle" (Achille Perilli), p. 171.

³³⁰ AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro em Roma**. São Paulo: Editora UDESP; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, 2013. p.61.

³³¹ Ver Anexo F, entrevista concedida pelo artista Achille Perilli à Luciane Costa em 05 de maio de 2015, parte 1, nº8. p. 177.

³³² PERILLI, Achille. Murilo Mendes navigatore delle stelle. In: PICCHIO, Luciana Stegano. **L'Occhio del poeta**. Roma: Gamgemi Editore, 2001. p.29. Ver também Anexo E, "Murilo Mendes navigatore delle stelle" (Achille Perilli), p. 171.

³³³ Ibid. p.29. Ver também Anexo E, "Murilo Mendes navigatore delle stelle" (Achille Perilli), p. 171.

³³⁴ PERILLI, Achille. Murilo Mendes navigatore delle stelle. In: PICCHIO, Luciana Stegano. **L'Occhio del poeta**.p.29. Ver também Anexo E, "Murilo Mendes navigatore delle stelle" (Achille Perilli), p.171.

Chlebnikov foi quem criou a linguagem poética "Zaum"³³⁵, uma linguagem que se une ao libertário, "onde a loucura torna-se lúcida e lógica, onde a poesia funde-se ao som e à imagem". Perilli acredita que Chlebnikov seja o poeta que mais testemunha da associação do artista com Murilo, pelo fato de Murilo ser um "poeta libertário dadaísta, lógico absurdo e delicado."³³⁶ É assim que Achille define seu amigo Murilo.



Figura 37 - Achille Perilli, "La gioia degli omeopatici", 1969.

Murilo escreveu para muitos catálogos de exposições de Perilli. Em 1973, Murilo e Perilli publicaram alguns textos no catálogo da exposição de Perilli a "Nova Arte Moderna" (*La Nuova Arte Moderna*), realizada na cidade de Prato. Em 1974, o poeta escreveu para a exposição na *Galleria Spagnoli*, em Florença, cujo título do catálogo trazia o próprio nome do artista "Achille Perilli". Tal catálogo contou também com prefácios dos críticos de arte Claudia Terenzi e P. Seylaz. Nesse mesmo ano, esse texto de Murilo foi publicado em outro catálogo para a *Galleria d'Arte Moderna Ravagnan*, em Veneza, que pertencem à fase do artista na sua busca das "loucas imagens e do espaço imaginário", da consciência irracional, da projeção alienígena, como o próprio artista a denomina. Fragmentos, sobreposições,

³³⁵ BORGES, Aderval. **Zaum e Oberiu sobreviveram ao estalinismo**, 2014. Disponível em: <<http://transinformacao.blogspot.com.br/2014/03/zaum-e-oberiu-sobreviveram-ao.html>>. Acesso em: 13 maio 2016.

(*Zaum* ou linguagem transmental envolveu vários experimentos linguísticos do simbolismo fonético, realizados pioneiramente pelos poetas Velimir (Chlenikov) Khlébnikov (1885-1922) e Aleksei Krutchionikh (1886-1968). O poeta russo Khlébnikov define *zaum* como "linguagem dos pássaros, linguagem dos deuses, linguagem das estrelas.).

³³⁶ PERILLI, Achille. Murilo Mendes navigatore delle stelle. In: PICCHIO, Luciana Stegano. **L'Occhio del poeta**. Roma: Gangemi Editore, 2001. p.29. Ver também Anexo E, "Murilo Mendes navigatore delle stelle" (Achille Perilli), p.171.

desdobramentos formais caracterizam esta fase, como podemos ver na obra "A alegria dos homeopáticos" (*La gioia degli omeopatici*) (Fig.37).

O texto de Murilo, *Achille Perilli*, foi também publicado em 1993 em um catálogo de exposição muito singular, referente às obras de Perilli realizadas somente sobre papel, daí o título do catálogo da exposição "O Quente Sabor do Papel" (*Il Caldo Sapore della Carta*). Uma coleção de 60 obras realizadas entre 1949 a 1992 foram desenvolvidas em técnicas variadas apesar do suporte ser o mesmo: nanquim sobre papel; nanquim e têmpera; carvão vegetal e têmpera; pastel seco; pastel seco e têmpera; canetas, lápis de cor e têmpera; aquarela. Sobre esta variedade de técnicas, Murilo exalta "a sua construção onde o mito do século é servido pela elasticidade das técnicas e pela exatidão da forma-conteúdo."³³⁷

Nas obras a seguir, uma de título *Tentativo di mito* e duas sem títulos (Fig. 38, 39, 40) percebemos num arco longo do tempo, a busca pelo sinal gráfico e da forma de Perilli.



Figura 38 - Achille Perilli, "Tentativo di mito"(2ª prova), 1951, carvão vegetal e têmpera s/papel.



Figura 39 - Achille Perilli, s/Título, 1954, nanquim e têmpera s/ papel.

Ao transitarmos entre linhas e manchas, cores e espaço, suas obras nos remetem ao mundo misterioso de Klee e às formas orgânicas de Ernst, dois artistas que também foram referências para Murilo Mendes. A pesquisa artística de Perilli desse período oscila entre o pictórico (linhas soltas e manchas) e o traço definido. (Fig. 40).

³³⁷ PERILLI, Achille. **Il Caldo Sapore della Carta**. Le carte e i libri 1946-1992, Mantova: Maurizio Corraini, 1993. 60p. Catálogo de exposição, Calcografia, 18 febbraio-22 marzo 1993, Galleria Maurizio Corraini, Mantova. p.12.

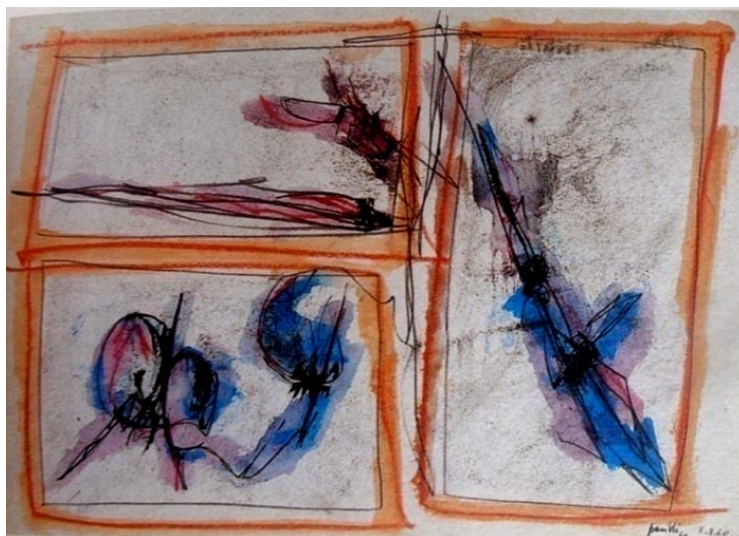


Figura 40 - Achille Perilli , s/Título, 1960,
Naquim, grafite, pastel seco e aquarela s/ papel.

Interessado no surrealismo sob o ponto de vista da pesquisa do inconsciente e, sobretudo do gesto automático, não segue, porém, o irracional do informal americano. A sua força se encontra menos nas formas orgânicas, nas linhas curvas, seu interesse recai sobre a forma e as linhas mais definidas, ou mesmo as linhas levemente inclinadas. Percebemos que ele vai até as formas orgânicas, até as manchas, mas retorna àquelas linhas retas. A partir dos anos 1970, mais efetivamente nos anos 1980, ele assume definitivamente a sua "geometria improvável".

Ainda no rol de obras do suporte papel, contamos com as gravuras realizadas entre 1991 e 2004. Perilli realizou obras singulares em gravura, mais especificamente em água-forte: uma coleção de 20 livros que compõem a *Librericcuiola*. Nesta coleção, entre poemas, fotografias, partituras de músicas, desenhos de arquitetura encontramos, como mencionado anteriormente, em "*Notas mínimas*", no décimo quinto livro da série de vinte, publicado em 2000, sete poemas de Saudade Cortesão Mendes acompanhadas de sete águas-fortes/águas-tintas de Achille Perilli.

O ano de 1972 foi sem dúvida muito importante para Murilo Mendes: ele venceu o prêmio Internacional de Poesia *Etna-Taormina* em Catânia, publicou o livro *Poliedro*, seu exemplar de prosa, retornou ao Brasil, pela última vez. Nesta visita ao país natal concedeu uma entrevista ao crítico literário Leo Gilson Ribeiro para a revista *Veja*, comentando sobre sua experiência na Itália:

Estou perfeitamente identificado com o ambiente italiano, mesmo porque o temperamento italiano tem muitos traços de parença com o nosso. Tenho

acompanhado, nestes quinze anos, o movimento cultural italiano e exercido atividades de crítico de arte, apresentando exposições de artistas italianos ou brasileiros. Publiquei um livro sobre Alberto Magnelli, que é um dos pintores mais importantes da nossa época, precursor do Abstracionismo. Poderia citar muitos nomes além de Ungaretti, tão ligado ao Brasil: Montale, que trouxe uma palavra nova, Gadda, com seus jogos linguísticos. Mas, para ser sincero, a minha grande conquista cultural na Itália foi a leitura detalhada e meditada da Divina Comédia. Como sofro muito de *insônia*, à noite acendo a luz e leio Dante. Sabe, como disse a Fellini - que foi me buscar de carro enorme e me disse que os estrangeiros muitas vezes veem melhor um país do que os seus filhos, Dante era a televisão da época medieval.[...] ³³⁸



Figura 41 - Murilo Mendes no grande claustro do Convento dos Cartuxos, nas termas de Diocleciano, em Roma, 1972, ano que venceu o prêmio Internacional de Poesia *Etna-Taormina* em Catânia.

Notamos que Murilo sempre esteve atento ao seu tempo, como ele próprio disse: "[...] interesse-me pelas experiências novas e as acompanho. Tudo – menos a estagnação e o conformismo."³³⁹ Compreendemos que para Murilo Mendes escrever era quase um ato compulsivo, era a "seiva" vital que alimentava a sua alma de poeta. Das suas relações sociais, na maior parte artistas e poetas amigos, resultaram durante seus dezoito anos vividos na Itália diversas publicações.³⁴⁰

³³⁸ GUIMARÃES, Júlio Castañon. Lição de Poesia: entrevista de Murilo Mendes a Homero Senna. In: **Murilo Mendes: 1901-2001**. Catálogo. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.p.121.

³³⁹ MENDES apud GUIMARÃES. **Murilo Mendes**. São Paulo: Brasiliense, 1986.p. 77.

³⁴⁰ BUNN, Daniela. **L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. p. 51.

Dentre suas publicações realizadas na Itália citamos:Poesie (Itália, 1961, traduzido por Giuseppe Ungaretti, Luciana Stegagno Picchio e Ruggero Jacobbi), Finestra del caos (Itália, 1961, por Giuseppe Ungaretti), Siete poemas inéditos

O poeta participou ativamente da vida intelectual e artística de Roma da época. Grande amigo de Giuseppe Ungaretti, teve contato com Lionello Venturi, ao que tudo indica, certa convivência com Giulio Carlo Argan. Conviveu imensamente com os artistas do *Gruppo Forma 1*: Carla Accardi, Piero Dorazio, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato, cujas obras podem ser encontradas na coleção de arte do poeta.

Murilo já havia estado em Roma antes mesmo de se estabelecer ali definitivamente em 1957. Em 1955, quando se encontrava na Europa a trabalho, acompanhado de sua esposa, conheceu em Roma Achille Perilli, que havia retornado de uma breve estadia em Berlim, onde esteve recolhendo informações sobre o dadaísmo com Hanna Höch, uma representante do dadaísmo e precursora da fotomontagem.³⁴¹ Em sua entrevista³⁴², Perilli relembra um pouco daquele momento, afirmando que havia estado pela primeira vez em Berlim naquele ano de 1955, que havia ido para um encontro de jovens e que Berlim ainda estava destruída.

Perilli refere-se a Murilo como um amigo cuja amizade que durou para "sempre" e nos conta um pouco deste momento:

Eu conheci Murilo assim que ele chegou e fizemos rapidamente amizade. Murilo ensinava na universidade de Roma, se não estou errado literatura portuguesa, não brasileira. Tornamo-nos grandes amigos porque Murilo frequentava muitos pintores, além de mim. Então era para ele natural visitar os pintores e etc., e ainda eu completo com a importância da figura de Saudade, sua esposa, que era maliciosa, logo, quando falava com alguém o dizia sempre num sentido maldoso, foi agradável conhecê-la, divertido. [...] O que me agradava em Murilo era a ironia que ele tinha e o fato de poder contar coisas que lhe havia acontecido com muita ironia e isto era uma qualidade extraordinária de Murilo.³⁴³

Parece-nos que a ironia é algo em comum entre Murilo e Perilli. Maurício Fagiolo comenta que a ironia é uma chave para entender a obra de Perilli: "a categoria mais útil para entender Perilli talvez seja a ironia. A ironia é a reflexão sobre a realidade para descobrir os

(Espanha, 1961, por Dámaso Alonso e Ángel Crespo), Poemas (Espanha, 1962, por Dámaso Alonso), Le metamorfosi (Itália, 1964, por Ruggero Jacobbi), Poemas inéditos de Murilo Mendes (Espanha, 1965, por Dámaso Alonso e Ángel Crespo). As antologias são Poesia Libertà (Itália, 1971, antologia bilíngüe organizada por Ruggero Jacobbi), Antologia poética (Portugal, 1964) e Italianissima, 7 murilogrami (Itália, 1965). Em Marrakech (Itália, 1974). G. Giovannola fez litografias a partir de um texto poético de Murilo, e Luigi Dallapiccola musicou três poemas.

³⁴¹ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p. 70.

"1955 - A Berlino conosce e frequenta Hanna Höch per raccogliere documentazione sul dadaismo. Torna a Roma conosce Sacharof, Murilo Mendes, Saudade Cortesão Mendes [...]" (tradução nossa).

³⁴² Ver anexo F. Entrevista concedido pelo artista Achille Perilli a Gian Paolo Bastiani em 12 de abril de 2016, Parte 2 nº2 . p. 178.

³⁴³ Ver Anexo F, entrevista concedida pelo artista Achille Perilli a Luciane Costa em 05 de maio de 2015. Parte 1, nº7, pp. 176,177.

pontos fracos."³⁴⁴ E continua afirmando que:

A ironia impõe um distanciamento e por isso é possível somente às civilizações mais refinadas, só aos artistas verdadeiros. [...]. A ironia é como a espuma que o mar deposita sobre a areia: uma vez nas mãos se reduz às poucas gotas d'água. Mas mais salgada, concentrada e amarga.³⁴⁵

O poeta e crítico Murilo Mendes foi um homem do mundo, um cosmopolita, uma vida composta pela arte, literatura, pintura, escultura, música.

Sabemos que era desejo do poeta que parte da sua biblioteca fosse doada à cidade de Juiz de Fora: os livros estrangeiros destinaram-se à Universidade Federal de Juiz de Fora e os livros de literatura brasileira à Universidade de Roma. Desta forma, em 1976 a viúva Maria da Saudade Cortesão doou à Universidade Federal de Juiz de Fora 2861 exemplares da biblioteca particular do poeta.³⁴⁶ Com relação às obras de arte, a maior parte da sua coleção veio para o Brasil, algumas obras ficaram com a família, outras foram doadas por Saudade à UFJF,³⁴⁷ a qual por iniciativa de um grupo de professores do Departamento de Artes e do Departamento de Literatura em 1994 criou-se o Centro de Estudos Murilo Mendes, e somente onze mais tarde, em 2005, inaugurou-se o Museu de Arte Murilo Mendes.³⁴⁸

³⁴⁴ FAGIOLO, Maurizio. *Tutto Perilli alla Tartaruga: dalla costruzione all'ironia. Avanti*, Roma, maio 1965. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1.

"Ma la categoria più utile per capire Perilli è forse l'ironia. L'ironia è la riflessione sulla realtà per scoprire i punti deboli." (Recorte de jornal, tradução nossa)

³⁴⁵ Ibid. "l'ironia impone un distacco ed è perciò possibile solo alle civiltà più raffinate, solo agli artisti veri. [...]. L'ironia è come la spuma che il mare deposita sulla sabbia: presa in mano si reduce a poche gocce d'acqua. Ma più salata e concentrata e amara." (Recorte de jornal, tradução nossa).

³⁴⁶ OLIVEIRA, Renata. **Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes**. pp.4 e 6. Disponível em:

<<http://www.ilb.ufop.br/IIIsimposio/55.pdf>> Acesso em: 03 mar, 2016.

O Museu de Arte Murilo Mendes foi inaugurado em 2005, cuja essência é o colecionismo, considerada uma das maiores coleções de arte moderna de Minas Gerais. O museu conta com três galerias de arte; quatro bibliotecas; laboratórios de Restauro de Papel e de Restauração de Pintura, Escultura e Bens Integrados.

³⁴⁷ BUNN, Daniela. **L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.p. 46.

Após a morte do poeta, em 1975, muitas homenagens se seguiram, como a promovida em Pescara na Itália (dois meses após o falecimento), a exposição Brasil-Itália em 1980 no Masp, a exposição "Murilo Mendes – O olhar do Poeta", em 1987 em Lisboa, a fundação do Centro de Estudos Murilo Mendes em Juiz de Fora, as comemorações de seu centenário e, recentemente, em meados de 2002, a exposição "Murilo Mendes: O olho do poeta", juntamente com o lançamento de *L'occhio del Poeta* na Itália.

³⁴⁸ OLIVEIRA, Renata. **Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes**. Disponível em:

<<http://www.ilb.ufop.br/IIIsimposio/55.pdf>> Acesso em: 03 mar. 2016.

3.2 - *Liberi segni e insane geometrie*: do sinal gráfico à forma na pintura de Achille Perilli no acervo do MAMM.

*Ti vedo perseguire il disegno segreto della vita
oltre le linee manifeste della vita.[...]
Mantenere il figurativismo dell'astrazione e
l'astrazionismo della figurazione.
(Murilo Mendes).*

"Livres sinais, insana geometria" (*Liberi segni, insane geometrie*) reporta ao catálogo homônimo dedicado aos cinquenta anos do trabalho de Achille Perilli publicado em 2006. Esse texto nos permite refletir sobre o percurso formal do artista – do sinal gráfico às formas geométricas. Percurso este visível nas três obras do artista que encontramos na coleção de arte moderna de Murilo Mendes.

Antes de comentarmos as obras desse acervo, é importante lembrarmos como o acervo de artes plásticas de Murilo consolidou-se ao longo de sua vida. Como já mencionamos anteriormente, o interesse de Murilo Mendes em colecionar obras de arte se iniciou no Brasil, bem antes de ele se transferir para a Europa, mas a sua vida na Itália ampliou seu universo visual e intelectual, intensificando esse seu interesse pelas artes plásticas e pelo colecionismo. O interesse pelas artes visuais acentuou sua habilidade de crítico de arte. A coleção de obras de arte deixada pelo poeta possui um grande número de pinturas, gravuras e esculturas modernas europeias que, somada às coleções brasileiras, constituem um acervo riquíssimo.

Muitas das obras que se encontram na coleção são presentes dos próprios artistas ao poeta, como foi o caso das pinturas de Achille Perilli, confirmado por ele em entrevista:

Olha, para mim este momento é muito difícil contar para você como eu as apresentei ao Murilo e em qual período. A minha amizade com Murilo era muito íntima, logo, eu me sentia à vontade em poder presentear-lhe uma obra ou não, e não tinha problemas nisto.³⁴⁹

Era comum entre eles oferecer uma obra em algum momento especial ou mesmo ocasional. Do alto de seus 88 anos, Perilli recorda a simplicidade daqueles atos de presentear, confirmando: "Eu presenteava-lhe porque éramos tão amigos que eu lhe dava."³⁵⁰ Em alguns segundos depois o artista completa:

³⁴⁹ Ver Anexo F . Entrevista concedida pelo artista Achille Perilli a Luciane Costa em 05 de maio de 2015. Parte 1, nº5, p. 176.

³⁵⁰ Ver Anexo F . Entrevista concedida pelo artista Achille Perilli a Luciane Costa em 05 de maio de 2015. Parte 1, nº4. p. 176.

[...] Murilo frequentava muitos artistas e era muito amigo de tantas pessoas, entre as quais, Piero Dorazio, o qual, também lhe deu um quadro, que depois o pegou de volta. Eh, sobretudo era amigo de... de... Magnelli, o pintor italiano que estava em Paris, era um grande mestre e era muito amigo de Murilo.³⁵¹

Segundo Perilli, era comum entre eles doar quadros e em caso de necessidade financeira tal pintura poderia ser vendida, ou então o presente era devolvido e substituído por outra obra. Tal prática atesta a relação absolutamente informal, íntima, entre Murilo, Perilli e os demais artistas daquele círculo. Segundo Perilli, já no início de sua carreira, no início do grupo *Forma 1*, naquele cenário de pós-guerra era usual pagarem o consumo de bebidas e comidas com quadros. Ainda hoje, encontramos alguns desses quadros pendurados nas paredes de bares e restaurantes romanos. Esta era a situação, caso contrário afirma Perilli "muitos [artistas] não teriam sobrevivido em uma cidade, onde vender um quadro, publicar um artigo privado, fazer dinheiro com qualquer atividade intelectual, era um milagre" testemunha Perilli.³⁵²

O mundo de ideias que Murilo frequentou em Roma, entre dadaísmo, surrealismo e abstracionismo, permitiu-lhe desenvolver um modo muito singular de escrever poemas complexos, "abstratos" pelo potencial de síntese que Murilo possui. Sem um sentido aparente o leitor é convidado a decifrar enigmas, assim como o observador diante de um quadro de Kandinsky, de Klee ou de Perilli. Esse pode ser o fio condutor que liga os dois universos – poesia e pintura – visto que o abstracionismo tende a provocar nossa mente, fazendo-a vibrar em busca de significados, dinamizando todo o nosso pensamento.

Um dos primeiros contatos de Murilo com a arte abstrata foi no Brasil através da amizade com o casal Vieira da Silva e Arpad Szenes.³⁵³ Na Itália o contato de Murilo com a arte abstrata aconteceu através do convívio com os artistas representantes da geração dos abstracionistas que, não raro, frequentavam sua casa, dentre os quais se encontram:

Miguel Ângelo Astúrias, Vieira da Silva e o marido Arpad Szenes, Alberto Magnelli, Jean Arp, Marx Ernst, Giorgio Morandi, Piero Dorazio, Achille

³⁵¹ Ver Anexo F . Entrevista concedida pelo artista Achille Perilli a Luciane Costa em 05 de maio de 2015. Parte 1 nº2 . p. 176.

³⁵² PERILLI, Achille. *L'Age d'or di Forma 1.2* ed.Roma: Edizioni De Luca s.r.l.,2000. pp.145 e 147.

"[...] molti non sarebbero sopravvissuti in una città dove il vender un quadro, il pubblicare un articolo pagato, ricavare denaro da una qualsiasi attività intellettuale era un miracolo." (Tradução nossa)

³⁵³BUNN, Daniela.*L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana*.2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, p.37.

Vieira da Silva (1908-1992) e Arpad Szenes (1897-1985) foram pintores de origem portuguesa e húngara, viveram exilados no Rio de Janeiro de 1940 a 1947.

Perilli, Carla Accardi, Antonio Corpora, Giulio Turcato, (também escritores: Alberto Morava, Rafael Alberti, Giulio Carlo Argan, Aldo Palazzeschi e Attilio Bertolucci).³⁵⁴

Entendemos que, para o poeta, o abstracionismo era acima de tudo um movimento, não uma escola, como também era para Argan e Venturi. O abstracionismo foi um modo diferente de ver o mundo e de interpretá-lo relacionando-o com o invisível. Murilo, assim como Perilli, compartilhou a premissa de Klee de que "a arte não reproduz o visível, torna-o".³⁵⁵

Encontramos a relação do abstracionismo com os poemas de Murilo na criação de poemas e prosas não convencionais, sem rimas, sem pausas, sem gêneros, cabendo ao leitor a busca da significação do signo, sugere a pesquisadora Daniela Bunn.³⁵⁶ Frases como: "o gramofone não diz em que mundo me acho" e "Nada tenho a ver comigo", aparentemente desconexa, parece situá-lo em um contínuo incômodo diante de si mesmo e do mundo. O poeta afirmava não seguir regras ou convenções e escrevia poesias sem os artifícios usuais,³⁵⁷ como em "Abstração", onde lemos um "diálogo" entre poema e poeta:

Abstração

O gramofone não diz em que mundo me acho.
Onde ancora a âncora?
Que ligação tem os dedos com a dália que os segura?
O poema olha pra mim, e fascinado, me compõe.
A onda decretou medidas a meu respeito.
Meus braços resolvem atos.
Cada um para seu lado.
Nada tenho a ver comigo,
Nem me reconheço:
Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo.
A ideia da máquina do meu corpo dentro do tempo.³⁵⁸

No livro *Ipotesi* publicado em 1977, com grande sucesso na Itália, "algumas poesias apresentam apenas três versos, mostram o poder de síntese do poeta – como ao falar do artesão diurno Magnelli, do país secreto de Klee, da cumplicidade de Arp perante a

³⁵⁴ BUNN, Daniela. *L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana*. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC p.50.

³⁵⁵ KLEE, Paul. *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971 p. 47.

³⁵⁶ BUNN, Op. cit. p.78.

³⁵⁷ Ibid. p.79.

³⁵⁸ MENDES, Murilo. Poesia e Liberdade. In: *Poesia Completa e Prosa*. org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.434.

natureza[...]."³⁵⁹ Síntese como o artista abstracionista Achille Perilli buscava no simples sinal gráfico enquanto síntese de uma forma, ou ainda na síntese de uma forma geométrica irracional.

O modo de escrever de Murilo configura-o como um poeta de seu tempo, o qual traz no tempo o *no sense* ou busca deste. Murilo se referia a alguns artistas como abstratos outros como abstrato-concretos, outros como abstratos no campo figurativo...³⁶⁰ Logo, a característica peculiar de sua coleção de arte moderna italiana é ser em sua essência de natureza abstrata.

Quando Murilo conheceu Perilli, em 1955, o artista Achille Perilli encontrava-se em uma fase de experimentação do informal. Nem Murilo e nem Perilli comungavam naquela direção. O que Perilli realmente buscava, e isso fica claro para nós nos seus textos da época e nos artigos de críticos que o acompanhavam, era o significado do sinal simples, a complexidade do simples, enfim a síntese da forma.

Em 1957, Murilo Mendes chegava para residir em Roma, e Perilli junto com Gastone Novelli fundavam a revista *L'Esperienza Moderna*. A revista apresentou pela primeira vez, lembra-nos Nello Ponente, escritos sobre a "Nova figuração" (*Nuova figurazione*). De modo que encontramos o significado de "figuração" muito distante do que poderia aludir um retorno à representação de imagens naturalísticas, ao contrário, propõe um conjunto de percepções visuais, a interpretação sem referência da aparência. Ao escrever sobre Perilli Ponente alude à lição de Klee,

Consistirá em recobrir a poética de uma linha, a prescindir ou não da sua correspondência ao objeto real. Isso poderá ensinar a construir uma emoção pictórica própria, através de um desenho que é, sobretudo um sinal e que se articula em si mesmo, tornando-se imagem.³⁶¹

Tudo parte de uma conexão mental, a proposta era representar o mundo visível de modo subjetivo "traduzido" por uma emoção pictórica própria, tornando o invisível visível, como propôs Klee. Perilli acredita ser possível reencontrar a capacidade de investir a

³⁵⁹ BUNN, Daniela. **L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. p.52.

³⁶⁰ Ibid. p. 85.

³⁶¹ PONENTE, Nello. Achille Perilli: Immagine e organizzazione. **L'eco della stampa**, Roma, 1967. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1.

"Consisterà nel ricoprire la poetica di una linea, a prescindere o meno dalla sua rispondenza all'oggetto reale. Essa potrà insegnare a costruire una propria emozione pittorica attraverso un disegno che è soprattutto segno e che si articola esso stesso a divenire immagine." (Tradução nossa).

realidade do existente no traço mais elementar, na marca mais simples de um sinal, quando então recorre a lição Klee, para o qual a forma sobrepõe a sua função.

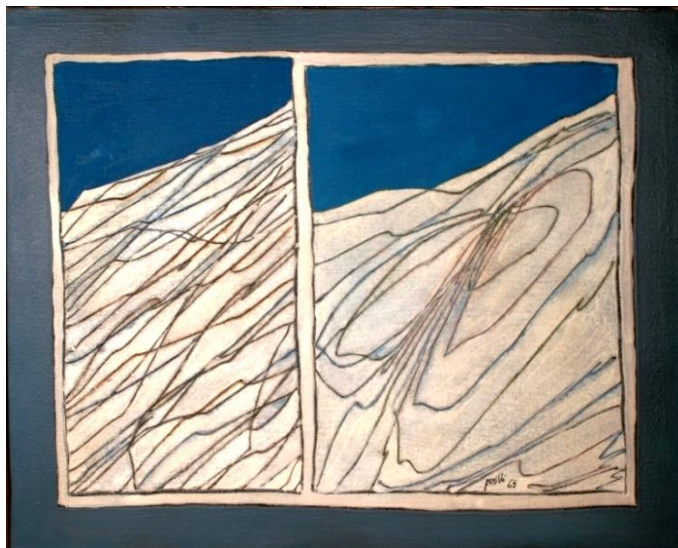


Figura 42 - Achille Perilli, *La doppia distesa*, 1965. Óleo s/tela.

A obra "A dupla extensão" (*La doppia distesa*) (Fig. 42) é uma das três obras de Achille Perilli apresentadas a Murilo Mendes e que hoje encontramos no acervo do MAMM. Essa pintura faz parte da fase dos *strips*, quando Perilli escreveu *le ragioni narrative della pittura*. Para que a teoria de Perilli sobre o traço mais elementar de um "sinal seja possível e que o sobreponhamos ao conteúdo, segundo o artista, "é preciso aceitar outros modos de ser do espaço, um novo compor por assimetria e fora do campo, uma função predominante do automático, um retorno contínuo e obsessivo da memória."³⁶² Entendemos como a apresentação de uma outra percepção da forma, seu lugar no espaço e seu conteúdo. Sair do campo visual tradicional, equilibrado e simétrico, para entrar no campo coexistente com traços contínuos, que lembram uma escritura forte, decisiva e imediata. Podendo estes traços contínuos remeterem, ou não, a um significado ainda que não de imediato, estimulando a memória e o esforço da procura de sentido. Um esforço intelectual como exige também a leitura das poesias de Murilo Mendes, de modo que o leitor é o responsável pelas acepções designadas à obra.

³⁶² PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.49.

"[...] accettare altri modi d'essere dello spazio, un nuovo comporre per asimmetria e fuori campo, una funzione predominante dell'automatico, un ritorno continuo ed ossessivo della memoria." (Tradução nossa).

Perilli comenta o discurso da imagem, afirmando que ela uma vez criada torna-se alusiva, simbólica, assim, quando a tornamos simbólica, a imagem pictórica ganha outro valor agregado à marca emblemática, deixada pelo movimento improvisado da mão sobre a folha ou pelo grafismo de um instrumento qualquer pontiagudo.³⁶³

O artista nessa fase escolheu o mundo das histórias em quadrinhos por lhe proporcionar a máxima liberdade. Uma liberdade que lhe permitiu subverter todas as regras que configuram o espaço, o suporte. O *Cartun* é um fenômeno de comunicação de massa que foi reapropriado nos anos 1959 e 1960, e reutilizado por vários artistas nas suas linguagens artísticas. Perilli propõe, porém, a nova narrativa para a pintura traduzida em simples grafismos, sem reportar à imagem do mundo real, mas que exigem uma leitura mais prolongada, com significados mais complexos.

As obras desta fase do artista nos remetem ao universo das histórias em quadrinhos, sem contudo conterem qualquer referência às formas realísticas do mundo. A obra "A dupla extensão" (*La doppia distesa*), talvez possa ser esta a tradução do seu título para referir-se ao conceito de "duração", como a "duração de uma vida". Uma duração que se estende de uma parte à outra, numa sequência de representação dividida em duas partes num mesmo plano. Duas composições que dialogam entre si ocupando o mesmo plano, mas ao mesmo tempo sendo também independentes uma da outra (é como se fossem duas composições em uma só), mas cúmplices de uma existência. Nela os grafismos, um pouco desgovernados e em diagonais, guiam o olhar do observador que busca por um sentido, um olhar que repousa por fim na cor azul, que desponta no fundo, como a única cor não neutra presente na tela, como um respiro fora dos grafismos. É possível também observar características que remetem ao expressionismo abstrato, nesse caso, referimo-nos ao espontâneo gesto do traço.

Na sequência das obras a seguir apresentamos "A rendição do solteiro" (*La resa del scapolo*), "O mapa do tesouro" (*La mappa del tesoro*) e "Oróscopo provisório" (*Oroscopo provvisorio*), todas datadas do mesmo ano, 1965. Estas são algumas das pinturas que atestam o que Perilli chamou de "a nova narrativa para a pintura". (Fig.43,44,45). As três obras dialogam entre si, pela unidade da composição. Mas chamamos a atenção para a obra *La resa del scapolo*, pelo fato de reportar visualmente semelhanças à *La doppia distesa*, e também pelos títulos: na primeira obra que nos remete ao "solteiro que se rende à vida a dois"

³⁶³ PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p. 50.

"L'immagine diviene allusiva, simbolica, emblematica, si lascia creare dal valore di una macchia o da un improvviso cedere della mano sul foglio o da un graffio incerto del pennino o di un chiodo." (Tradução nossa).

(interpretação nossa), e na outra obra o "um que se torna dois" na extensão da vida, a cumplicidade (interpretação nossa).

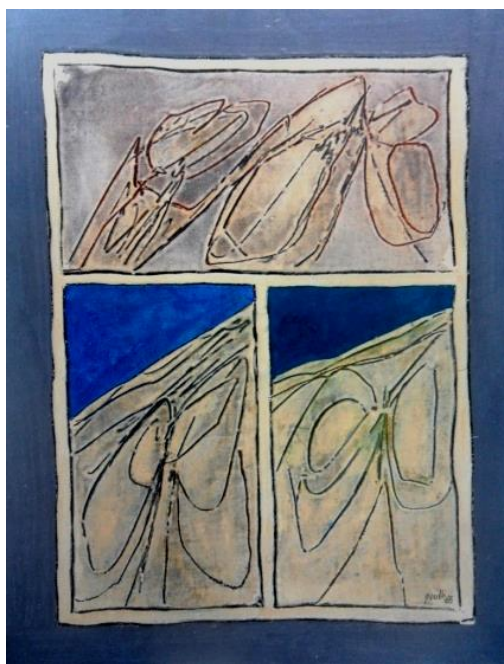


Figura 43 - Achille Perilli, "*La resa dello scapolo*", 1965, Técnica mista sobre tela.



Figura 44 - Achille Perilli, "*La mappa del tesoro*", 1965, Técnica mista s/tela.



Figura 45 - Achille Perilli, "*Oroscopo provvisorio*", 1965, Técnica mista s/tela.

O crítico de arte Maurizio Fagiolo escreveu um artigo para o jornal *Avanti* sobre as obras desta fase de Perilli, referindo-se a presença alusiva de opostos nas suas obras, o conteúdo na sua maioria das vezes é a vida e a morte, explica Fagiolo. O crítico ainda ressalta que, contrariamente do habitual, ou seja, o amor e a vida estão antes da morte, em Perilli "a morte vem antes do amor: primeiro a destruição e depois a construção."³⁶⁴ Fagiolo define suas imagens como "imagens atuais e não individualizadas, não pertencentes à realidade e nem mesmo ao sonho, mas ao desejo."³⁶⁵ O crítico de arte acredita que provavelmente Perilli tenha encontrado algo a mais nos *strips*, como um instrumento para pesquisas de algo que tenha ficado para trás na sua vida. Desse modo, o artista procurou encontrar consigo mesmo e assim encontrar a sua relação com o mundo. Perilli referiu-se aos seus sinais gráficos como um exprimir-se de si mesmo.

Na edição nº2 da revista *L'Esperienza Moderna*, o artista Gastoni Novelli escreveu sobre a experiência do gesto espontâneo de Perilli, identificando-a como "tocar uma parede no escuro procurando um sinal mais verdadeiro das formas de todos os dias e de todos os lugares porque é mais simples, mais puro e capaz de libertar o pensamento."³⁶⁶ Sobre o gesto natural, espontâneo, sem prévia intenção, o observador coloca-se diante do quadro libertando seu pensamento e deixa-se ir em busca dos sinais, numa leitura sem pressa, mas prolongada, pois a obra exige que seja assim.

O crítico de arte Vito Apuleo em seu artigo "Relação espaço-imagem na pintura de Perilli" (*Rapporto spazio-immagine nella pittura di Perilli*), comenta esta fase da produção do artista afirmando que:

Imagens (signo-sinais) que se declaram na própria evidência objetiva que o artista extrai do contexto dos estranhos componentes para os repropor na autenticidade de significados até que uma mediação estética entre imagem e espaço vem a determinar-se.³⁶⁷

³⁶⁴FAGIOLO, Maurizio. Tutto Perilli alla Tartaruga: dalla costruzione all'ironia. *Avanti*, Roma, maio 1965. Localização do documento: AMAMR, envelope Nº 1.

"Ma in Perilli la morte viene prima dell'amore: prima la distruzione e poi la costruzione." (Recorte de jornal, tradução nossa).

³⁶⁵Ibid. "Sono immagini correnti e non individuate, non appartengono alla realtà e neanche al sogno, ma al desiderio." (Tradução nossa)

³⁶⁶PERILLI, Achille. **Achille Perilli: dalla scrittura al fumetto**. Galleria TEGA (Arte Moderna e Contemporânea), Milano: Digital Project, 2013. Catálogo de exposição, 165p. p.120.

³⁶⁷ APULEO, Vito- Rapporto spazio-immagine nella pittura di Perilli. *La Voce Repubblicana*, Roma, 11/12/1965. Localização do documento: AMAMR, envelope Nº 1.

"Immagini (segno-segnaletica) che si dichiarano nella propria evidenziazione oggettiva e che l'artista estrae dal contesto delle estranee componenti per riproporle nell'autenticità di significati sino ad una mediazione estetica che tra immagine e spazio viene a determinarsi." (Recorte de jornal, tradução nossa).

Para Apuleo, na pintura de Perilli a imagem não se declara conquistadora de um novo espaço, ela transforma o espaço tradicional para além da sua bidimensionalidade. Ao transpor o que possa estar ali na tela, a imagem abre-se às novas estruturas, aquelas relacionadas com a faculdade mental. É justamente aí que nós observadores nos abandonamos a tradição histórica da forma concebida para nos empenharmos num fazer, acima de tudo, cognitivo.³⁶⁸

Depois de transitar pelo mundo do informal, do sinal e do signo, já nos finais dos anos 1960, Perilli começou a interessar-se por formas mais definidas. Desse modo, ao observarmos suas obras no arco de tempo de meio século, notamos que entre os grafismos e as formas geométricas existe um fio que conduz à busca da configuração da forma fundada desde a exploração do espaço pelas linhas abertas e desconexas, ao jogo das linhas fechadas e oblíquas. A fase seguinte do artista será marcada pela fragmentação do espaço, pelas grandes composições espaciais, pela incoerência das formas pela ambiguidade de seus significados. A jornalista, especialista em arte visual, Paola Paniset define bem as composições desta fase como sendo "de campos uniformes, volumetrias concisas como cristais, linhas geométrica que rompem prospectivamente um espaço, contudo exterminado e irreduzível: tudo da linha à cor."³⁶⁹

O que Paniset procura definir fica mais claro quando observamos a produção artística de Perilli de início dos anos 1970. Fase em que Perilli explora os campos uniformes e a falsa volumetria. O acervo de arte moderna do poeta Murilo Mendes possui duas obras do artista deste período: "O perfume da noite" (*L'odore della sera*) e "A árvore diamante" (*L'albero diamante*), a primeira é uma pintura e a segunda uma gravura. (Fig.46, 47).

Na obra *L'odore della sera* percebemos o campo explorado pelo artista que é mais uniforme, o fundo em uma única cor torna-se neutro, ressaltando as fragmentações da forma que reportam a uma figura polidétrica, que parece continuar se projetando para além do suporte. A obra a seguir *L'albero diamante*, apresenta a forma mais fragmentada, nos remete às figuras multifacetadas, lapidadas como os "diamantes". Também é importante observar as

³⁶⁸ APULEO, Vito- Rapporto spazio-immagine nella pittura di Perilli. **La Voce Repubblicana**, Roma, 11/12/1965 . Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1.

"Non è l'immagine che si dichiara conquistatrice di un nuovo spazio. Ma è l'immagine che trasforma lo spazio tradizionale, vai oltre alla bidimensionalità d'origine, se apre alle tessiture nuove che sono rinnovate strutture nel cui ambito l'uomo abbandona ogni disperazione storica per impegnarsi in un fare conoscitivo." (Recorte de jornal, tradução nossa).

³⁶⁹PANISSET, Paola.Un'arte funzionale libera dal potere. **Il Quotidiano d'Italia**, Roma, 1982.

Localização do documento: AMAMR, envelope N° 2.

"Campi uniformi, volumetrie terse come cristalli, linee geometriche che sfondono prospettivamente uno spazio tuttavia sterminato e irreducibile: tutto dalla linea al colore." (Recorte de jornal, tradução nossa)

linhas que rompem a provável projeção da perspectiva, na qual cor e linhas se unem configurando o espaço.

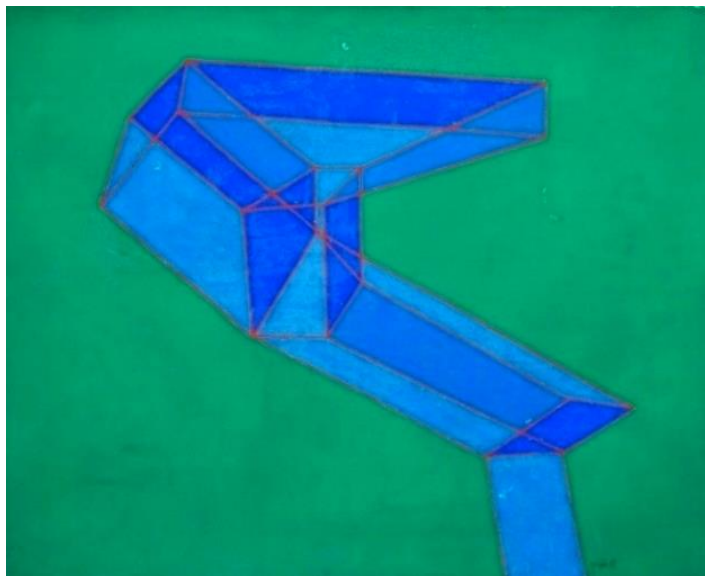


Figura 46 - Achille Perilli, *L'odore della sera*, 1969., óleo s/tela

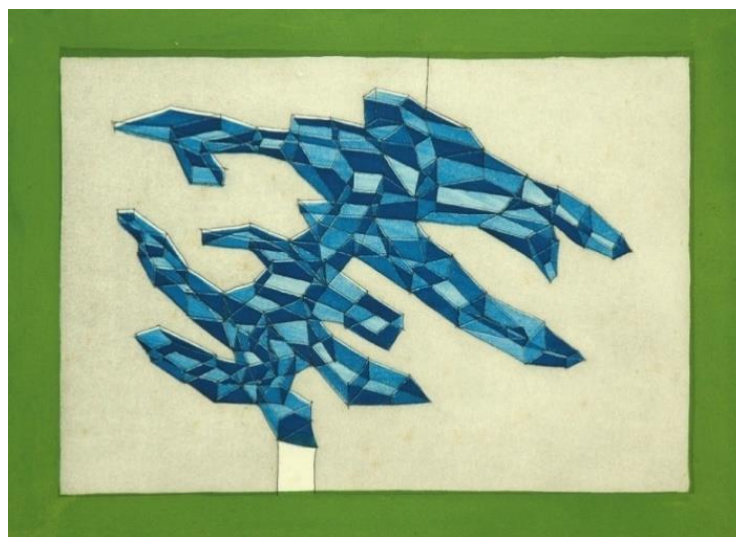


Figura 47 - Achille Perilli, *L'Albero diamante*, 1970, gravura em metal s/papel.

Na década de 1970 Achille Perilli aprofunda sua busca da forma nas estruturas das linhas retas e oblíquas, é quando ele "joga" com a construção e desconstrução da imagem no espaço composicional. A "louca Imagem" adquire coerência quando inserida num "louco

espaço", com suas estruturas ilógicas, reforçando assim o que disse Kandinsky: "Desconfie da razão pura na arte, não tente 'compreender' a arte seguindo o perigoso caminho da lógica."³⁷⁰ Kandinsky ainda afirma que a lógica e a razão ambientarão sempre as questões de arte, mas é o sentimento que corrige o cérebro, afirma

Nessa fase da produção de Perilli, temos a seguir a obra "Novo Léxico" (*Nouveau Lexique*) de 1969 e também "O mundo de dentro" (*Le monde du dedans*), 1969 (Fig. 48,49). Ambas testemunham o universo artístico mental e factual de Perilli totalmente envolvido com os desdobramentos das formas no espaço, o uso de cores puras e uniformes sem conotação de volumes, o qual é adquirido somente através do jogo de linhas que criam uma ilusão de volumetria irracional.

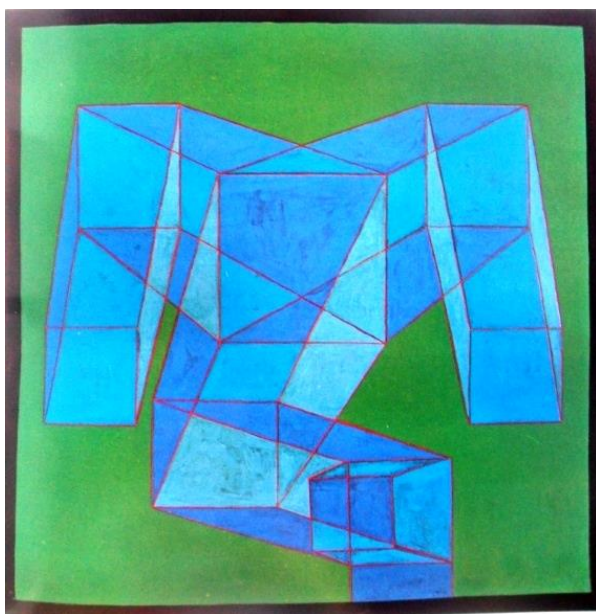


Figura 48 - Achille Perilli, "Nouveau Lexique", 1969.

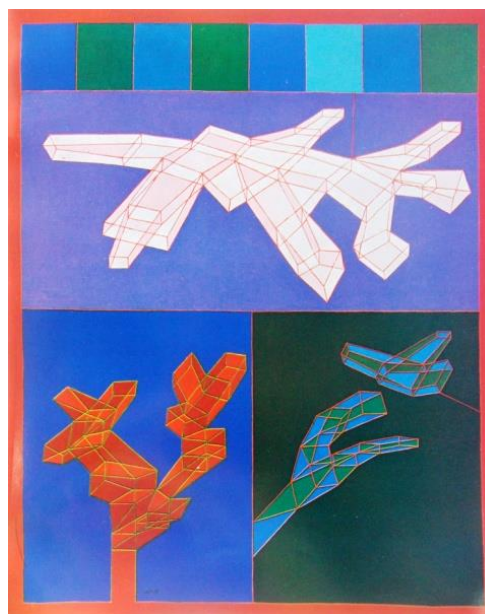


Figura 49 - Achille Perilli, "Le monde du dedans", 1969.

Ambas as obras pertencem à fase da pesquisa sobre o espaço imaginário, da consciência do irracional, como afirma o próprio artista. O sentido ambíguo, a linguagem metafórica, as formas que se espelham e se multiplicam no espaço, o grau de complexidade, a estruturação automática, fazem das obras de Perilli "A Louca Imagem no Espaço Imaginário".

Lembramos de outro manifesto de grande importância desenvolvido por Achille Perilli, que foi "Maquinaria, minha querida máquina" (*Machinerie, ma chère machine*)

³⁷⁰ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 234.

publicado em 1975, Perilli diz que se trata de um desdobramento do manifesto *Folle Immagine nello Spazio Immaginario*, iniciado em 1971, mas com um grau maior de complexidade. O artista define *Machinerie* como:

Uma ideia de estrutura complexa utilizável pelos percursos mentais, capaz de realizar-se somente através de uma leitura contínua e prolongada e tão ambígua a ponto de não possuir significados precisos ou referências fixas e sensíveis à cada cumplicidade literária e a cada influência proveniente de outros territórios e planetas.³⁷¹

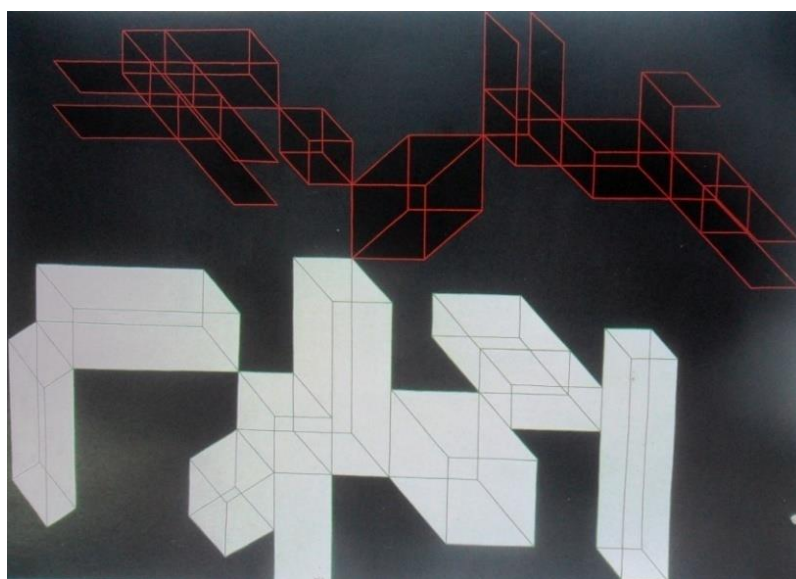


Figura 50 - Achille perilli, "*Das Gesetz des Labyrintyhs*", 1975.

Essa fase é marcada pela bidimensionalidade, de modo que o volume é transcrito em termos de linhas e cores, explica o artista: "uma continuação da operação de mistificação e de manipulação da perspectiva definida pelo *Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario*."³⁷² As obras desse período adquirem uma dimensão ainda maior, cresce o espaço, cresce a forma e a bidimensionalidade configura-se em figura e fundo, em cor e linha,

³⁷¹ PERILLI, achille. **La Stravaganza della cultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p. 109.

"[...] un'idea di struttura complessa utilizzabile per percorsi mentali, capace di realizzarsi solo attraverso una lettura continua e prolungata e talmente ambigua da non avere significati precisi o riferimenti fissi e sensibile ad ogni complicità letteraria e ad ogni influenza proveniente da altri territori e pianeti." (Tradução nossa).

Ver Anexo G, "Manifesto Machinerie, ma chère machine", p. 186.

³⁷² Ibid. p.109. "E la continuazione di quella operazione di mistificazione e di manipolazione della prospettiva definita dal Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario." (Tradução nossa).

em um desenvolvimento *continuum* no espaço, como podemos observar na obra "A Lei do Labirinto" (*Das Gesetz des Labyrintyhs*), (Fig. 50).

O artista defende que *Machinerie* está para indicar "uma operação mental, oposta à mitologia da máquina, apta a elaborar e a definir estruturas variáveis em contínuas modificações e, sobretudo não verificáveis na realidade."³⁷³

A maquinaria para Perilli possui uma conotação diferente daquela usada, por exemplo, por Raymond Roussel, Franz Kafka e Gaston Leroux (citados no manifesto). Esses três literários já utilizaram a palavra máquina, mas no sentido de aparato mecânico com função específica. Para Perilli, sua maquinaria "naturalmente não vive, senão por relações paralelas, com estes ancestrais literários, porque o problema colocado é aquele de configurar o Espaço Imaginário através de um objeto material [...]."³⁷⁴

Não interessa para Perilli os modos diferentes de usar a palavra "máquina", mas lhe interessa "descrever" sobre maquinarias, abstratas, de tal forma, afirma ele, que a instabilidade estrutural da composição cria uma espécie de equação de estruturas irracionais para ser resolvida logicamente. O artista é responsável por mudar a ordem das coisas, dos seus conceitos enrijecidos e das formas já definidas, explícitas. Nós observadores somos convidados a uma nova percepção das formas aparentes, deslocando as formas do seu território comum, conhecido e dominado, para outro território, aquele da subjetividade com variados pontos de vista. Mudando o nosso ponto de vista, mudamos também a percepção que aciona outros mecanismos mentais, abrindo-nos para novas subjetivações. Perilli explicita esse deslocamento da forma no espaço ao afirmar que:

A Louca Imagem transforma-se em maquinaria, entra em uma fase mais complexa da pesquisa e o termo [Maquinaria] consegue fazer absorver nos seus significados as referências aos aparatos teatrais e às construções verbais abstratas e ainda aos indecifráveis e labirínticos territórios do cérebro humano.³⁷⁵

³⁷³ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della cultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p. 109.

"[...] un'operazione mentale opposta alla mitologia della macchina, atta ad elaborare e a definire strutture variabili in continua modificazione e soprattutto non riscontrabili nella realtà." (Tradução nossa).

³⁷⁴ Id. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.57.

"La mia machinerie naturalmente non vive, se non per rapporti paralleli, con questi antenati letterari, perché il problema posto è quello di "configurare lo Spazio Immaginario attraverso un oggetto materiale" [...]." (Tradução nossa).

³⁷⁵ PERILLI, Op. cit. 2006. p.109.

"La Folle Immagine diventa Machinerie, entra in una fase più complessa della ricerca e il termine riesce a far assorbire nei suoi significati i riferimenti agli apparati teatrali e alle astratte costruzioni verbali e ancora agli indecifrabili e labirintici territori del cervello umano." (Tradução nossa).

O termo Maquinaria sugere um desdobramento contínuo de formas por mais que uma forma remeta a outra, nunca serão as mesmas. A mente do artista funciona como uma máquina produtora de ideias, obviamente uma máquina abstrata, uma máquina conceitual. Perilli ainda afirma que

Da relação entre dois módulos geométricos, às vezes em contraste, às vezes semelhantes, mas levemente variados, nasce uma sequência que tende a deslocar-se no espaço até a estender-se de quadro em quadro, a desenvolver-se, a envolver na pesquisa mais elementos, aumentando constantemente a complexidade da análise sobre o Espaço Imaginário.³⁷⁶

A respeito do termo "máquina abstrata", Daniela Bunn usou "máquina abstrata muriliana" referindo-se a Murilo Mendes como um poeta operante da máquina, no sentido de engedramento mental. Máquina operante mental que abandona as formas finitas onde surgem as linhas da desterritorialização, o deslocamento da forma no espaço, do conhecido ao desconhecido.³⁷⁷ De modo que é "desdobrando formas que o poeta afirma sua fascinação por dois mundos: o visível e o invisível, afirmando a ideia de que este mundo é um sistema de coisas invisíveis, manifestadas visualmente."³⁷⁸

Para entrarmos no mundo das ideias de Perilli e Murilo "é preciso desarticular a leitura" da obra.³⁷⁹ Sobre o "desarticular", afirmou o crítico de arte Fagiolo que em Perilli "a desconstrução acontece antes da construção".³⁸⁰ É impossível na obra de Perilli e Murilo Mendes não nos depararmos com o desconhecido, com obstáculos cognitivos. A fruição das obras de ambos nos exige um tempo mais prolongado de leitura.

Achille Perilli encerra o texto do manifesto *Machinerie, ma chère machine* com uma frase do escritor e pintor francês Raymond Roussel: "Como eu escrevi em alguns de meus

³⁷⁶ PERILLI, Achille. **La Stravaganza della cultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p.110.

"Dal rapporto tra due moduli geometrici, talora in contrasto, talvolta simili, ma leggermente variati, nasce una sequenza che tende a spostarsi nello spazio sino a dilatarsi di quadro in quadro, a svilupparsi, a coinvolgere nella ricerca più elementi, aumentando costantemente la complessità dell'indagine sullo Spazio Immaginario." (Tradução nossa).

³⁷⁷ BUNN, Daniela. **L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC p. 148.

³⁷⁸ Ibid. p. 148.

³⁷⁹ Ibid. p. 141.

³⁸⁰ FAGIOLO, Maurizio. Tutto Perilli alla Tartaruga: dalla costruzione all'ironia. **Avanti**, Roma, maio 1965. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1.

"[...] Prima la distruzione e poi la costruzione." (tradução nossa).

livros': Na minha casa a imaginação é tudo."³⁸¹ E sobre a imaginação Murilo Mendes já dizia que só não existe o que não pode ser imaginado.

O ano de 1975 foi paradoxal, se assim podemos dizer, entre vida e morte, pois, de um lado Achille Perilli publicava seu importante manifesto *Machinerie, ma chère machine* em abril na ocasião de sua mostra individual em Roma, outra fase da sua maturidade artística. Por outro lado, neste mesmo ano, Murilo Mendes "desaparecia", como ele costumava referir-se à morte.

O artista Achille Perilli está entre os vários artistas importantes da arte moderna italiana que conviveram com Murilo Mendes. Em Roma, selaram essa amizade para sempre. Hoje, estudos, pesquisas e desdobramentos do "tempo" mantêm viva a memória do poeta, a memória de uma vida matizada pela intelectualidade e sensibilidade pela arte. Murilo foi um ser permeável às mudanças de seu tempo, um homem das artes, do mundo. Quanto ao artista Achille Perilli, ele fez e faz parte desta história, e nós podemos denominá-lo "poeta" das formas abstratas.

³⁸¹ PERILLI, **La Stravaganza della cultura**. Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati. p. 110. Ver Anexo G. p.186.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas considerações finais partem primeiramente do porque da escolha do título "A Forma que fala do seu tempo: Achille Perilli no acervo do MAMM". A dimensão "tempo" aqui surge numa conotação atemporal: a obra fala de seu "tempo" e o transcende. A ideia de transcender o próprio tempo remonta à afirmação de Kandinsky: "Cada arte tem suas raízes em seu tempo, mas a arte superior não é apenas um eco e um espelho dessa época ela [...] se estende longe e muito profundamente no futuro."³⁸² Tal é a superioridade da arte de Perilli. Apesar de acepção de tempo que não se encerra em seu limite "cronológico", não poderíamos deixar de situar o tempo histórico da realização destas obras. As vanguardas artísticas têm suas origens mais marcantes no período de conflito de grandes guerras. Contudo, os conflitos bélicos devastadores deixaram em meio a tanta destruição um terreno fértil para um intenso desejo de mudanças radicais especialmente no campo da arte italiana.

A partir do contato com os textos de Argan e outros especialistas em arte moderna, entendemos que uma sociedade enquanto uma "máquina" viva produtora de existências é capaz de engendrar seres sociais singulares, particulares, seriam eles os artistas, os poetas, os intelectuais da arte e etc. A arte não é só um reflexo da sociedade, mas é uma produção da mesma. O desejo de mudança e ruptura com as tradições do passado, manifestado pelos movimentos artísticos de vanguarda, mais especificamente o abstracionismo no centro-norte da Itália no período entre guerras, mostra-nos bem o debate sobre o poder da arte de mudar o pensamento e o comportamento de uma sociedade, principalmente uma sociedade fragilizada pelo sofrimento de um passado não muito distante. A primeira metade do século passado foi marcada pela pluralidade da linguagem artística e pelas fragmentações culturais e políticas. O momento convocava os artistas progressistas a enveredarem-se por uma estrada que levaria às novas tendências artísticas denominadas genericamente pós-cubistas e que recusariam enfaticamente o realismo social acusado de servir ideologicamente ao Estado.

O contexto italiano do fim da Segunda Guerra Mundial revelou o quanto política e arte estavam atreladas. Certamente não de maneira "panfletária" ou "anedótica", o que poderia ser o caso do dito realismo social, mas tal imbricamento revelava-se nas discussões sobre a arte e sua função, impulsionadas pelas vanguardas artísticas, levando ao abandono da "terra firme",

³⁸² KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 214.

a arte abandona o ideal, como disse Kandinsky.³⁸³

Sendo a arte um instrumento importante de mudança do real, como acreditava os abstracionistas italianos do grupo de Perilli, ficou clara a impossibilidade de analisar a obra de Achille Perilli, o pesquisador da forma, sem apurar seus significados. Era muito forte a presença do "espiritual" associado à criação artística nas vanguardas artísticas modernas como já havia diagnosticado Kandinsky. Até mesmo onde a forma poderia parecer soberana ao seu conteúdo como no caso da premissa do Suprematismo, havia ali também um forte sentimento de luta, de rejeição. Embora a forma seja independente e valha por si só, os meios que engendraram sua criação são impregnados de significados. Kandinsky já dizia que "o artista que cria em plena consciência não pode contentar-se com o objeto qual se lhe apresenta. Procura necessariamente dar-lhe expressão."³⁸⁴ É o que o autor chama de Necessidade Interior, a forma é a manifestação do conteúdo.

Quando decidimos escrever sobre a forma e sua metáfora poética na obra de Achille Perilli, pensamos justamente nestes dois conceitos: a forma e a metáfora. O conceito de forma permeou toda a discussão sobre a representação da arte nos movimentos artísticos de vanguardas, sobretudo aqueles que influenciaram Perilli, e consequentemente todo o nosso trabalho. Quando a arte libertou-se obrigatoriedade da representação realística do objeto, tudo mudou no seu âmago. Questionamos a partir do conceito de forma e o que se encontra, então, por detrás da mobilização em querer definir a "forma" quando se trata da obra de arte. Uma coisa é certa, não há uma ideia conclusiva sobre este conceito, o que podemos dizer é que existem aceções a respeito, possibilidades reflexivas esperando serem lançadas à luz. Para nós a "forma" que viajou no tempo e chegou até aqui através da obra de Achille Perilli, trouxe-nos dados estéticos/históricos/críticos/ que mereceram ser analisadas, ainda que de modo não exaustivo, inseridas no seu tempo para que se impregnassem de significados. Estas obras de arte articuladas com o nosso presente, a cerca de 69 anos de distância da formação do grupo *Forma*, possibilitaram responder por sua presença e importância no atual acervo do MAMM.

No decorrer deste estudo, para além das obras de Achille Perilli na coleção de arte moderna que pertenceu ao poeta Murilo Mendes, abriu-se uma cortina do "tempo" projetando-nos para um passado, no que se refere a Achille Perilli e Murilo Mendes, ainda

³⁸³ KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.135. ("Por um lado, o artista subtrai ao objeto abstrato o apoio anedótico que ele toma sobre o elemento objetivo e deixa o público na incerteza. Diz-se: a arte abandona a terra firme. Por outro lado o artista descarta, pela abstração, toda a idealização anedótica do elemento objetivo, de modo que o público se sente preso ao chão. Diz-se: a arte abandona o ideal.")

³⁸⁴ Ibid. p.73.

pouco conhecido por nós. Caminharmos pelas trilhas das vanguardas artísticas europeias, buscarmos por Achille Perilli e fazermos ecoar a figura de Murilo Mendes crítico de arte, trouxeram-nos a luz algumas respostas pelas quais buscávamos: Quem foi Achille Perilli e qual a sua relação com Murilo Mendes?

Achille Perilli, podemos dizer que é um artista ainda pouco conhecido no Brasil. Não encontramos pesquisas específicas sobre o artista, desta forma os catálogos de exposições, recortes de jornais da época, textos escritos pelo artista, o próprio site dele recentemente criado, foram fundamentais para este estudo, além da entrevista concedida a nós pelo artista, num momento realmente único. Ele é um artista abstracionista romano atuante no período Pós- Segunda Guerra, com uma produção que se estende até aos dias de hoje. Responsável, junto com mais sete artistas, pela formação do grupo *Forma* em Roma em 1947, um grupo relevante na luta contra o realismo social e que apresentava em sua proposta artística premissas abstracionistas e construtivistas pautada na nova percepção de mundo e sua representação artística. O grupo *Forma* propôs logo no início de seu manifesto a discussão sobre a "forma". A fonte encontrava-se em Wassily Kandinsky e em Paul Klee. Kandinsky em seu intenso estudo sobre o espiritual na arte, afirmou que uma vez suprimido todo o relevo das aparências, o objeto real foi impelido para o abstrato. Klee com sua teoria sobre a arte em não reproduzir o visível mas torná-lo visível, transformou os elementos básicos da pintura em pura essencialidade. O grupo *Forma* proclamou-se em 1947 formalistas e marxistas, pois, a seus integrantes interessava, assim como para Klee, a "forma do limão e não o limão em si". Hoje discutir a forma na arte pode parecer um pouco repetitivo, mas na primeira metade do século passado tal discussão era, sem dúvida, um grande desafio. Aos poucos, o debate artístico sobre a nova percepção de mundo conquistava seus mais variados campos de importância. Não podemos esquecer que o terreno encontrado pela arte contemporânea no nosso século possui suas origens naquele tempo, na segunda metade do século XX com as efervescentes discussões sobre a nova percepção de mundo através da subjetividade da representação artística abstrata.

Perilli nasceu em 1927 quando o poeta Murilo Mendes havia já vinte e seis anos e residia no Rio de Janeiro, trabalhando como bancário (1924/29). Neste período Murilo escrevia poemas para algumas revistas modernistas, e também foi nesta época que ele descobriu o surrealismo através de seu grande amigo artista Ismael Nery. Passaram-se vinte e oito anos para que Murilo e Perilli se conhecessem em Roma.

O tempo passou e chegamos ao ano de 1955, Achille Perilli tinha vinte oito anos e encontrava-se em plena produção artística e literária. Murilo Mendes, com cinquenta e quatro

anos, e sua esposa encontravam-se na Europa já há dois anos a serviço do Itamaraty. Foi então que ambos conheceram o artista em Roma, selando uma amizade que duraria para sempre. Uma amizade que se eternizou no gesto amigável de Perilli em doar três de suas obras ao poeta: *La doppia distesa*, *L'odore della sera* e *L'albero diamante*, hoje pertencente à coleção de arte moderna do poeta doada MAMM-UFJF.

Murilo transferiu-se definitivamente para Roma em 1957. Estas rápidas considerações no tempo nos ajudam a deslocarmos a percepção dos acontecimentos distantes e simultâneos, aparentemente desconexos, mas que no futuro confluíam, por via da arte, à cidade de Roma, onde nesta cidade o poeta se afirmaria como crítico de arte. Este afirmar-se enquanto poeta crítico deu-se a partir da sua participação do congresso da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) que ocorreu em Nápoles em 1957, quando Murilo apresentou-se publicamente como poeta brasileiro crítico de arte. Argan entendeu que o modo característico da crítica muriliana estava mais ligado às afinidades eletivas misturada à amizade do que à crítica propriamente dita. De modo que, segundo Amoroso, o ensaísmo crítico muriliano não separa a poesia da crítica (e da amizade). Argan acreditava que Murilo utilizava o texto crítico como um capítulo de sua vida, ele escrevia textos sobre obras de arte com um alto teor literário e menor teor crítico. Como crítico, afirma Mammì, Murilo Mendes não pretende ser original, ele adere a um conjunto de ideias já consolidadas no ambiente romano daquela época. Seus escritos críticos são exercícios de leitura e filia-se a uma escola crítica representada por Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente.³⁸⁵ Grandes personalidades do mundo intelectual romano, amigos também de Achille Perilli, eles (Murilo e Perilli) tinham amigos em comum, artistas, críticos e poetas transitavam em seus ambientes intelectuais.

Murilo Mendes possuía um imenso interesse nas artes, as vanguardas artísticas em particular faziam parte de seu repertório de artes plásticas: o Cubismo, o Expressionismo, o Surrealismo, o Dadaísmo e o Abstracionismo. Isto comprova a sua admiração pelas obras dos artistas de vanguarda pertencentes a estes movimentos, a diversidade e riqueza de linguagens artísticas que compõem a sua coleção de arte. Este universo artístico assim tão diversificado e complexo foi fundamental para sua configuração poética: Murilo pintava com a caneta suas palavras, parafraseando Daniela Bunn quando declara que Murilo "pinta novos objetos com sua caneta".³⁸⁶ Seus poemas são quase como um enigma, são intelectualmente complexos.

³⁸⁵ MAMMÌ, Lorenzo. **Murilo Mendes, Crítico de arte**. Remate de Males. v.32, nº 1, pp. 81-93, jan/jun 2012. p.11. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2739/2328>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

³⁸⁶ BUNN, Daniela. **L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. p. 51. Disponível em:

Conhecer a produção artística de Achille Perilli, além de nos proporcionar um novo conhecimento de obras representantes do abstracionismo concreto italiano, possibilitou-nos também direcionar um novo olhar ao poeta Murilo Mendes e sua inquietante figura. Um poeta com dois repertórios culturais diferentes: o brasileiro e o italiano/europeu, um poeta crítico de arte.

No decorrer do nosso estudo procuramos no pensamento de Murilo e nas expressões artísticas de Perilli uma relação entre ambos: Murilo identificou em Perilli uma conotação para a arte moderna: seria ela a "esperança" nascida de turbilhões e das guerrilhas às tradições absurdas do passado? O avanço do abstracionismo na vanguarda artística europeia não nos deixa dúvidas disso. Murilo vivendo na Itália aos poucos foi distanciando-se do surrealismo presente em sua juventude e aproximando-se do abstracionismo do pós-guerra. O interesse pelo abstracionismo o aproximou do grupo *Forma 1*. Ele escreveu sobre o tema "Abstrato" e sobre vários artistas do grupo: Accardi, Dorazio, Sanfilippo, Turcato, e Perilli.

Este estudo configurou-se como um relato, uma averiguação e descobertas. Trouxe à luz pequenos detalhes da vida de Murilo e do artista Achille Perilli até então pouco conhecido por nós. Possibilitou-nos responder algumas das indagações que nortearam esta pesquisa "A Forma que fala do seu tempo: Achille Perilli no acervo do MAMM". Hoje conhecemos mais sobre o artista Achille Perilli, sua relação com o poeta Murilo Mendes e entendemos porque as obras de Perilli encontram-se na coleção de arte moderna do poeta e porque estão ao lado de ilustres artistas nacionais e internacionais.

Este trabalho resgatou um procedimento investigativo sobre as artes plásticas num museu de caráter principalmente literário, pois Murilo Mendes é conhecido a princípio como poeta. Desse modo, este estudo visou efetivamente contribuir com pesquisas sobre o poeta Murilo Mendes e suas relações com as artes plásticas, especialmente sua coleção de arte, e sua atividade enquanto crítico de arte. Com esta pesquisa conhecemos melhor o processo criativo de Achille Perilli nas conjunturas da época e, conseqüentemente, um pouco mais sobre Murilo Mendes e seu período em Roma. Por fim, esperamos que esta dissertação contribua para divulgar entre os pesquisadores brasileiros a relevância nacional e internacional destas obras presentes na coleção de arte moderna do poeta, hoje parte do acervo do MAMM. Esperamos ainda ter contribuído com a "apresentação" de Achille Perilli ao público brasileiro.

REFERÊNCIAS

1 - Livros citados e/ou consultados

AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: Editora UDESP; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, 2013.

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

_____. **Arte e Crítica de Arte**. Trad. de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

_____. La teoria della forma e della figurazione. In: **Salvazze e caduta nell'arte moderna**. Milano: Il Saggiatore, 1964.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. 8ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: _____. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. p.14.

Disponível em:

<<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/ baudelaire-c-sobre-a-modernidade.pdf>>

Acesso em: 09 jun. 2016.

ECO, Umberto. **Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee**. Milano: Libri S.p.A., 2009.

FISCHER, Ernst. Sociedade e estilo. In: **A necessidade da arte**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas: seguido de elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 2001.

GOMBRICH, E.H. Função e forma. In: **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Murilo Mendes poeta crítico italiano. In: **Murilo Mendes, 1901 – 2001**. Catálogo. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

_____. **Murilo Mendes**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990

KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires: Ediciones Caden, 1971.

_____. **Diari: 1898-1918**. Milano: Saggiatore, 2016

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **Murilo Mendes, L'occhio de poeta**. A cura di Luciana Stegagno-Picchio. Roma: Gangemi Editore, 2001.

_____. **Murilo Mendes**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. A invenção do finito (1960-1970). In: **Poesia Completa e Prosa**, Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. Retratos-relâmpago (1973). In: **Poesia Completa e Prosa**, Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995

_____. Poesia e Liberdade. In: **Poesia Completa e Prosa**. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995

NEHRING, Marta Moraes. **Murilo Mendes Crítico de arte**. São Paulo: Nankin editorial, 2002.

PERILLI, Achille. **L' Age d'Or di Forma 1**. 2 ed. Roma: Edizioni De Luca s.r.l.,2000.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In **MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa**. Org. L.Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.

SANNA, de Jole. **Forma: l'idea degli artisti 1943-1997**. Milano: Costa & Nolan, 1999.

VENTURI, Lionello. **La storia della critica d'arte**. Torino: Giulio Einaudi, 1964.

2. Periódicos (artigos) citados e/ou consultados:

ARANTES, Otilia B.F. **Mario Pedrosa: um capítulo brasileiro da teoria da abstração**.

Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37892/40619>> Acesso em: 08 jun. 2016.

AVELAR, Ana Cândida de. **"O nosso pensamento sobre Lionello Venturi "e o 2º**

Congresso Nacional de Críticos de Arte. Disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20A_PORT.pdf> Acesso em: 09 jun. 2016.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). **Murilo Mendes - colecionador de tempos e metamorfoses**. Templo Cultural Delfos, agosto/2013. Disponível em:

<<http://www.elfikurten.com.br/2013/08/murilo-mendes-colecionador-de-tempos-e.html>> Acesso em: 06 mar.2016

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo**, MAC USP.

Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/6844/5516>>

Acesso em: 13 fev. 2016.

MAMMI, Lorenzo. **Murilo Mendes, Crítico de arte**. Remate de Males. v.32, nº 1, pp. 81-93, jan/jun 2012. Disponível em:

<<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2739/2328>>.

Acesso em: 13 fev. 2016.

OLIVEIRA, Renata. **Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes**. Disponível em:

<<http://www.ilb.ufop.br/IIIsimposio/55.pdf> > Acesso em: 03 mar. 2016.

THOMPSON Maria Elisa E. **Murilo Mendes e Giuseppe Ungaretti: presenças da literatura brasileira na Itália**. Disponível em:

<<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/429/775>>

Acesso em: 12 nov. 2014.

ZMITROWICZ, Maria. **Brasília: o reconhecimento internacional da arte e arquitetura moderna brasileira**.

<<http://citrus.uspnet.usp.br/estetica/index.php/anteriores/78-revista-1/68-2009-1-art5>>

Acesso em: 10 jun. 2016.

3- Revistas e Catálogos de exposições consultados e citados.

CLAIR, Jean. I gattini ciechi. In: **Arte Italiana: presenze 1900-1945**. Venezia: Marsilio Editori, 1989. 40p. Catálogo de exposição, 30 aprile - 05 novembre 1989, Palazzo Grassi, Venezia.

MASP - COLEÇÃO FARNESINA. **Arte Contemporânea italiana: 1950-2000**. São Paulo: HR - Gráfica e Editora, agosto-setembro, 2008. Catálogo, 118p.

MASP - **5ª Bienal de São Paulo**, setembro-dezembro, 1959, P. Ibirapuera. Catálogo.

Disponível em:

<<https://issuu.com/bienal/docs/named458a4>> Acesso em: 25 mar. 2016.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES-ROMA - EXPOSIÇÃO NACIONAL QUADRIENAL DE ARTE DE ROMA EMBAIXADA DA ITÁLIA NO BRASIL.

CATÁLOGO: **Aspectos da pintura italiana do após-guerra aos nossos dias**. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1989.

PERILLI, Achille. **Achille Perilli**. Roma: Marlborough Galleria d'Arte, 1971. 34p. Catálogo de exposição, março 1971, Roma.

_____. **Achille Perilli**. Firenze: Galleria d'Arte Spagnoli, 1974. 24p. Catálogo de exposição, março/aprile 1974, Galleria d'Arte Spagnoli, Firenze.

_____. **Il Caldo Sapore della Carta. Le carte e i libri 1946-1992**, Mantova: Maurizio Corraini, 1993. 60p. Catálogo de exposição, Calcografia, 18 febbraio-22 marzo 1993, Galleria Maurizio Corraini, Mantova.

_____ **Liberi segni, insane geometrie.** Milano: SKIRA, 2006. 79p. Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma.

_____ **Achille Perilli: dalla scrittura al fumetto.** Milano: TEGA, 2013. 165p. Catálogo de exposição, 18 marzo-11maggio 2013, Galleria TEGA-Arte Moderna e Contemporânea, Milano.

_____ **La Stravaganza della cultura.** Frascati: Edizione Carte Segrete, 2006. 149p. Catálogo de exposição, 09 luglio-10 settembre 2006, Frascati.

_____ **Geometrie improbabili.** Legnago: Ferrarin Mondadori, 2006. 55p. Catálogo de exposição, ottobre 2006, Libreria Ferracini, Legnago.

4- Artigos em jornais.

APULEO, Viteo. - Rapporto spazio-immagine nella pittura di Perilli. **La Voce Repubblicana**, Roma, 11/12/1965. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1.

ARGAN. G.C. La geometria è una ballerina. **L'Espresso**, Roma - 14/11/1982. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 2.

D'ASCIA, Ugo. Achille Perilli", publicação da entrevista no estúdio de Achille Perilli em Roma. **Avanti Roma**, Roma, maio 1962. Localização do documento: AMAMR ,envelope N° 1.

FAGIOLO, Maurizio. Tutto Perilli alla Tartaruga: dalla costruzione all'ironia. **Avanti**, Roma, maio 1965. Localização do documento: AMAMR , envelope N° 1.

MENNA, Filiberto. Come Perilli ha distrutto la geometria. **I Quotidiani d'Italia**, Roma 31 out. 1982. Localização do documento: AMAMR , envelope N° 2.

MARSAN, Corrado. L'Urlo di Perilli. **Nazione Sera**, Florença, mar. 1968. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1.

PANISSET, Paola. Un'arte funzionale libera dal potere. **Il Quotidiano d'Itália**, Roma, 1982. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 2.

PEDROSA, Mario. "Murilo, o poeta-crítico." **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1960.

PONENTE, Nello. Achille Perilli: Immagine e organizzazione. **L'eco della stampa**, Roma, 1967. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1

SINISGALLI, Leonardo. Arte afascina il pubblico con gli scarabocchi . **Tempo**, Milano, 12/12/1964. Mostra alla Galleria Marlborough, Roma. Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1.

SPADONI, Claudio. Perilli, in avanguardia verso l'Europa. **Il Quodiano d'Italia**, Roma, 1982. Localização do documento: AMAMR ,envelope N° 2.

VALSECCHI, Marco. Da dieci anni fanno e disfano. **Il Giorno**, Milano, 07/03/1958.
Localização do documento: AMAMR, envelope N° 1.

5- Teses e dissertações

BUNN, Daniela. **L'occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.
Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/88164>>
Acesso em: 09 abr. 2016.

KAPLAN, Sheila. **Murilo Mendes: poeta colecionador**. 2009. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio.
Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/14602/14602_1.PDF>
<http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0510615_09_Indice.html> Acesso em: 09 maio 2016.

6- Sites consultados.

Angelo Maria Ripellino. Disponível em:
<<http://www.einaudi.it/libri/autore/angelo-maria-ripellino/0000121>> Acesso em: 06 jun. 2016.

Aspectos da pintura italiana do após guerra aos nossos dias.

Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/index.php/2014-09-10-15-31-25/2014-09-12-09-31-48/collettive>> Acesso em 26 jan. 2015.

BELLONI, Giacomo. **Oltre Guernica**. Disponível em:
<<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-29/index.html>> Acesso em: 06 jun. 2016

_____. Nuova Secessione artistica italiana e Fronte Nuovo delle Arti (1946-1950) -

Disponível em: <<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-10/index.html>>
Acesso em: 24 ago. 15.

_____. Gruppo Origine. Disponível em: < <http://www.giacomobelloni.com/page4/styled-18/index.html>> Acesso em 10 ago. 2015.

Bienal de São Paulo/Histórico. 5ª Bienal de São Paulo. Disponível em:

< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80043/bienal-internacional-de-sao-paulo-1-1951-sao-paulo-sp>> Acesso em: 10 ago. 2016.

BORGES, Aderval. **Zaum e Oberiu sobreviveram ao estalinismo**, 2014. Disponível em:
<<http://transinformacao.blogspot.com.br/2014/03/zaum-e-oberiu-sobreviveram-ao.html>>.
Acesso em: 13 maio 2016.

BOSSAGLIA, Rossana. Il Novecento italiano. Disponível em:

<<http://www.finestresullarte.info/percorsi/2010/09-novecento-italiano-arte.php#cookie-ok>>
Acesso em: 24 ago. 2015.

CAMMEO, Paolo. Il Gruppo di "Correnti" e la scuola romana.

Disponível em: <<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=592>> Acesso em: 29 maio 2016.

Carlo Loffredo (1924-) . Disponível em: <<http://enciclopediacantanti.it/biografia-cantanti/C/biografia-carlo-loffredo.asp?id=4563&l=C>> Acesso em: 07 jun. 2016.

Città di Castellamonte (TO), da 54° Mostra della Ceramica.

Disponível em: <<<http://annamariaimone.org/2014/09/04/citta-di-castellamonte-54-mostra-della-ceramica/>> Acesso em: 25 nov. 2014.

Enrico Prampolini. Disponível em:

<<<http://www.guggenheim.org/artwork/artists/enrico-prampolini>>

Acesso em: 12 jun. 2016.

Farnesina (Ministero degli Affari Costeri e della Cooperazione Internazionale)

La collezione di arte contemporanea italiana alla Farnesina. Disponível em:

<http://www.esteri.it/mae/it/politica_estera/cultura/collezioneartecontemporanea>

Acesso em: 09 jun. 2016.

Franco Nebbia (1927-1984). Disponível em:

<<http://www.storiaradiotv.it/FRANCO%20NEBBIA.htm>> Acesso em: 09 jun. 2015.

Gli anni Sessanta. Disponível em:

<http://www.labiennale.org/it/arte/storia/anni_sessanta.html?back=true>

Acesso em: 17 ago. 2016.

Il Movimento di Corrente (1934 - 1943)

Disponível em: <<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-9/index.html>>

Acesso em: 25 jul. 2015.

Il Novecento Italiano. Disponível em:

<<http://www.finestresullarte.info/percorsi/2010/09-novecento-italiano-arte.php#cookie-ok>>

Acesso em: 12 ago. 2016.

Il Politecnico" (Rivista). Disponível em:

<<http://www.scuolissima.com/2012/08/il-politecnico-rivista.html>> Acesso em: 13 jun. 2016

L' Art Club- Disponível em:

<<http://catalogo.archividelnovecento.it/scripts/GeaCGI.exe?REQSRV=REQPROFILE&ID=194291>> Acesso em: 20 set. 2015.

La Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (Sociedade das Belas Artes e Exposição Permanente). Disponível em: <<http://www.lapermanente.it/storia/>>

Acesso em 21 set. 2015.

Le rappel à l'ordre. Disponível em: <<https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=50>>

Acesso em: 15 ago. 2015.

Lionello Venturi . Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi/>>

Acesso em: 12 nov. 2014.

LORETO (*Galleria d'arte on line*)- **Le Origini dell'Astrattismo in Italia** - Disponível em: <<http://loretogalleriadarte.jimdo.com/movimenti-artistici/astrattismo/>> Acesso: 09 jul. 2015

Lucia latour (Gruppo Altro). Disponível em: <<http://www.altroteatro.it/physico/latourit.htm>> Acesso em: 01 ago. 2015.

MANCINI, Gabriella. **Novecento. L'arte nell'Italia del Duce.** Disponível em: <<http://www.mancinigabriella.it/2013/04/novecento-larte-nellitalia-del-duce-2/>> Acesso em: 20 set. 2015.

MASP -ARTE CONTEMPORÂNEA ITALIANA (1950-2000) - COLEÇÃO FARNESINA - reúne pinturas, esculturas, mosaicos e instalações que marcaram a produção artística italiana da 2ª metade do século XX. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=30&periodo_menu=2008> Acesso em: 10 jun. 2016.

O "estranhamento" tem a função primordial de deter a percepção, tornar a própria linguagem visível e assim combater sua familiarização e automatização. Disponível em: <<https://operigodobelo.wordpress.com/shklovsky/>> Acesso em: 31 ago. 2015.

O Poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970). Biografia. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/giuseppe-ungaretti.jhtm>> Acesso em: 31 ago. 2015.

PERILLI, Achille - Biografia. Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/home>> Acesso em: 26 nov. 2014.

_____. **Biografia.** Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/home/testiteorici>> Acesso em: 26 nov. 2014.

_____. **Biografia.** Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/home/teatro>> Acesso em: 26 nov. 2014.

_____. **La Librericiuola.** Libri di Artisti. Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/home/2014-11-07-14-39-18>> Acesso em 26 nov. 2014.

_____. **in the Collection.** Disponível em: <<http://www.moma.org/search/collection?query=achille+perilli>> Acesso em: 26 nov. 2014.

_____. **Sculture, ceramiche, disegni, opere grafiche, libri d'artista, immagini e documenti dal 1946 al 2013.** Disponível em: <http://www.musma.it/index.php?option=com_content&task=view&id=704&Itemid=112> Acesso em: 25 nov. 2014.

5ª Bienal de São Paulo (1959)- Catálogo II. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name981c84>> Acesso em 10 ago. 2016.

Roman News Orleans Jazz Band . Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/roman-new-orleans-jazz-band_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/roman-new-orleans-jazz-band_(Enciclopedia-Italiana)/>)

Acesso em: 09 jun. 2015.

Scuola Romana. Disponível em:

<<http://www.treccani.it/enciclopedia/scuola-romana/>> Acesso em: 09 jun. 2015.

SKLOVSKIJ, Viktor. Disponível em:

<<https://operigodobelo.wordpress.com/shklovsky/>> Acesso em: 31 ago. 2015.

Thais. Disponível em:

<<http://cinemasperimentale.it/2013/12/27/thais/>> Acesso em: 13 jun 2016.

7 - Entrevistas e documentários *on line*.

Achille Perilli - Dei modi del dipingere l'invisibile. Mostra individual, 27 de outubro a 07 de dezembro, prorrogada até 04 de janeiro, em Nápoles, *Palazzo Reale /AICA - Andrea Ingenito Contemporary Art.*

Videoentrevista concedida pelo artista na sua casa/*studio* de Orvieto, realizada exclusivamente para a exposição no Palácio Real em Nápoles, idealizada por Andrea Ingenito. Disponível em: <http://youtu.be/lnhYkDrbBwA>

Acesso em: 26 out. 2014.

Documentário: *Accademia Nazionale di San Luca*

Un gioco complesso | La pittura di Achille Perilli Interventi di Claudia Terenzi, Francesco Moschini, Giuseppe Appella. 12-03-2015

Disponível em: <<https://youtu.be/-ILJHjIXWHU>> Acesso em 10 jan. 2016.

Documentário. **Un gioco complesso La pittura di Achille Perilli!** Introduzione di Francesco Moschini, 2-03-2015. Disponível em: <https://youtu.be/jo_F41OA3Mc>

Acesso em: 30 mar. 2015.

8- Referências Iconográficas:

Figura 1 - Enrico Prampolini, **Ritratto di F.T. Marinetti**, 1924-1925, óleo su tavola, 78 x 77 cm. Disponível em:

<http://www.indire.it/cgi-bin/diafindcgi4?dbnpath=/isis3/dati/dia/immag&query=D-JFVG31FC&formato=Completo&unico=1&file_header=/archivi/dia/header.php>

Acesso em: 27 jul. 2015.

Figura 2 - Romolo Romani, **Pazzia**, grafite sobre papel, 50 x 32 cm, 1908. Disponível em:

<<http://www.futur-ism.it/zoom.asp?pg=FC&img=775g.JPG>> Acesso em: 16 jul. 2015

Figura 3 - Giacomo Balla **Velocità Astratta + Rumore** óleo sobre tela, 54,5 x 76,5cm, 1913/14. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/300>> Acesso em 16 jul. 2015.

Figura 4 - Alberto Magnelli, **Peinture**, óleo sobre tela, 100x75cm, 1915. Disponível em:

<<http://www.galeriamarcdomenech.com/sites/default/files/catalogos/MAGNELLI%20-%20CATALOGO.pdf>> Acesso em 13 jul. 2015.

Figura 5 - Carlo Belli **Composizione K11**, têmpera sobre papel, 50cm x35cm,1936.

Disponível em:

<http://www.indire.it/immagini/immag/gamterzo/veronesi_p1696.jpg>

Disponibilizou a imagem: GAM-GalleriaCivica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino.

Acesso em: 13 jul. 2015.

Figura 6 - Achille Perilli, **Il Ponte**,  lio su tela, 1947,cm 45 x 70.PERILLI, Achille. L'age d'ordi Forma 1. Roma: Edizione De Luca, 2000. p. 60

Figura 7 - **Praga, I ponti**, 1947. PERILLI, Achille. L'age d'or di Forma 1 Roma: Edizione De Luca, 2000. p. 61.

Figura 8 - Roma, 1951. **Inaugurazione della mostra Arte astratta e concreta in Italia**, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Disponível em:

<http://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=67> Acesso em: 29 jul. 2015.

Figura 9 - Achille Perilli, **L'ireneo taciturno**, 1951,  lio su tela. cm 70x100. Disponível em:

<http://www.ferrarinarte.it/Opere.html?view=productdetails&virtuemart_category_id=4&virtuemart_product_id=499> Acesso em 28 jul. 2015.

Figura 10 - **Il Gruppo Forma 1, 1947**. Disponível em:

<https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Sanfilippo> Acesso em: 28 jul. 2015

Figura 11 - Primeira página da Revista Forma 1, 1947.

Fonte: PERILLI, Achille. L'age d'or di Forma 1. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 43

Figura 12 - Achille Perilli **Paesaggio astratto** , 1947, 51cm x 64cm. Disponível em:

<<http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche>>

Acesso em: 01 ago. 2015.

Figura 13 - **Achille Perilli e la Galleria L'Age d'Or**, Roma 1950. Disponível

<<http://www.fondazionemarconi.org/mostre.php?id=36>>

Acesso em: 30 ago. 2015.

Figura 14 - Achille Perilli, **Mela alla finesra**, 1945,  lio su cartone, 20cm x 25cm.

Coll. Ester Perilli Boccardelli, Roma.

PERILLI, Achille. L' age d'or di Forma 1. Roma: Edizione De Luca, 2000. p. 22.

Figura 15 - Mario Sironi, **Paesaggio urbano**, 1924.  lio su tela, 34cm x 50cm .

Sede museale: Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

Disponível em:

<<http://www.archiviodelacomunicazione.it/Sicap/lista/tbl:OA/any:mario%20sironi/?WEB=MuseiVE>> Acesso em: 17 ago. 2016.

Figura 16 - Wassily kandinsky, **Punte nell' arco**, 1927,  lio su cartone, cm 66x49. Coll. privada. Disponível em:

<<http://www.centroarte.com/images/kandinskij/Kandinskij%20punte.jpg>>

Acesso em: 29 jul. 2015.

Figura17 - **Atelier de Achille Perilli**, 2013, Orvieto, Umbria.

Disponível em: <<http://arte.sky.it/temi/achille-perilli-studio-artista-pittore-astrattismo-forma-1-orvieto/>> Acesso em: 29 jul. 2015.

Figura 18- Achille Perilli, 1961.**Una parabola sociologica**, 1961, 180cm x 180cm.

Disponível em: <<http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche>> Acesso em: 01 ago. 2015.

Figura 19- Achille Perilli, 1967,**Il ratto d'europa**,1967, 300cm x 200cm.

Fonte:<<http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche>> Acesso em: 01 ago. 2015.

Figura 20 - 05 BSP - 00218 /**Bienal de São Paulo**. 5, Sala Itália, vista geral.

©Athayde de Barros.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP.

Figura 21 - 05 BSP - 00390 **Bienal de São Paulo**. 5, Itália, Mostra Internacional de Teatro.

©Athayde de Barros.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP.

Figura 22 - Achille Perilli, **L'allucinazione retorica**, 1968, 81cm x100cm. Disponível em:

<<http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche>>

Acesso em: 01 ago. 2015.

Figura 22 - Achille Perilli, **Nadja** , 1970, 180cm x180cm.

Fonte: <<http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche>>

Acesso em: 01 jan. 2015.

Figura 23 - **Teatro** / Cena do espetáculo Dies Irae no Teatro dell' Opera di Roma em 1978.

Fonte: <<http://www.achilleperilli.com/home/teatro>>Acesso em: 01 ago. 2015.

(Ver também: < <http://www.achilleperilli.com/media/achilleperilli.pdf>>)

Figura 25 - Wassily Kandinsky, **Amarelo-Vermelho-Azul**, 1925, óleo s/tela, litografia,

127cm x 200cm. Localização: Musés National d' ArtModerne, Cetre Georges Pompidou, Paris, França. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Amarelo-Vermelho-Azul>>

Acesso em: 25 jan. 2016.

Figura 26 - Achille Perilli, **Ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria,decor,caos**, 1968

200 cm x 300 cm. Disponível em:< <http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche>>

Acesso em: 14 jan. 2016.

Figura 27 - Paul Klee, **Estrada principal e estrada lateral**, 1929, óleo e gesso sobre tela,

83cm x 67cm. Disponível em:

<<http://modernidadeartes.blogspot.com.br/2009/04/abstraindo-com-paul-klee.html>>

Acesso em: 14 jan. 2016.

Figura 28 - Wassily Kandinsky, **Composition 8**, July 1923 . Disponível em:

<<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1924>>

Acesso em: 10 jan. 2016

Figura 29 - Piet Mondrian, **Composição C**, 1935 . Disponível em:
<<http://www.piet-mondrian.org/composition-c.jsp>> Acesso em: 10 jan 2016

Figura 30 - Alberto Magnelli, **Encore Noctambule**, 1946. Courtesy of Lahumiere Gallery, Paris. Disponível em:<<http://www.payvand.com/news/08nov/1099.html>>
Acesso em: 10 jan.2016

Figura 31- Georges Vantongerloo, **Interrelation of Volumes**, 1919. Disponível em:
<<http://pietmondriaan.com/2015/07/12/georges-vantongerloo/>>
Acesso em: 10 jan. 2016.

Figura 32 - Georges Vantongerloo, **Éléments Plusieurs**. (Vários elementos), 1960, Acrílico, 29,5 cm x 13,5cm x 11 cm. Disponível em:
<<http://www.wikiart.org/en/georges-vantongerloo/plusieurs-l-ments-1960>>
Acesso em: 21 jan. 2016

Figura 33 - Achille Perilli, **Il sigillo**, 1960, 130cm x 162cm. Disponível em:
<<http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche>>
Acesso em: 14 jan. 2016.

Figura 34 -Achille Perilli, **Dedans dehors**, 1983, 200cm x 300cm.
< <http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche>>
Acesso em: 14 jan. 2016.

Figura 35 - Achille Perilli, **Rosa de Luxemburg**, 1964, técnica mista s/tela, 200cm x 320cm. MACRO.
Fonte: PERILLI, Achille. Liberi segni, insane geometrie. Milano: SKIRA, 2006. 79p.
Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. pp.34,35.

Figura 36 - Achille Perilli, **Le repas et l'amour**, 1969, 180 cm x 180cm.
Fonte: PERILLI, Achille. Achille Perilli: la folle immagine. Roma: *Marlborough Galleria d'Arte*, 1971. 34p. Catálogo de exposição, marzo 1971, Roma. p.4

Figura 37 - Achille Perilli, **La gioia degli omeopatici**, 1969; 1,80 m x 1,80m.
Fonte: PERILLI, Achille, Achille Perilli. Firenze: Galleria d'Arte Spagnoli, 1974. 24p.
Catálogo de exposição, marzo/aprile 1974, Galleria d'Arte Spagnoli, Firenze. p.6.

Figura 38 - Achille Perilli, **Tentativo di mito** (2ª prova), 1951, 227 cm x 28,4 cm, carvão vegetal e têmpera s/papel.
Fonte: Achille Perilli, Catálogo: Il caldo sapore della carta, p.22.

Figura 39 - Achille Perilli, **s/Título**, 1954 nanquim e têmpera s/ papel.,
Fonte: PERILLI, Achille. Il Caldo Sapore della Carta. *Le carte e i libri 1946-1992*, Mantova: Maurizio Corraini, 1993. 60p. Catálogo de exposição, Calcografia, 18 febbraio-22 marzo 1993, Galleria Maurizio Corraini, Mantova. p. 30.

Figura 40 - Achille Perilli , **s/Título**, 1960, 24,1 cm x 33 cm, Naquim, grafite, pastel seco e aquarela s/ papel.

Fonte: PERILLI, Achille. Il Caldo Sapore della Carta. *Le carte e i libri 1946-1992*, Mantova: Maurizio Corraini, 1993. 60p. Catálogo de exposição, Calcografia, 18 febbraio-22 marzo 1993, Galleria Maurizio Corraini, Mantova. p. 43.

Figura 41 - Murilo Mendes, **Convento dos Cartuxos, Roma**, 1972: reconhecimento na Itália. Jornal da UNICAMP, Disponível em: < <http://www.unicamp.br/unicamp/ju/575/um-poeta-brasileiro-em-roma>> Acesso: 13 fev.2016.

Figura 42 - Achille Perilli, **La doppia distesa**, 1965. Medida: 40 cm x 50 cm
Fonte: Acervo do MAMM/Juiz de Fora-MG

Figura 43 - Achille Perilli, **La resa dello scapolo**, 1965, Técnica mista sobre tela, 45cm x 35cm.

Fonte: PERILLI, Achille. Achille Perilli: dalla scrittura al fumetto. Milano: TEGA, 2013. 165p. Catálogo de exposição, 18 marzo-11maggio 2013, Galleria TEGA-Arte Moderna e Contemporânea, Milano. p. 104.

Figura 44 - Achille Perilli, **La mappa del tesoro**, 1965, Tecnica mista s/tela, 60cm x 50cm.
Fonte: PERILLI, Achille. Achille Perilli: dalla scrittura al fumetto. Milano: TEGA, 2013. 165p. Catálogo de exposição, 18 marzo-11maggio 2013, Galleria TEGA-Arte Moderna e Contemporânea, Milano. p. 100.

Figura 45 - Achille Perilli, **Oroscopo provvisorio**, 1965, Tecnica mista s/tela, 60cm x 50cm.
Fonte: PERILLI, Achille. Achille Perilli: dalla scrittura al fumetto. Milano: TEGA, 2013. 165p. Catálogo de exposição, 18 marzo-11maggio 2013, Galleria TEGA-Arte Moderna e Contemporânea, Milano. p. 102.

Figura 46 - Achille Perilli, **L'odore della sera**, 1969. Óleo s/tela. Medida: 65cm x 81cm
Acervo do MAMM/Juiz de Fora-MG

Figura 47 - Achille Perilli, **L'albero diamante**, 1970. Gravura em metal s/papel.
Medida: 32 cm x 44 cm.
Fonte: Acervo do MAMM/ Juiz de Fora-MG

Figura 48 - Achille Perilli, **Nouveau Lexique**, 1969, 150cm x 150cm.
Fonte: PERILLI, Achille. Achille Perilli: la folle immagine. Roma: *Marlborough Galleria d'Arte*, 1971. 34p. Catálogo de exposição, marzo 1971, Roma. Imagem nº 5, p. 7.

Figura 49 - Achille Perilli, **Le monde du dedans**, 1969, 162cm x 130cm
Fonte: PERILLI, Achille. Achille Perilli: la folle immagine. Roma: *Marlborough Galleria d'Arte*, 1971. 34p. Catálogo de exposição, marzo 1971, Roma. Imagem nº 7.p. 9.

Figura 50 - Achille Perilli, **Das Gesetz des Labyrintyhs**, 1975,
Técnica mista s/tela. 200cm x 280cm. Collezione dell'artista Orvieto.
Fonte: PERILLI, Achille. **Liberi segni, insane geometrie**. Milano: SKIRA, 2006. 79p.
Catálogo de exposição, 26 ottobre- 03 dicembre 2006, Auditorium Parco della Musica, Roma. p.40.

APÊNDICE

**Lista dos artistas italianos catalogados na coleção de Arte Moderna de
Murilo Mendes pertencente ao acervo do MAMM/Juiz de Fora.
Em ordem alfabética.**

- 1- Achille Perilli (1927-)
- 2- Alberto Magnelli (1888-1971)
- 3- Aldo Calò (1910-1983)
- 4- Antonio Corpora (1909-2004)
- 5- Ario Marianni (1922-2007)
- 6- Carla Accardi (1924-2014)
- 7- Carlo Battaglia (1933-2005)
- 8- Cosimo Carlucci (1919-1987)
- 9- Ettore Colla (1896-1968)
- 10- Gastone Biggi (1925-2014)
- 11- Gastone Novelli (1925-1968)
- 12- Gino Severini (1883-1966)
- 13- Giorgio De Chirico (1888-1978)
- 14- Giulio Turcato (1912-1995)
- 15- Giuseppe Capogrossi (1900-1972)
- 16- Luigi Boille (1926-2015)
- 17- Marcolino Gandini (1937-2012)
- 18- Michelangelo Conte (1913-1996)
- 19- Nicola Carrino (1932-)
- 20- Nino Franchina (1912-1987)
- 21- Paolo Icaro (1936-)
- 22- Pasquale Santoro (1933-)
- 23- Piero Dorazio (1927-2005)
- 24- Simona Weller (1940-)
- 25- Toti Scialoja (1914-1998)

ANEXO A

MANIFESTO DEL REALISMO DI PITTORI E SCULTORI³⁸⁷

1. Dipingere e scolpire è per noi atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini, in un luogo e in un tempo determinato, realtà che è contemporaneità e che nel suo susseguirsi è storia. Consideriamo pertanto esaurita la funzione positiva dell'individualismo e ne neghiamo gli aspetti, in cui si è corrotto (evasione, sensibilibismo, intuizione).

2. La realtà esiste obbiettivamente; di essa fa parte anche l'uomo.

3. In arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo. Mediante questo processo l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia. Realismo non vuol dire quindi naturalismo o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa.

4. Questa misura comune non sottintende una comune sottomissione a canoni prestabiliti, cioè una nuova accademia, ma l'elaborazione in comune di identiche premesse formali.

5. Queste premesse formali ci sono state fornite, in pittura, dal processo che da Cézanne va al fauvismo (ritrovamento dell'origine del colore) e al cubismo (ritrovamento dell'origine strutturale). I mezzi espressivi sono dunque: linea e piano, anziché modulato e modellato; ragioni del quadro e ritmo, anziché prospettiva e spazio prospettico; colore in sé, nelle sue leggi e nelle sue prerogative, anziché tono, ambiente, atmosfera.

La scultura non ha avuto un processo parallelo: chiusi con Michelangelo i cicli delle grandi civiltà, essa ha tuttavia continuato, estenuando i caratteri peculiari, fino all'impressionismo (Medardo Rosso) che segna l'estrema contraddizione con se stessa. Oggi affermiamo che i suoi mezzi espressivi sono: costruzione e architettura dei volumi nello spazio, costruzione e architettura che determinano il peso.

1. Affermiamo inoltre che il ruolo delle gallerie è esaurito, perché esse hanno ragioni puramente mercantili e costringono e legano l'arte in una ristretta determinata categoria. La realtà che noi dobbiamo esprimere interessa tutti gli uomini e chiede quindi di essere concretizzata con tutti i mezzi adeguati. Questi mezzi sono oggi, come erano ieri per le grandi

³⁸⁷ BELLONI, Giacomo. **Oltre Guernica**. Disponível em:

<<http://www.archivioarte.com/styled-57/styled-29/index.html>> Acesso em: 06 jun. 2016. (Tradução nossa).

civilta egiziana, greca e medioevale, le pareti e i blocchi di pietra, o anche il semplice quadro e la semplice scultura, purché partecipi di un ampio organismo che rientri nella comune attività e nei comuni bisogni. Necessariamente la nuova realtà farà stabilire fra architetti, pittori e scultori quel piano d'intesa che ci permetterà di creare un equivalente figurativo, pari ai templi per i greci e alle cattedrali per i cristiani.

(Giuseppe Ajmone, Rinaldo Bergolli, Egidio Bonfante, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, Vittorio Tavernari, Gianni Testori, Emilio Vedova).

Milano, febbraio 1946

MANIFESTO DO REALISMO DOS PINTORES E ESCULTORES

1- Pintar e esculpir são para nós atos de participação à total realidade dos homens, em um lugar e um tempo determinado, realidade que é contemporaneidade e que no seu suceder-se é historia. Consideramos, portanto terminada a função positiva do individualismo e negamos os aspectos, onde foi corrompido (evasão, sensibilidade, intuição).

2 - A realidade existe objetivamente; dela faz parte também o homem.

3 - Na arte, a realidade não é real, não é a visibilidade, mas a consciente emoção do real que se torna organismo. Por meio desse processo a obra de arte adquire a necessária autonomia. Então realismo não significa naturalismo ou verismo ou expressionismo, mas o uso real concretizado pelo homem, quando determina, participa, coincide e equivale com a realidade dos outros, quando torna, pois, medida comum em respeito à realidade em si.

4 - Esta medida comum não implica uma submissão comum às normas prestabelecidas, isto é uma nova academia, mas a elaboração em comum de idênticas premissas formais.

5 - Estas premissas formais nos foram fornecidas, em pintura, pelo processo de Cézanne vai ao fauvismo (ao encontro da origem da cor) e ao cubismo (ao encontro da origem estrutural). Os meios expressivos então são: linha e plano, ao invés de modulado e modelado; razões do quadro e ritmo, ao invés da perspectiva e do espaço perspectivo; cor em si, nas suas leis e nas suas prerrogativas, ao invés do tom, ambiente, atmosfera.

A escultura não teve um processo paralelo: fechados com Michelangelo os ciclos das grandes civilizações, ela, no entanto continuou, extenuando as características peculiares, até o impressionismo (Medardo Rosso) que marca a contradição extrema com si mesma. Hoje afirmamos que seus meios expressivos são: construção e arquitetura dos volumes no espaço, construção e arquitetura que determinam o peso.

1 - Nos afirmamos ainda que o papel das galerias esgotou-se, porque elas têm finalidades puramente mercantis e constringem e ligam a arte a uma restrita determinada categoria. A realidade que nós devemos expressar interessa a todos os homens e pede então para ser concretizada com todos os meios adequados. Estes meios são hoje, como eram ontem para as grandes civilizações egípcia, grega e medieval, as paredes e os blocos de pedra, ou também o simples quadro e a simples escultura, desde que participe de um amplo organismo que enquadre na atividade comum e nas necessidades comuns. Necessariamente a nova realidade fará estabelecer entre arquitetos, pintores e escultores aquele plano de entendimento que nos permitirá de criar um equivalente figurativo, equiparado aos templos para os gregos e às catedrais para os cristãos.

Milão, fevereiro 1946

ANEXO B

MANIFESTO DEL GRUPPO FORMA 1³⁸⁸

Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato

Noi ci proclamiamo FORMALISTI e MARXISTI convinti che i termini marxismo e formalismo no siano INCONCILIABILI, specialmente oggi che gli elementi progressivi della nostra società debbono mantenere una posizione rivoluzionaria e AVANGUARDISTICA e non adagiarsi nell'equivoco di un realismo spento e conformista che nelle sue più recenti esperienze in pittura e in scultura ha dimostrato quale strada limitata e angusta esso sia.

La necessità di portare l'arte italiana sul piano dell'attuale linguaggio europeo ci costringe a una chiara presa di posizione contro ogni sciocca e prevenuta ambizione nazionalistica e contro la provincia pettegola e inutile quale è la cultura italiana odierna.

Perciò affermiamo che:

- I) In arte esiste soltanto la realtà tradizionale e inventiva della forma pura.
- II) Riconosciamo nel formalismo l'unico mezzo per sottrarci a influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche.
- III) Il quadro, la scultura, presentano come mezzi di espressione: il colore, il disegno, le masse plastiche, e come fine un'armonia di forme pure.
- IV) La forma è mezzo e fine; il quadro deve poter servire anche come complemento decorativo di una parete nuda, la scultura, anche come arredamento di una stanza – il fine dell'opera d'arte, è l'utilità, la bellezza armoniosa, la non pesantezza.
- V) Nel nostro lavoro adoperiamo le forme della realtà oggettiva come mezzi per giungere a forme astratte oggettive, ci interessa la forma del limone, e non il limone.

Noi rinneghiamo:

- 1) Ogni esperienza tendente a inserire nella libera creazione d'arte fatti umani attraverso deformazioni, psicologismi e altre trovate; l'umano si determina attraverso la forma creata dall'uomo-artista e non da sue preoccupazioni aposterioristiche di contatto con gli altri uomini. La nostra umanità si attua attraverso il fatto vita e non attraverso il fatto arte.

³⁸⁸ PERILLI, Achille. **L' age d'or di Forma 1.2.** ed.; Roma: Edizioni De Luca s.r.l., 2000. p. 43.
(Tradução nossa)

2) La creazione artistica che si pone come punto di partenza la natura intesa sentimentalmente.

3) Tutto ciò che non ci interessa ai fini del nostro lavoro. Ogni nostra affermazione trae origine dalla necessità di dividere gli artisti in due categorie: quelli che ci interessano, e sono positivi, quelli che non ci interessano, e sono negativi.

4) Il casuale, l'apparente, l'approssimativo, il sensibilibismo, la falsa emotività, gli psicologismi, come elementi spuri che pregiudicano la libera creazione.

ROMA, QUINDICI MARZO 1947

MANIFESTO DO GRUPO FORMA 1

Nós nos proclamamos FORMALISTAS E MARXISTAS, convictos que os termos marxismo e formalismo não sejam INCONCEBÍVEIS, especialmente hoje que os elementos progressivos da nossa sociedade devam manter uma posição REVOLUCIONÁRIA E VANGUARDÍSTICA e não se acomodar no equívoco de um realismo apagado e conformista que nas suas mais recentes experiências na pintura e na escultura demonstrou o quanto seja a estrada limitada e estreita.

A necessidade de levar a arte italiana a um nível da atual linguagem europeia nos constringe a uma clara tomada de decisão contra cada estúpida e prevista ambição nacionalista e contra a província fofoqueira e inútil o quanto é a cultura italiana hoje.

Por isso afirmamos que:

- I. Na arte existe somente a realidade tradicional e inventiva da forma pura.
- II. Reconhecemos no formalismo o único meio para escapar das influências decadentes, psicológicas, expressionistas.
- III. O quadro, a escultura, representam como meio de expressão: a cor, o desenho, as massas plásticas, e por fim uma harmonia de formas puras.
- IV. A forma é meio e fim; o quadro deve poder servir também como complemento decorativo de uma parede nua, a escultura, mesmo como decoração de um cômodo - o fim da obra de arte é a utilidade, a beleza harmoniosa, o não peso, o desgosto.

V. No nosso trabalho usamos as formas da realidade objetiva como meios para alcançar a forma abstrata objetiva, interessa-nos a forma do limão, e não o limão.

Nós renegamos:

1. Cada experiência conducente a inserir na livre criação da arte fatos humanos através da deformação, psicologismo e outras encontradas, o humano se determina através da forma criada pelo homem-artista e não pela preocupação que pode derivar do contato com os outros homens. A nossa humanidade se atua através do fato vida e não através do fato arte.

2. A criação artística que coloca como ponto de partida a natureza entendida sentimentalmente.

3. Tudo aquilo que não nos interessa aos fins do nosso trabalho. Cada nossa afirmação origina-se da necessidade em dividir os artistas em duas categorias: aqueles que nos interessam, e são positivos, aqueles que não nos interessam, e são negativos.

4. O casual, o aparente, o aproximativo, a sensibilidade, a falsa emoção, os psicologismos, como elementos impuros que prejudicam a livre criação."

ROMA, QUINZE DE MARÇO DE 1947.

ANEXO C

MOSTRE DI FORMA 1³⁸⁹**1947**

Outubro-novembro - Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli, Turcato, *Galleria dell'Art Club*, Roma. Apresentação de Emílio Villa.

Novembro-dezembro - Accardi, Attardi, Manisco, Monachesi, Sanfilippo, *Studio d'arte Moderna*, Roma, Apresentação Lucio Manisco.

1948

Março- abril- *Arte Astratta in Italia*, Galeria di Roma, Roma (Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Manisco, Maugeri, Perilli, Sanfilippo, Turcato), Texto de AA.VV (vários autores).

1951

Janeiro-Fevereiro - Arte Asratta e Concreta in Italiua, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma (Accardi, Consagra, Guerrini, Manisco, Perilli, Sanfilippo, Turcato) Texto de AA.VV.

1965

Outubro - *Forma1*, *Galleria Arco d'Alibert*, Roma (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato), texto de AA.VV.

1969

Outubro-novembro - *Artisti di Forma 1*, *Galleria d'Arte Schubert*, Milão (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato).

1976

Julho - *Forma 1*, *Palazzo del Popolo*, Todi (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato), texto de AA.VV.

1978

Dezembro - *Forma 1 "Trent'anni dopo*, *Galleria Editalia*, Roma (Accardi Consagra, Dorazio, Perilli, Turcato), texto de M. Volpi.

1986

Julho-setembro - *Forma1 1947-1986*, *Museo Civico di Ghibellina*, Ghibellina (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato), texto de G. Joppolo, A.Malochet, G. Di Milia.

1987

Abril-junho - *Forma 1 1947-1987*, *Musée de Brou, Bourg-enBresse*; *Galerie Muncipale d'Art Contemporain Saint-Priet* (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato),texto de G. Joppolo, A.Malochet, G. Di Milia.

³⁸⁹ PERILLI, Achille.*L' age d'or di Forma 1.2.* ed.; Roma: Edizioni De luca s.r.l., 2000, p. 187.

1987-88

Dezembro-fevereiro - *Forma 1 1947-87*, Mathildenhöhe, Darmstadt; *Westend Galerie, Frankfurter* (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato), texto de AA.VV.

1989

Junho-setembro - *Orientamenti dell'arte italiana*, Roma 1947-1989, *Casa Centrale dell'Artista*, Moscou, *Sala Centrale delle Esposizioni, Leningrado* (Accardi Consagra, Dorazio, Perilli, Turcato), texto de S. Lux, E. Cristallini

1994-95

Outubro-fevereiro - *Forma 1*, *Galleria d'Arte Niccoli*, Parma; *Kodama Gallery*, Osaka; *Palazzo Forti*, Verona; *Istituto Italiano di Cultura*, Londra; *Galleria Comunale*, Cesena (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato), texto de G. Cortenova, E. Torelli Landini.

1997

Forma1 1947-1997, *Galleria Comunale d'Arte Contemporanea*, Portogruaro (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato), texto de C. Accardi, P. Dorazio, A. Perilli, D. Collovini.

1997-98

Novembro-janeiro - *Forma 1 Cinquenta anni dopo*, *Galleria Edieuropa*, Roma (Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli Sanfilippo, Turcato), texto de M. Volpi.

1998

Junho-Julho - *Forma 1 e i suoi artisti 1947-1997*, *Scuderie del Castello*, Praga (Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli Sanfilippo, Turcato), texto de AA.VV.

ANEXO D

ACHILLE PERILLI³⁹⁰

1.

- Il diamante si dirige alla palestra degli uccelli scalzi che lo distruggono. Questo è il tempo della defenestrazione dei ricchi, tempo di ricerca del segno essenziale aderente all'osso; dei bambini che bruciano l'abecedario; degli scioperi della fame contro la fabbricazione delle armi; del teatro polemico fuori del teatro, dell'esame della struttura delle galassie; del santuario di sale e ceneri; del montaggio tecnico del futuro; del pericolo circolare che sorpassa i limiti individuali; dell'atomizzazione delle idee; dei cartelloni che si sostituiscono al paesaggio; dell'indifferenza verso Iside e Osiride; delle continue metamorfosi di Cerbero e della Gorgone.

2.

- Da tredici anni ti guardo lavorare, Achille Perilli, sotto il segno del tuo nome; fare la guerriglia alle tradizioni assurde. Pittore e incisore lucido, sai controllare, tra la carica esplosiva e le rovine della memoria, fra il subcosciente rarefatto e lo charme della geometria.

- Ti vedo perseguire il disegno segreto della vita oltre le linee manifeste della vita; sovvertire gli elementi unidimensionali della cultura; inventare il tuo alfabeto personale della informazione al prossimo o al lontano; mantenere il figurativismo dell'astrazione e l'astrazionismo della figurazione.

- Denunci il processo che, opponendo la scienza alla poesia, la poesia alla pittura, dividendo tecnica e immaginazione, pretende di definire, con burocratica minuzia, le frontiere della realtà e trasforma in idolo totalitario il corpus organico della regione. Guerrigliero urbano senza fucile, civilissimo, azzeccchi il fatto prosaico; e portandolo nel tuo laboratorio, isolandolo dalla polluzione dell'atmosfera e dell'acqua, gli conferisci una diversa identità.

- Crei i testi poetico-polemici di "Il mostro del computer", "Locus Solus", "Lespierre sont des nuages", "Il gran calmuco", "La prospettiva di Buster Keaton", "La parodia della forma", "Le monde d'aujourd'hui". Dopo aver attraversato, ancora giovanissimo, le linee eccitanti di Marcel Duchamp, Hans Richter, Magnelli, il primo De Chirico - opposti e tangenti, - i disegnatori di " Comics" o di navi spaziali, ora, uguale a te stesso, innalzi la tua costruzione dove il mito del secolo è servito dall'elasticità delle tecniche e dalla esattezza della forma-contenuto.

3.

- Il diamante si dirige alla palestra degli uccelli scalzi ebc lo distruggono. Due alberi paurosi della polizia si accoccolano dietro un colle. Alcuni caratteri di stampa censurati bussano alla porta dell'Inghilterra. Un'aquila dirotta un giovane aereo da Elsinore a Cuba, mentre io assietto il comedito su Kierkegaard. I Tupamaros propongono di liberare l'ambasciatore di Saturno in cambio di 10 quadri e 10 incisioni di Perilli.

Roma, 1970
Murilo Mendes

³⁹⁰ PERILLI, Achille. **Achille Perilli: la folle immagine**. Roma: Marlborough Galleria d'Arte, 1971. 34p. Catálogo de exposição, marzo 1971, Roma. p. 1. (Tradução nossa).

ACHILLE PERILLI

1.

- O diamante dirige-se ao ginásio dos pássaros descalços que o destroem. Este é o tempo da defenestração dos ricos, tempo de pesquisa do sinal essencial aderente ao osso; das crianças que queimam o alfabeto; das greves de fome contra a fabricação das armas; do teatro polêmico fora do teatro; do exame da estrutura das galáxias; do santuário de sal e cinzas; da montagem técnica do futuro; do perigo circular que ultrapassa os limites individuais; da atomização das ideias; dos grandes cartazes que se substituem à paisagem; da indiferença versos Iside e Osiride; das metamorfoses contínuas de Cerbero e da Gorgone.

2.

- Há treze anos te vejo trabalhar, AchillePerilli, sob o sinal do teu nome; fazer a guerrilha às tradições absurdas. Pintor e gravador lúcido, tu sabes controlar, entre a carga explosiva e as ruínas da memória, entre o subconsciente rarefeito e o charme da geometria.

- Vejo-te perseguir o desenho secreto da vida além das linhas manifestadas pela vida; subverter os elementos unidimensionais da cultura; inventar o teu alfabeto pessoal da informação ao próximo ou ao distante; manter o figurativismo da abstração e o abstracionismo da figuração.

- Denuncias o processo que, opondo a ciência à poesia, a poesia à pintura, dividindo técnica e imaginação, pretende definir com burocrática meticulosidade, as fronteiras da realidade e transforma em ídolo totalitário o corpus orgânico da razão. Guerreiro urbano sem fuzil, extremamente civil, atinge o fato prosaico; e levando-o ao seu laboratório, isolando-o da poluição da atmosfera e da água, confere-lhe uma identidade diversa.

- Crias os textos poéticos-polêmicos de "Il monstro del computer", "Locus Solus", "Les pierres sont des nuages", "Il gran calmuco", "La prospettiva di Buster Keaton", "La parodia della forma", "Le monde du dedans". Depois de ter atravessado ainda muito jovem. As linhas excitantes de Marcel Duchamp, Hans Richter, Magnelli, o primeiro De Chirico - opostos e tangentes - os desenhistas "Comics" ou de naves espaciais, agora, igual a si mesmo, exalta a tua construção onde o mito do século é servido pela elasticidade das técnicas e pela exatidão da forma-conteúdo.

3.

- O diamante dirige-se ao ginásio dos pássaros descalços ebc que o destroem. Duas árvores amedrontadas pela polícia agacham-se atrás de uma colina. Alguns caracteres de impressão censurados batem à porta da Inglaterra. Um águia desvia um jovem aéreo da Elsinore em Cuba, enquanto eu assimétrico medito sobre Kierkegaard. Os Tupamaros propõem libertar o embaixador de Saturno em troca de 10 quadros e 10 gravuras de Perilli.

Roma 1970
Murilo Mendes

ANEXO E

MURILO MENDES NAVIGATORE DELLE STELLE³⁹¹

In quella zona alta della mia biblioteca, dove sono i libri dei miei amici poeti, vi è un piccolo libretto con una dedica di Murilo Mendes datata 1959: è *Office humain* edito da Seghers a Parigi. Nel ricordo penso che è intorno a quell'anno la mia conoscenza con Murilo e Saudade Mendes. Io con Novelli andavo pubblicando una piccola rivista "L'Esperienza Moderna", che introduceva in Italia per la prima volta Arp, Schwitters, Hausmann e Man Ray e testi dadaisti e qualcosa di surrealista, non però come filosofia, ma come riferimento vitale e necessario al nostro sperimentare sul segno della pittura. E l'incontro con un poeta che portava a Roma quel letterario internazionale e quell'antica abitudine dei poeti di frequentare i pittori, come sempre si era usato in Europa da Praga a Madrid per Parigi e Berlino, quell'incontro fu per me il ritrovare un modo che già avevo vissuto quando a Parigi mi aggiravo per lo studio di Magnelli o più tarde m'incuriosivo nella biblioteca di Tristan Tzara. Ed era, come ancora oggi talvolta mi accade, come il ripercorrere insieme lontane esperienze di un' avanguardia da me amata e da me frequentata solo con la consocenza degli ultimi superstiti.

E si badi bene non un'avanguardia di ricordi o di nostalgie, ma una concreta esperienza, presenza vitale e attiva.

Murilo Mendes è sempre stato un punto di riferimento nel mio lavoro come lo era stato prima negli anni della università e dopo Ungaretti, per quel suo saper cogliere nel quadro il momento poetico, la premessa ad una nuova esperienza, il passaggio da una fase di ricerca all'altra.

Un giudizio con il quale fare i conti per un'ulteriore crescita. Ed era in questo, nel suo lasciarsi andare in tentazioni culturali molto, simile a me: da un lato l'amore per l'astratto soprattutto Magnelli e Klee punti di riferimento fondamentali ma dall'altro il dadaismo (basti pensare allo stradiordinario collage di Max Ernst *Deshabillés* 1920 che fa parte della sua collezione) per quella follia di libertà che aveva portato nelle avanguardie storiche.

Questi due mondi, mai in contrasto tra di loro formavano una personalità con un gusto della visione sempre aperto e sempre sperimentale.

³⁹¹ MENDES, Murilo. PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). *L'occhio del poeta*. p. 29-30. (tradução nossa)

"Da tredici anni ti guardo lavorare, Achille Perilli, sotto il segno del tuo nome; fare la guerriglia alle tradizioni assurde. Pittore e incisore lucido sai controllare fra la carica esplosiva e le rovine della memoria, tra il sub conasciente rarefatto e lo charme della geometria", aveva scritto su di me in un poema-presentazione per una mia mostra in un momento che nella mia pittura cominciava quel gioco ambiguo tra geometria e prospettiva che io poi definito nella "Teoria dell'irrazionale geometrico". E già prima ancora che io arrivassi ad una definizione teorica di quanto andavo dipingendo Murilo aveva scoperto con intuizione poetica l'andamento del mio lavoro.

"Ti vedo perseguire il disegno segreto della vita oltre le linee manifeste della vita: sovvertire gli elementi unidimensionali della cultura; inventare tuo alfabeto personale della informazione al prossimo e al lontano; mantenere il figurativismo dellastratazione e l'astratazione della figurazione".

E questo forse perché anche nella poesia, nelle scelte che andavamo facendo o nelle scoperte che avevamo fatto, alcuni nomi tornavano e si intrecciavano al discorso pittorico: Lautréamont, Artaud, William Blake, ma soprattutto Chlebnikov

Girovago
 "presidente del globo terrestre"
 dove le farfalle comandano
 dove nessuno perseguita nessuno
 dove il cane saluta il gatto
 dove la forza/la mavalgità
 non si uniscono mai alla tecnocrazia
 dove i generali dalla loro nascita
 vanno automaticamente in pensione
 dove gli uomini e i popoli dialogano

Chlebnikov, la cui conoscenza mi veniva da un altro poeta a me caro, Angelo Maria Ripellino, dove lo "Zaum" si unisce al libertario, dove la follia diventa lucida logica, dove la poesia si fonda sul suono e sull'immagine, è il poeta che forse più testimonia del mio solalizio con MuriloMendes: poeta libertario dadaista, logico assurdo e tenero. Non a caso quella lontana testimonianza della mia pittura termina in questo modo: "Il diamante si dirige alla palestra degli uccelli scalzi che lo distruggono. Due alberi paurosi della polizia si accoccolano dietro un Colle. Alcuni caratteri di stampa censurati bussano alla porta dell' Inghilterra.

Un'aquila dirotta un giovane aereo da Elisenore a Cuba, mentre io asimmetrico medito su Kierkegaard. I Tupamaros propongono di libertare l'ambasciatore di Saturno in cambio di 10 quadri e 10 incisioni di Perilli".

Roma, agosto 2001

Achille Perilli

MURILO MENDES NAVEGADOR DAS ESTRELAS

Naquela parte alta da minha biblioteca, onde estão os livros dos meus amigos poetas, tem um pequeno livrinho com uma dedicatória de Murilo Mendes datada 1959: é *Office humain* editado pelo Seghers em Paris. Nas minhas recordações penso que foi em torno daquele ano que conheci Murilo e Saudade Mendes. Eu com Novelli estávamos publicando uma pequena revista "La esperienza moderna" que introduzia pela primeira vez na Itália Arp, Schwitters, Hausmann e Man Ray e textos dadaístas e alguma coisa de surrealista, não, porém como filosofia, mas como referência vital e necessária para nosso experimentar sobre o sinal da pintura. E o encontro com um poeta que trazia para Roma aquele literário internacional e aquele antigo hábito dos poetas de frequentarem os pintores, como sempre se usava fazer na Europa de Praga a Madrid de Paris a Berlim, aquele encontro foi pra mim o reencontrar um modo que já havia vivido quando em Paris circulava pelo estúdio de Magnelli ou mais tarde me encontrava na biblioteca de Tristan Tzara. E era como ainda às vezes me acontece, como reproduzir um conjunto de experiências distantes da uma vanguarda por mim amada e frequentada somente com o conhecimento dos últimos sobreviventes.

E atenção, não uma vanguarda de recordações ou de nostalgia, mas uma concreta experiência, presença vital e ativa.

Murilo Mendes sempre foi um ponto de referência no meu trabalho como o foi antes nos anos da universidade e depois de Ungaretti, por isso aquele seu saber colher no quadro o momento poético, a premissa a uma nova experiência, a passagem de uma fase de pesquisa à outra. Um julgamento com o qual faz contas para um futuro crescimento.

E era neste, no seu deixar-se ir às tentações culturais muito, parecido a mim: de lado o amor pelo abstrato, sobretudo Magnelli e Klee pontos de referências fundamentais, mas do outro o dadaísmo (basta pensar a extraordinária colagem de Max Ernst Deshabillés 1920 que faz parte da sua coleção) pela sua loucura de liberdade que havia trazido nas vanguardas históricas.

Estes dois mundos, nunca em contraste entre si formavam uma personalidade com um gosto pela visão sempre aberta e sempre experimental.

"Há treze anos te vejo trabalhar, Achille Perilli, sob o sinal do teu nome; fazer a guerrilha às tradições absurdas. Pintor e gravador lúcido, sabes controlar, entre a carga explosiva e as ruínas da memória, entre o subconsciente rarefeito e o charme da geometria, escreveu sobre mim em um poema de apresentação para uma minha exposição num momento que na minha pintura começa aquele jogo ambíguo entre geometria e perspectiva que eu posteriormente defini na "Teoria do irracional geométrico". E muito antes que eu chegasse a uma definição teórica de quanto eu estava pintando Murilo tinha descoberto com intuição poética o andamento do meu trabalho.

"Vejo-te perseguir o desenho secreto da vida além das linhas manifestadas da vida: subverter os elementos unidimensionais da cultura; inventar teu alfabeto pessoal da informação ao próximo e ao distante; manter o figurativismo da abstração e a abstração da figuração."

E isto talvez porque também na poesia, nas escolhas que estávamos fazendo ou nas descobertas que tínhamos feito, alguns nomes retornavam e cruzavam-se com o discurso pictórico: Lautréamont, Artaud, William Blake, mas principalmente Chlebnikov

Vagabundo

"presidente do globo terrestre"

onde as borboletas comandam

onde ninguém persegue ninguém

onde o cão saúda o gato

onde a força/a crueldade

não se unem nunca à tecnocracia

onde os generais desde o nascimento deles

aposentam-se automaticamente

onde os homens e os povos dialogam

Chlebnikov, o qual conheci através de outro poeta a mim caro, Angelo Maria Ripellino, onde o "Zaum" une-se ao libertário, onde a loucura torna-se lúcida lógica, onde a poesia é baseada em som e em imagem, é o poeta que talvez mais testemunha a minha sólida amizade com Murilo Mendes: poeta libertário dadaísta, lógico absurdo e delicado. Não a caso aquele distante testemunho da minha pintura termina deste modo: "O diamante dirige-se ao ginásio dos pássaros descalços que o destroem. Duas árvores amedrontadas pela polícia agacham-se atrás de uma colina. Alguns tipos de letas censuradas batem à porta da Inglaterra. Um águia desvia um jovem aéreo da Elsinore em Cuba, enquanto eu assimétrico medito sobre Kierkegaard. Os Tupamaros propõem libertar o embaixador de Saturno em troca de 10 quadros e 10 gravuras de Perilli."

Roma, agosto 2001

Achille Perilli

ANEXO F

Entrevista realizada ao artista Achille Perilli por Luciane Ferreira Costa e Gian Paolo Bastiani, em seu atelier, em sua residência. Orvieto/Itália, em 05 de maio de 2015 (1ª Parte) e em 12 abril de 2016 (2ª parte).

1ª parte: (Por Luciane Costa - LC)

1-

LC- Allora Sig. Perilli, ci sono piccole domande, comunque, per esempio: come e quando avviene l'incontro di lei ed il poeta Murilo Mendes?

AP- Io non posso precisare esattamente perché Murilo era venuto a Roma a insegnare brasiliano, e ci siamo conosciuti, adesso io non posso dirti esattamente il momento.

2-

LC- Sì, ok, avevate degli amici artisti in comune?

AP- Sì, perché lui era, io... come quadri gli ho regalato, eravamo... Murilo frequentava molti artisti ed era molto amico di tanta gente, tra cui per esempio, Piero Dorazio, in cui anche Piero gli ha dato un quadro, poi ha ripreso. È, soprattutto era amico di...di... Magnelli, il pittore italiano che stava a Parigi, che era un grande maestro ed era molto amico di Murilo.

3-

LC- Con Murilo Mendes è... frequentavate insieme delle librerie, gallerie, altri negozi?

AP- Certo, nel mondo artistico romano ci vedevamo spesso, ci vedevamo alle mostre, ci vedevamo alle librerie, ecc. ecc.

4-

LC- Come riuscì Murilo Mendes ad avere le sue opere? Un regalo...

AP- Io gli ho regalate perché eravamo talmente amici che io li gli davo.

5-

LC- Potrebbe parlare un "pochettino" della tua poetica principalmente di queste tre opere? Nel senso.. è... come è... sono nate?

AP- Guarda per me questo momento è molto difficile raccontarle come io le ho date a Murilo e in quale periodo. La mia amicizia con Murilo era molto íntima, quindi mi capitava di potere di dargli un'opera o non, e non c'era problemi in questo.

6-

LC- Sulla poetica... la sua poetica, le sue forme se può parlare un poco, nel senso.... come venivano, vengono nella sua mente, nella sua anima queste forme, come facevi queste forme?

AP- Io sono un professionista, quindi come tale mio lavoro, ogni mattina io lavoro, vedi qui, nascono i quadri, io non posso dire come nascono. Per me è un lavoro professionale, sembrerebbe un pò diminuito, ma non è così. Perché oggi ...una volta i pittori come me, quando lavorano erano... io lavoro ogni mattina, quindi non ho problema non è che invento una cosa, è un lavoro progressivo.

7-

LC- È... allora la amicizia con Murilo, ritonando un pò il discorso, è durata... sempre!

AP- Sempre. Io ho conosciuto Murilo appena era arrivato perché abbiamo subito fatto amicizia, Murilo insegnava all' università di Roma se non mi sbaglio letteratura portoghese, non, brasiliana. E siamo diventati 'miglioramente' amici perché Murilo frequentava molti pittori, oltre a me, quindi era per lui naturale "vedere" dei pittori e ecc. In più aggiugerei l'importante era la figura di Saudade, sua moglie, che era molto cattiva, quindi, quando parlava qualcuno gli diceva sempre nel senso di cattiveria. È stato piacevole conoscerla divertente.

8 -

LC- **È, allora, quale ricordo le è rimasto di quel periodo con Murilo Mendes, una cosa che l' ha lasciato un' impronta, un ricordo? Che potrebbe dire?**

AP- Ma sarà difficile dire perché io ho... spesso Murilo ... quel che mi piaceva di Murilo era l'ironia che lui aveva, e il fatto di potere éee... raccontare cose che gli erano successe con molta ironia e questo era una qualità straordinaria di Murilo.

9 -

LC- **Lei è già stato in Brasile?**

AP - No, mai stato.

10 -

LC- **È, oltre a Murilo Mendes, ha conosciuto personalmente altri artisti, poeti brasiliani? In particolare?**

AP - No, no, Forse sì perché nella vita ho conosciuto molta gente, però ammetto che ho conosciuto qualche pittore brasiliano, ma attualmente non mi ricordo.

11 -

LC- **E, sulla partecipazione alla Biennale di 1959 a São Paulo, com'è successo questa partecipazione?**

AP - Io sono stato invitato, non ho... c'era un commissario italiano allora che era Argan che mi invitò, quindi io partecipai, non andai a São Paulo, ma mandai quadri a partecipare.

12 -

LC- **Allora, l'ultima domanda: nella sua idea, è soggettivo ovviamente, però nel senso quel che sto per chiederle, cosa è l'arte? Cosa pensa lei sia un' artista, che cosa alimenta l'anima, che cosa muove un'artista?**

AP - Questo non lo so .. diverse ragioni diverse, non è comuni, ognuno di noi se...se... come si dice, se se se se inventa un mestiere e questo lo porta avanti.

13 - Achille Parilli parla sul libro ALTRO: Architetture/materiali TEATRO (dieci anni di lavoro intercodice).

A.P.: Volevo dire che oltre questo libro che è il mio lavoro di gruppo, questo è il gruppo che abbiamo fatto, appartiene non mi ricordo... (interferisce sua moglie Lucia) mille e novecento... c'è scritto lì...settanta e cinque, è finito in ottantuno, io verso ho detto così..., "vò a vederlo", c'è scritto qua ahh, è del mille novecento, dov'è, ahh, sì, dunque, è settanta tre; lavoro Intercodice, Altro Merz, mostra spettacolo, poi c'era... alla fine l' 81 ha chiuso.E qui c'è tutto comunque scritto, tutte le foto... (Perilli interferisce dicendo "Il mio lavoro di gruppo") Lucia: Intercodice che dicevo io. (Perilli riprende la parola dicendo): oltre a questo io facevo spettacoli teatrali e ne ho fatto tre importanti: uno alla Scala di Milano, non so se lei conosce; un'altro ho fatto a Roma al Teatro Eliseo e un'altro ho fatto...dov'è... (interferisce Lucia:) il *Dies irae* lo hai fatto al Teatro dell'Opera. Quindi quelli sono i miei spettacoli teatrali, questo è il mio lavoro di gruppo. Quindi sono due cose molto diverse.Quelli miei spettacoli teatrali io ci avevo una teoria, cioè volevo fare lo spettacolo senza usare gli attori. Quindi erano come

era la mia origine dall'altra parte, gli spettacoli astratti, completamente astratti. E quindi nei miei spettacoli e non in questo (si riferisce all'Altro), ma nei miei spettacoli non c'erano attori, c'erano i macchinisti di scena che movevano le macchine, e questo è tutto.

14 - Achille Perilli parla sulla sua biblioteca:

AP - "Ce l'ho la mia biblioteca, ce l'ho la biblioteca che è molto importante perché ho fatto una raccolta dei testi su il dadaismo e surrealismo, io ho una bella biblioteca [...] questi sono i dadaisti e surrealisti, sono dadaisti francesi e tedeschi, questa è la parte dei tedeschi [...] Questi invece sono gli italiani, c'è De Chirico... tanti italiani, qui invece ci sono i cechi e i polacchi. Tadeusz Kantor [...] se guardi i libri di Tadeusz Kantor, è completo, i libri [...] i polacchi con Tadeusz Kantor e cecoslovacchi... è stato l'uomo del teatro più importante polacco. C'è un museo suo a Cracovia. Il primo spettacolo gliel'ho fatto fare io a Roma...alla Galleria d'Arte Moderna. [...] Lui (se riferisce a Tadeusz Kantor) era un pittore che si è messo a fare il teatro".

2ª parte - (por Paolo Bastiani - PB)

1 -

PB - Lei ha qualche fotografia con Murilo Mendes?

AP - Non credo di averle.

2-

PB- In un suo testo pubblicato sull "Occhio del Poeta" organizzato dalla Luciana Stegagno, dal titolo *Murilo Mendes il navigatore delle stelle* ,lei fa riferimento al suo ricordo di avere conosciuto Murilo Mendes e Saudade forse nel 1959; ma sul il suo catalogo *"Liberi segni e insana geometrie"*, in cronologia, porta una data diversa: 1955, quando lei era rientrato da Berlino dov' era stato con Hanna Höch (rappresentante del Dadaismo).

Lei se ricorda qualcosa a riguardo a quest'epoca? 1955.

D'accordo con i suoi ricordi, quali di queste date sarebbe la giusta? Cosa lei si ricorda di queste date?

AP - Dunque io sono andato a Berlino per la prima volta nel.. '55....

PB - Lei é stato lì in occasione di una manifestazione, ha esposto qualche opera?

AP - No, a quell'epoca sono andato a Berlino dove ho conosciuto Hanna Höch, ci sono andato appositamente per un incontro di giovani, e quindi era la prima volta che io andavo a Berlino. Quindi... ancora Berlino era distrutta.

3 -

PB - Ancora sul *L'Occhio del Poeta* , riguarda al testo di lei: "*Murilo Mendes navigatore delle stelle*". Lei Potrebbe parlare un po' sul perché "*navigatore delle stelle*"?

E nello stesso libro c'è uno scritto di Murilo per Lei, un testo di presentazione pubblicato nel catalogo del 1971 "*La folle immagine*".

AP - Questo é un po' complicato perchè io ero molto amico di Murilo Mendes e probabilmente si riferiva a qualche poesia di Murilo, io questo non mi ricordo esattamente.

4 -

PB - **Lei ha conosciuto il critico d'arte brasiliano Mario Pedrosa, molto amico di Murilo Mendes e che è stato in Italia nel 50, più o meno? Se sì, cosa se ricorda di lui?**

AP - Mi ricordo perfettamente Pedrosa, però a quell'epoca, lui era brasiliano, ma lui stava mi pare, in Argentina, ed io l'ho conosciuto perchè è stato molto amico di lui, me lo ricordo bene.

5 -

PB - **A riguardo dell'opera "La librericiuola"! Sono 20 libri illustrati tutti dal maestro: 7 piccoli poemi di Saudade Cortesão e 7 acquaforti/acquatinte di Achille Perilli. La Libbreciuola, 15, Roma, novembre 2000.**

Dunque: sarebbe possibile avere una copia di queste poesie e sua illustrazione? oppure fare una fotografia?

AP - Bene io ho fatto il libro quando già Murilo era morto. Quindi ho fatto il libro con Saudade... (rivolto all'assistente) "Vai a prenderli per fare la fotografia, La librericiuola, guarda il volume con Saudade Mendes."

PB - **Questo è stato pubblicato nel novembre 2000? È Corretta la data?**

AP - Non mi ricordo sinceramente. Secondo me prima.

6 -

PB - **Com' era il suo rapporto con la ricercatrice Luciana Stagagno Picchio? Murilo Mendes la conosceva molto bene, erano amici. Anche Lei la conosceva bene?**

AP - La conoscevo bene e eravamo abbastanza amici, ma non ho lavorato con lei. Ce l'avevo buoni rapporti.

7 -

PB - **Murilo Mendes fu amico de Argan, Lionello Venturi e Ungaretti, così come anche lei. Lei se ricorda di qualcosa a riguardo di questo periodo, di queste amicizie fra di voi, in particolare con Giulio Carlo Argan?**

AP - Bene, come Argan io sono stato allievo di Lionello Venturi in Storia dell'Arte, e quando è morto Venturi, il posto di Venturi è stato preso da Argan. Quindi io l'ho conosciuto bene e ce l'avevamo ottimi rapporti. Argan poi, è diventato sindaco di Roma, mi ha fatto fare dei lavori ecc., quindi avevo ottimi rapporti.

8 -

PB - **Ricorda qualcosa, un aneddoto particolare di Carlo Giulio Argan?**

AP - L'unica cosa che mi ricordo è che (Argan) era fidanzato con Palma Bucarelli, che allora dirigeva la galleria d'arte moderna con cui avevo buon rapporto e continuato ad avere fino anche in vecchiaia con Palma Bucarelli, ma anche con Argan avevo ottimo rapporto, lo conoscevo bene.

9 -

PB - **L'entrata della politica di Giulio Carlo Argan lo ha valorizzato o sminuito come persona?**

AP - Giulio Argan era in origine come me, socialista, poi dopo nella fase successiva quando è arrivato Berlinguer, Berlinguer lo ha chiamato a fare il sindaco di Roma, e lui è diventato comunista, diciamo, come era Berlinguer. Questo è quello che le posso dire per quanto riguarda da politica. Essendo sindaco di Roma del Partito Comunista quindi evidentemente era legato soprattutto con Berlinguer.

10 -

PB - **Come era il suo rapporto con Lionello Venturi?**

AP- Io avevo un ottimo rapporto con Lionello Venturi perchè prima è stato il mio professore, diciamo, lui, dovevo lavorare, ma poi non ho lavorato, comunque io ho lavorato molto alla biblioteca di Lionello Venturi, e quindi io lo conoscevo bene e avevamo ottimi rapporti, devo dire, con Lionello Venturi.

PB - **Ricorda qualcosa particolare all'infuori del ruolo di professore?**

AP - Lionello Venturi era un uomo straordinario, mi pare che lui era uno dei dodici professori italiani che ha rifiutato di giurare al fascismo e poi è andato in America, ha insegnato in America, e quindi era un uomo straordinario, è stato anche un grande insegnante, perchè io mi ricordo bene come l'insegnante ed era uno dei migliori che c'erano a Roma.

11 -

PB - **Quale era il suo rapporto con Ungaretti?**

AP - Io ce l'avevo un ottimo rapporto, eravamo molto amici e quindi con Ungaretti. Soprattutto lui ha avuto due fasi nella sua vita; finché la moglie era viva, era una persona molto, chiamiamola seria. Poi dopo la morte della moglie, Ungaretti si è scatenato, quindi, ha cominciato a correre indietro alle fidanzate che aveva, e ne aveva parecchie. In vecchiaie era una persona simpaticissima, molto fervido diciamo.

12 -

PB - **Lei ha scritto un testo sul poeta Murilo Mendes di titolo "*Murilo Mendes il navigatore delle stelle*". Il quale comincia parlando della sua biblioteca e di suoi libri, tra i quali c'è un piccolo libretto con una dedica di Murilo Mendes datata 1959: è *Office humain* edito da Seghers a Parigi.**

Dunque, è possibile fare una fotografia di questa dedica, di questo libretto?

AP. Non mi ricordo, mi sento confuso.

PB . **Va bene così Maestro, grazie mille.**

AP. Grazie.

PB . **Grazie a Lei.**

Entrevista realizada ao artista Achille Perilli por Luciane Ferreira Costa e Gian Paolo Bastiani, em seu atelier, em sua residência. Orvieto/Itália, em 05 de maio de 2015 (1ª Parte) e em 12 abril de 2016 (2ª parte).

1ª parte: (Por Luciane Costa- LC/ Gian Paolo Bastiani PB)

1-

LC - **Então Sr. Perilli, são pequenas perguntas, contudo, por exemplo: como e quando aconteceu o encontro entre o Sr. e o poeta Murilo Mendes?**

AP - Eu não posso precisar exatamente porque Murilo veio para Roma para ensinar "brasileiro", e nós nos conhecemos, agora eu não dizer exatamente o momento.

2 -

LC - **Sim, ok, vocês tinham amigos em comum?**

AP- Sim, porque ele era, eu... como quadros que lhe presenteei, éramos... Murilo frequentava muitos artistas e era muito amigo de tantas pessoas, entre as quais, por exemplo, Piero Dorazio, e Piero também lhe deu um quadro, mas depois pegou de volta. E... Acima de

tudo era amigo de...de... Magnelli, o pintor italiano que estava em Paris, que era um grande mestre e era muito amigo de Murilo.

3 -

LC- **Com Murilo Mendes é... vocês frequentavam juntos livrarias, galerias, outros negócios?**

AP - Certamente, no mundo artístico romano encontrávamo-mos sempre, encontrávamo-os nas exposições, encontrávamo-nos nas livrarias, etc.

4 -

LC - **Como Murilo conseguiu suas obras? Um presente...**

AP - Eu lhe dava porque éramos tão amigos que eu lhe dava.

5 -

LC- **Poderia falar um pouco da sua poética, principalmente destas três obras. No sentido... é como é... nasceram?**

AP - Olha pra mim este momento é muito difícil de contar como eu lhe dei e naquele período. A minha amizade com Murilo era muito íntima, logo, acontecia de poder dar-lhe uma obra ou não, e não tinha problema nisso.

6-

LC - **Sobre a poética... a sua poética, as suas formas, poderia falar um pouco, no sentido... como surgiam, como vinham na sua mente, na sua alma estas formas, como criava estas formas?**

AP - Eu sou um profissional, logo este é meu trabalho, a cada manhã eu trabalho, veja aqui nascem os quadros, eu não posso dizer como nascem. Para mim é um trabalho profissional, pode até parecer uma diminuição dizer assim, mas não é. Porque hoje... uma vez os pintores como a mim quando trabalhavam eram ... eu trabalho cada manhã, logo não tenho problema não é que invento uma coisa, é um trabalho progressivo.

7-

LC - **É... então a amizade com Murilo, retornando um pouco ao discurso, durou... sempre!**

AP - Sempre. Eu conheci Murilo assim que ele chegou porque fizemos logo amizade. Murilo ensinava na universidade de Roma e se não estou errado, literatura portuguesa, não, brasileira. E nos tornamos ótimos amigos porque Murilo frequentava muitos pintores além de mim, logo, era para ele natural "ver" [visitar] pintores e etc. E acrescento ainda a importante figura de Saudade, sue esposa, que era de um caráter austero, de modo que quando falava a alguém lhe dizia sempre num sentido meio maldoso. Foi um prazer conhecê-la, divertida.

8-

LC- **É, então, qual lembrança lhe ficou marcada daquele período com Murilo Mendes, alguma coisa que lhe deixou uma marca, uma recordação? O que poderia dizer?**

AP - Mas é difícil dizer porque eu ...sempre Murilo ... aquilo que me agradava de Murilo era a ironia que ele tinha, e o fato de poder é... contar coisas que lhe aconteciam com muita ironia e este era uma qualidade extraordinária de Murilo.

9-

LC - **O Sr. já esteve no Brasil?**

AP - Não, nunca estive.

10-

LC - **É, além de Murilo Mendes, o Sr conheceu pessoalmente outros artistas, poetas brasileiros? Em particular?**

AP - Non, no, talvez sim porque na vida eu conheci muitas pessoas, porém admito que conheci algum pintor brasileiro, mas atualmente não me lembro.

11 -

LC - **E sobre a participação na Bienal de 1959 em São Paulo, como aconteceu esta participação?**

AP - Eu fui convidado, não tenho... tinha um comissário italiano, então que era Argan que me convidou, assim eu participei, não fui a São Paulo, mas mandei quadros para participar.

12 -

LC - **Então, última pergunta, na sua ideia, é subjetivo obviamente no sentido do que estou para perguntar-lhe: o que é arte? O que o Sr. pensa que seja um artista, o que alimenta a alma, o que muove um artista?**

AP - Isto não sei... diversas razões, diversas, não é comum, cada um de nós se...se... como se diz, se se se se inventa um "mestieri" [um ofício] e este o leva a diante.

13 - Sobre o livro ALTRO: Architetture/materiali TEATRO (dieci anni di lavoro intercodice).

A.P.: "Gostaria de dizer que além deste livro que é o meu trabalho de grupo, este é o grupo que fizemos, a parte não me lembro... (interfere sua esposa Lucia) mil e novecentos... tem escrito ali... setenta e cinco, terminou no outono, eu disse assim..., vou ver, está escrito aqui ahh. é de mil novecentos, onde está, ahh sim, é de setenta e três; trabalho intercodice Altro Merz, exposição, depois tinha .. no final em 1981 fechou. E aqui tem tudo escrito, todas as fotos...

(Perilli retoma a palavra dizendo "O meu trabalho de grupo") Lucia: Intercode que eu dizia. (Perilli retoma a palavra dizendo que:) além deste eu fazia espetáculos teatrais e eu fiz três importantes: um na Scalla em Milão, não sei se a Sra. conhece; um outro eu fiz em Roma no Teatro Eliseo e um outro eu fiz... onde... (interfere Lucia:) o Dies irae que fiz no Teatro da Ópera. Assim, aqueles são os meus espetáculos teatrais, e este é o meu trabalho de grupo. Logo, são duas coisas muito diferentes. Aqueles meus espetáculos teatrais eu tinha uma teoria, isto é, eu queria fazer um espetáculo sem usar os atores. Deste modo eram como foi a minha origem por outro lado, os espetáculos abstratos, completamente abstratos. Assim nos meus espetáculos, e não neste (se refere ao Altro), mas nos meus espetáculos não haviam atores, mas os maquinistas de cena que moviam as máquinas, e isto é tudo".

Achille Perilli comenta sobre sua biblioteca:

14 -

AP - "Eu tenho uma biblioteca, tenho uma biblioteca muito importante porque eu colecionei textos sobre o dadaísmo e surrealismo, eu tenho uma bela biblioteca [...] estes são os dadaístas e surrealistas, são dadaístas franceses e alemães, esta é a parte dos alemães [...] estes ao contrário são os italianos, tem De Chirico... tantos italianos, aqui ao contrário têm os tchecos e os poloneses. Tadeusz Kantor [...] e se observar os livros de Tadeusz Kantor, é completo, os livros [...] os poloneses com Tadeusz Kantor e tchecoslováquios... foi um dos mais importantes homens do teatro polonês. Há um museu em Cracóvia. O seu primeiro espetáculo eu o ajudei a realizar em Roma... na Galleria d'Arte Moderna.[...] Ele (se refere a T. Kantor) era um pintor que começou a fazer teatro".

2ª parte - (por Paolo Bastiani - PB)

1 -

PB - O Sr. tem alguma fotografia com Murilo Mendes?

AP - Não acredito de tê-la.

2 -

PB- Em um seu texto publicado em "Occhio del Poeta" organizado pela Luciana Stegagno, de título Murilo Mendes il navigatore delle stelle, o Sr. faz referências a sua recordação de ter conhecido Murilo Mendes e Saudade talvez em 1959, mas no catálogo "Liberi segni insane geometrie", na cronologia dos fatos, traz uma data diferente: 1955, quando o Sr. retornava de Berlim onde esteve com Hanna Höch (rappresentante do Dadaísmo). O Sr. se lembra de alguma coisa que diz respeito a esta época? 1955.

De acordo com suas lembranças, qual destas duas datas poderia ser a justa? O que o Sr. se lembra destas datas?

AP - Portanto eu estive em Berlim pela primeira vez em ... 1955.

PB - O Senhor esteve lá em ocasião de uma manifestação, expôs alguma obra?

AP - Não, naquela época fui a Berlim onde conheci Hanna Höch, fui especificamente para um encontro de jovens, e assim foi a primeira vez que fui a Berlim. Logo... Berlim ainda estava destruída.

3 -

PB- Ainda sobre L'Occhio del Poeta", com relação ao seu texto: "Murilo Mendes navigatore delle stelle". O Sr. poderia falar um pouco sobre o porquê "navegador das estrelas"? E no mesmo livro há um texto escrito pelo Murilo Mendes para o Senhor, um texto de apresentação publicado no catálogo de 1971 , "La folle immagine".

AP - Isto é um pouco complicado porque eu era muito amigo de Murilo Mendes e provavelmente se referia à alguma poesia de Murilo, eu isto não me lembro exatamente.

4 -

PB - O Sr. conheceu o crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa, muito amigo de Murilo Mendes, e que esteve na Itália nos anos 1950, mais ou menos? Se sim, o que se lembra dele?

AP - Lembro-me perfeitamente, Pedrosa, porém naquela época, ele era brasileiro, mas estava, me parece, na Argentina, e eu lhe conheci porque foi muito amigo dele, lembro-me bem.

5 -

PB - Com relação à obra "La librericiuola"! São 20 livros ilustrados todos pelo Sr. 7 pequenos poemas de Saudade Cortesão e 7 água-forte de Achille Perilli, La Librericiuola, 15, Roma, novembro 2000.

Seria possível ter uma copia destas poesias e suas ilustrações? Ou mesmo fazer uma fotografia?³⁹²

AP - Bem, eu quando eu fiz o livro Murilo já havia falecido. Assim fiz com Saudade... (ele se dirige ao assistente) "Vai pegar para fazer uma fotografia, La Librericiuola, olha o volume com Saudade Mendes".

PB - Este foi publicado em novembro de 2000? É correta a data?

³⁹² Achille Perilli presenteou-nos um exemplar de N°15 da coleção *La Librericiuola*.

AP - Não me lembro sinceramente. Parece antes.

6-

PB - **Como era a sua relação com a pesquisadora Luciana Stegagno? Murilo Mendes a conhecia muito bem, eram amigos. O Sr. também a conhecia bem?**

AP - **A conhecia bem e éramos muito amigos, mas não trabalhei com ela. Tínhamos uma boa realação.**

7 -

PB - **Murilo Mendes foi amigo de Argan, Lionello Venturi e Ungaretti, assim como o Sr. O Sr. se lembra de alguma coisa com relação aquele período, daquelas amizades entre vocês, em particular com Giulio Carlo Argan?**

AP - Bem, como Argan eu fui aluno de Lionello Venturi em História da Arte, e quando morreu Venturi, o lugar de Venturi ficou para Argan. Logo, eu o conhecia bem e tínhamos uma ótima relação. Argan, depois se tornou prefeito de Roma, me fez realizar alguns trabalhos etc., eu tinha ótima relação.

8 -

PB - **Lembra de alguma coisa, uma anedota particular de Giulio Carlo Argan?**

AP- A única coisa que me lembro é que Argan era noivo de Palma Bucarelli, que então dirigia a galeria de arte moderna com a qual eu tinha uma boa relação e continuei a tê-la até mesmo na velhice com Palma Bucarelli, mas também com Argan eu tinha uma ótima relação de amizade, o conhecia bem.

9 -

PB- **O ingresso de Giulio Carlo Argan na política o valorizou ou o diminuiu como pessoa?**

AP - Giulio Argan era em sua origem como a mim, socialista, depois na fase sucessiva quando chegou Berlinguer, Berlinguer chamou-lhe para ser prefeito de Roma, e ele tornou-se comunista, digamos, como era Berlinguer. Isto é aquilo que lhe posso dizer com relação à política. Sendo prefeito de Roma do Partido Comunista, logo, evidentemente era ligado, sobretudo com Berlinguer.

10 -

PB - **Como era sua ralação com Lionello Venturi?**

AP - Eu tinha uma ótima relação com Lionello Venturi porque antes ele foi meu professor, digamos, ele, eu devia trabalhar, mas depois não trabalhei, contudo eu trabalhei muito na biblioteca di Lionello Venturi, e logo, eu o conhecia bem e tínhamos uma ótima amizade, devo dizer, com Lionello Venturi.

PB - **Lembra de alguma em particular fora do rol de professor?**

AP - Lionello Venturi era um homem extraordinário, se não estou errado, ele foi um dos doze professores italianos que recusaram o fascismo e depois foi para a América, ensinou na América, e contudo, era um homem extraordinário, foi também um grande professor, porque eu me lembro bem como professor ele era um dos melhores em Roma.

11 -

PB - **Como era sua relação com Ungaretti?**

AP - Eu tinha uma ótima relação, éramos muito amigos e assim com Ungaretti. Sobre tudo ele teve duas fases na sua vida; enquanto sua esposa era viva ele foi uma pessoa, chamamos de séria. Depois da morte da esposa, Ungaretti libertou-se, logo, começou a correr atrás das namoradas que tinha, e ele teve muitas. Na velhice foi uma pessoa simpaticíssima, muito caloroso, digamos.

12 -

PB - **O Senhor escreveu um texto sobre Murilo Mendes de título "Murilo Mendes il navigatore delle stelle", o qual começa falando da sua biblioteca e de seus livros, entre os quais existe um pequeno livro com uma dedicatória de Murilo Mendes datada 1959: é Office humain editado pela Seghers em Paris.**

Então, é possível fazer uma fotografia desta dedicatória, deste livrinho?

AP - Não me lembro, me sinto confuso.

PB - **Está ótimo assim Mestre, muitíssimo obrigado.**

AP - Obrigado.

PB - **Obrigado ao Sr.**

ANEXO G

MANIFESTO MACHINERIE, MA CHÈRE MACHINE³⁹³

MACHINERIE

Nf Construction de machines

Ensemble de machines employés à un travail

Petit Larousse illustré, 1909

Machinerie, meglio di macchina o di *machine* è per me un'idea di struttura complessa utilizzabile per percorsi mentali, capace di realizzarsi solo attraverso una lettura continua e prolungata e talmente ambigua da non avere significati precisi o riferimenti fissi e sensibile ad ogni complicità letteraria e ad ogni influenza proveniente da altri territori e pianeti.

Si realizza in questa fase della ricerca bidimensionalmente proprio per il maggiore margine di falsificazione che offre questa situazione: dove il volume è trascritto in termini di linee e colori tali da essere costantemente riportato alla superficie. È la continuazione di quella operazione di mistificazione e di manipolazione della prospettiva definita dal Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario (febbraio 1971).

La Folle Immagine diventa Machinerie, entra in una fase più complessa della ricerca e il termine riesce a far assorbire nei suoi significati i riferimenti agli apparati teatrali e alle astratte costruzioni verbali e ancora agli indecifrabili e labirintici territori del cervello umano. Hausmann ritraeva Tatlin, immergendogli nel cranio una quantità di strumenti scientifici, quasi a giustificarne e simboleggiarne la vocazione tecnologica. Oggi il termine machinerie sta ad indicare un'operazione mentale opposta alla mitologia della macchina, atta ad elaborare e a definire strutture variabili in continua modificazione e soprattutto non riscontrabili nella realtà. È un procedimento parallelo del "lavoro onirico, che tende alla trasformazione dei pensieri latenti in forma figurata" (Freud). La machinerie è un insieme costruito su leggi dettate dalla logica assurda di una metodologia irrazionale: leggi che, una volta determinatesi, procedono in modo autonomo alla strutturazione dell'immagine nello spazio.

Ci si propone, come scrive Roussel, "di far sorgere una specie di equazione di fatti" da risolvere logicamente. Qui dove il problema da verbale diventa visivo, l'asimmetria delle forme, gli equilibri instabili, la variabilità del modulo creano "un'equazione di strutture

³⁹³ Texto disponível em: < <http://www.achilleperilli.com/home/testi-teorici> > Acesso em: 02 abr. 2016.

irrazionali da risolvere logicamente". E sono *machineries* dentro le quali s'intravede la logica di invenzione della demoiselle di Roussel, o della macchina scrivente della Colonia penale di Kafka o dell'autonoma di Gaston Leroux: tre modi diversi di scrivere macchine.

Di scrivere non descrivere.

La mia *machinerie* naturalmente non vive, se non per rapporti paralleli, con questi antenati letterari, perché il problema posto è quello di "configurare lo Spazio Immaginario attraverso un oggetto materiale" come già avevo citato da El Lisitskj. O meglio attraverso una struttura o un insieme di strutture.

Dal rapporto tra due moduli geometrici, talora in contrasto, talvolta simili, ma leggermente variati, nasce una sequenza che tende a spostarsi nello spazio sino a dilatarsi di quadro in quadro, a svilupparsi, a coinvolgere nella ricerca più elementi, aumentando costantemente la complessità dell'indagine sullo Spazio Immaginario. E anche la lettura di queste sequenze propone dei percorsi, frantumando l'idea di spazio centrale o di spazio superficie o di spazio luce. Il penetrare e il rimanere fuori, il percorrere e il fermarsi sotto atti del vedere e non del percepire, che pretendono scelte autonome per ognuna delle molteplici possibilità che l'immagine offre. Non è necessario cambiare o spostare l'ordine della sequenza: la mutazione, la trasformazione è nei modi di vedere la struttura: nell'ambiguità che nasce dal trasferimento da un piano all'altro, da una legge cromatica all'altra, da un pieno ad un vuoto nello stesso tempo. La lettura e l'osservazione si devono prolungare nel tempo fino alle successive fasi di memorizzazione, per poter essere in grado di analizzare le molte possibilità di interpretazioni che si offrono, non limitandole mai alla sola struttura formale, bensì considerando anche tutti quei materiali inconsci nel collettivo, venuti alla coscienza da quegli strati del profondo, ai quali è stato possibile arrivare.

È un'operazione che tende all'ampliamento, non alla riduzione; che sposta continuamente la ricerca del percettivo mentale, rifiutando ogni minimalizzazione delle problematiche concentrate oggi nel visivo: anzi dilatandole fino ad intervenire su quegli spazi ancora ignoti tra codice e codice, coinvolgendo strutture linguistiche aliene. E forse la ragione di un tale atteggiamento può ritrovarsi emblematicamente in una frase di Roussel da *Comment j'ai écrit certains de mes livres*: "Chez moi l'imagination est tout".

Achille Perilli, 1975

MANIFESTO MAQUINARIA, MINHA QUERIDA MÁQUINA

MAQUINARIA

Nf Construção de máquinas

Um conjunto de máquinas empregadas no trabalho

Petit Larousse illustré, 1909

Maquinaria, melhor que máquina ou *machine* é pra mim uma ideia de estrutura complexa utilizável pelos percursos mentais, capaz de realizar-se somente através de uma leitura contínua e prolongada e tão ambígua ao ponto de não possuir significados precisos ou referências fixas e sensíveis a cada cumplicidade literária e a cada influência proveniente de outros territórios e planetas.

Realiza-se nesta fase da pesquisa da bidimensionalidade pela sua maior margem de falsificação que oferece esta situação: onde o volume é transcrito em termos de linhas e cores de tal modo que são constantemente levados à superfície. É a continuação daquela operação de mistificação e de manipulação da perspectiva definitiva do Manifesto da Louca Imagem no Espaço Imaginário (fevereiro 1971).

A Louca Imagem torna-se Maquinaria, entra em uma fase mais complexa da pesquisa e o termo consegue absorver nos seus significados as referências aos aparatos teatrais e às construções verbais abstratas e ainda aos indecifráveis e labirínticos territórios do cérebro humano.

Hausmann retratava Tatlin, inserindo-lhe no crânio uma quantidade de instrumentos científicos quase para justificá-los e simbolizá-los à vocação tecnológica. Hoje o termo maquinaria serve para indicar uma operação mental oposta à mitologia da máquina, apta a elaborar e a definir estruturas variáveis com modificações contínuas e, sobretudo não verificáveis na realidade. É um procedimento paralelo ao "trabalho onírico, que tende à transformação dos pensamentos latentes na forma figurada" (Freud). La maquinaria é um conjunto construído sob leis ditadas pela lógica absurda de uma metodologia irracional: leis que, uma vez que se determinam, procedem em modo autônomo á estruturação da imagem no espaço.

Propomos, como escreve Roussel, "de fazer surgir uma espécie de equação de fatos" para resolver logicamente. Aqui onde o problema de verbal torna-se visual, a assimetria das formas, os equilíbrios instáveis, a variabilidade do módulo criam "uma equação de estruturas

irracionais para resolver logicamente. E são maquinarias dentro das quais se entrevê a lógica de invenção da 'demoiselle' de Russel, ou da máquina escritora da 'Colônia penal' de Kafka ou do 'autômato' de Gaston Leroux: três modos diferentes de escrever máquina.

De escrever não descrever.

A minha maquinaria naturalmente não vive, senão por relações paralelas, com estes ancestrais literários, porque o problema colocado é aquele de "configurar o Espaço Imaginário através de um objeto material" como já havia citado o El Lisitskj. Ou melhor, através de uma estrutura ou um conjunto de estruturas.

Da relação entre dois módulos geométricos, às vezes em contraste, às vezes semelhantes, mas levemente variados, nasce uma sequência que tende a deslocar-se no espaço até a estender-se de quadro em quadro, a desenvolver-se, a envolver na pesquisa mais elementos, aumentando constantemente a complexidade da investigação sobre o Espaço Imaginário. E também a leitura desta sequência propõe percursos fragmentados da ideia de espaço central ou de espaço superfície ou de espaço luz. O entrar ou o ficar fora, o percorrer e o parar sob atos do ver e não do perceber, que pretendem escolhas autônomas para cada uma das múltiplas possibilidades que a imagem oferece. Não é necessário mudar ou deslocar a ordem da sequência: a mudança, a transformação está nos modos de ver a estrutura: na ambiguidade que nasce da transferência de um plano a outro, de uma lei cromática a outra, de um cheio a um vazio ao mesmo tempo. A leitura e a observação devem prolongar-se no tempo até às sucessivas fases de memorização, para ser capaz de analisar as várias possibilidades de interpretações que se oferecem, não limitando-as nunca a uma só estrutura formal, mas considerando também todos aqueles materiais inconscientes no coletivo que chegam à consciência daqueles estratos do profundo, aos quais foi possível chegar.

É uma operação que tende à ampliação, não à redução; que desloca continuamente a pesquisa da percepção mental, recusando cada minimização das problemáticas concentradas hoje no visual: ao contrário estendendo-as até interferir sobre aqueles espaços ainda desconhecidos entre código e código, envolvendo estruturas linguísticas alienígenas. E talvez a razão de tal atitude possa encontrar-se emblematicamente numa frase de Roussel em *Comment j'ai écrit certains de mes livres*: "Na minha casa a imaginação é tudo."

Achille Perilli, 1975

ANEXO H³⁹⁴

LA LIBRERICCIUOLA, Nº 15.
"Notas mínimas"

*Sete pequenos poemas de Saudade Cortesão Mendes e
 sete águas-fortes/águas-tintas de Achille Perilli*

*As águas-fortes/águas-tintas foram impressas sobre uma lastra de cobre,
 foram tiradas com uma prensa manual por Luciano Trina em Roma,
 numeradas e assinadas pelo artista.*

*Depois da última impressão as lastras foram arranhadas (destruídas).
 A folha de rosto e o colofão foram compostos com caracteres Garamond
 e impressos pela tipografia Graf-Roma s.r.l. em Roma.*

O papel é Arches Velin Blanc.

*A caixa que reúne os fascículos foi revestida com tecido Brillianta
 por Sérgio Bertoni em Roma.*

*As tiragens foram no total de 50 numeradas com números árabes,
 e as 10 tiragem para os autores numeradas com números romanos.*

O volume é 15º da 'Librecciuola'.

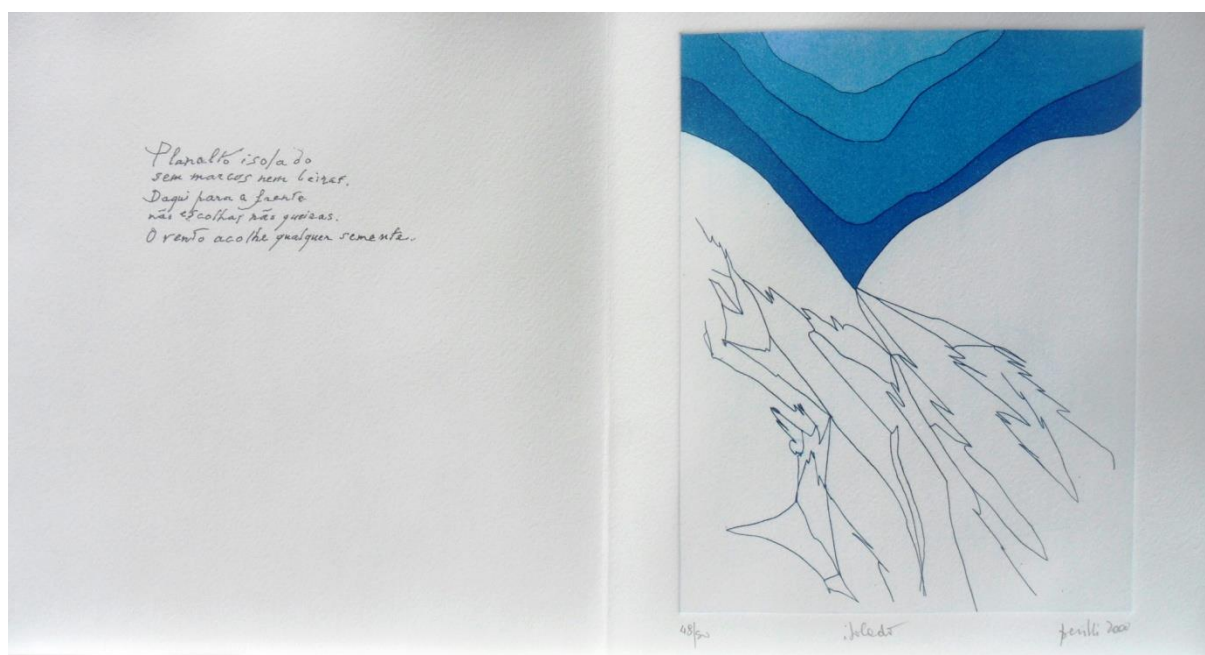
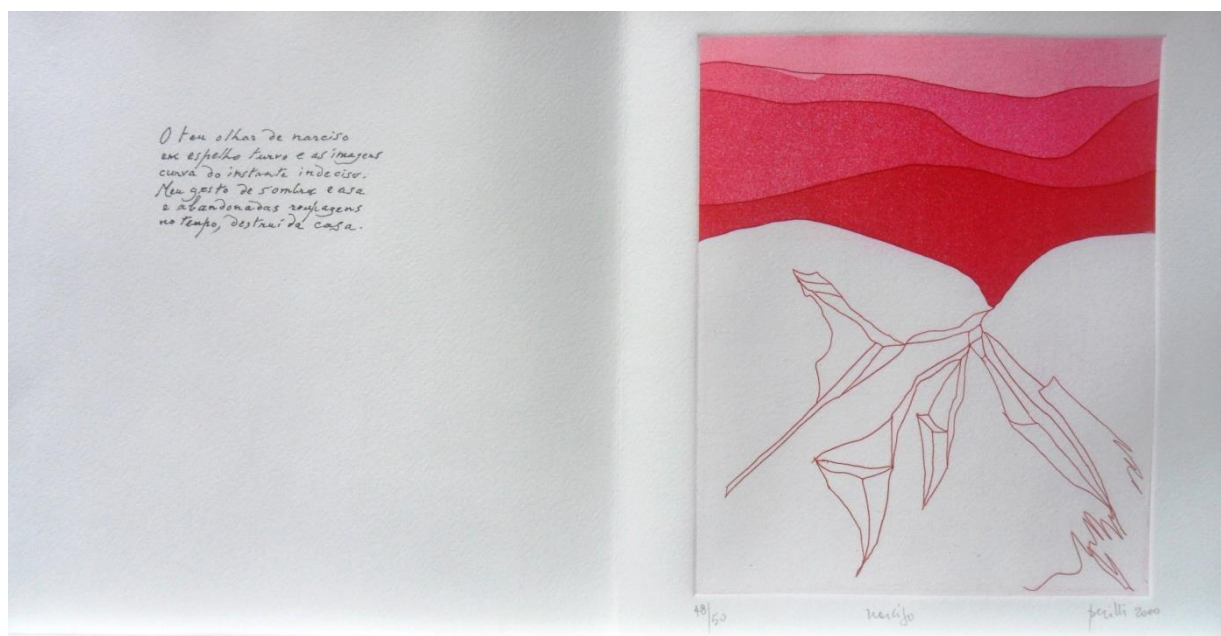
Roma, novembro 2000.

Tiragem n. 48



³⁹⁴ Esta coletânea de nove fascículos contidos no Nº 15 da coleção *La Librericiuola* é uma produção que o artista Achille Perilli realizou em parceria com a poetisa Saudade Cortesão Mendes, esposa de Murilo Mendes, testemunhando a amizade do Perilli com o casal Mendes. (Tradução nossa).

Na sequência abaixo estão três exemplares de gravuras de Achille Perlli acompanhadas de poesias de Saudade Cortesão Mendes em 'Notas mínimas', e o último fascículo que compõem *LA LIBRERICCIUOLA*, Nº 15.



*Lidando aniquilado
 esqueleto da arena agora.
 Não resta decepção não resta
 o bálsamo do alívio?
 Vem que a mente se impaciente
 a retincha lá fora.*



48/50

afre

perilli 2000

Questo volume

Notas minimas

contiene

7 piccoli poemi di Saudade Cortesio Mendes

7 acquarelli/acquarime di Achille Perilli

Le acquarelli/acquarime sono state incise su lastre di rame
 e tirate su torchio a mano da Luciano Trina in Roma,
 e numerate e firmate dall'autore.

Le lastre a tiratura ultimata sono state biffate.

Il frontespizio e il colophon sono stati composti in carattere Garamond
 e stampati dalla tipografia Graf-Roma s.r.l. in Roma.

La carta è Arches Vein Blanc.

La legatura in tela Brillantia è di Sergio Beroni in Roma.

La tiratura è di 50 copie numerate con numeri arabi
 e di 10 copie per gli autori numerate con numeri romani.

Il volume è il 15° della "Librecicciola".

Roma, novembre 2000.

copla n. 48