

Rossini Perez e sua Gravura: Sensualidade na Grafia Desejante

Maria Luisa Luz Tavora, EBA/UFRJ

Rossini Perez (1931) natural do Rio Grande do Norte, vivendo a partir de 1943 no Rio de Janeiro, tornou-se gravador no ano de 1953. Em vários aspectos sua obra se instala na transgressão com narrativas inovadoras sobre a gravura, quer do ponto de vista histórico, material ou da natureza criativa de suas imagens. Rossini dá tratamento singular em obras como Cintura bordada (1968), Iemanjá (1969), Serpente na moldura vermelha, Aperte bem e Bem apertado (todas de 1970), e Liame (1971), gravuras realizadas em Paris onde desejos e erotismo estão unidos. A imagem em Rossini percorre o silêncio de mundos interiores na manifestação de um impulso erótico, a sexualidade numa perspectiva cósmica.

Palavras-chave: Rossini Perez. gravura artística. anos1960/70. erotismo. intimidade.

*

Rossini Perez (1931), né à Rio Grande do Norte et installé à Rio de Janeiro à partir de 1943, devint un artiste de la gravure en 1953. À plusieurs égards, son travail s'établit dans la transgression avec des récits novateurs sur la gravure, soit par le caractère historique, matériel ou créatif de ses images. Rossini donne un traitement singulier dans ses œuvres telles que Taille brodée (1968), Iemanjá (1969), Serpent dans le cadre rouge, Bien serrer et Très serré (toutes des années 1970) et Liame (1971). Gravures faites à Paris où les désirs et l'érotisme sont unis. L'image de Rossini traverse le silence des mondes intérieurs dans la manifestation d'une impulsion érotique, la sexualité dans une perspective cosmique.

Mots-clés: Rossini Perez. gravure artistique. 1960-1970. l'érotisme. l'intimité.

Rossini Perez (1931) natural do Rio Grande do Norte, vivendo a partir de 1943 no Rio de Janeiro, tornou-se gravador no ano de 1953. Em gravura em metal, recebeu orientação de Vera Tormenta, assistente de Iberê Camargo, no Instituto Municipal de Belas Artes em 1953, ano em que também frequentou aulas de história da arte e de composição artística, dadas por Fayga Ostrower, (1920-2001), em seu ateliê. Foi ainda aluno de Osvaldo Goeldi (1895-1961) na Escolinha de Arte do Brasil. Dois anos foram suficientes para que se aprofundasse na linguagem gráfica e realizasse sua primeira individual, em 1955.

A partir de então, sua atividade de artista e de orientador no Ateliê do MAM-Rio (1959-60) contemplou a incorporação do experimentalismo da prática artística à gravura. Em vários aspectos, sua obra se instala na transgressão com narrativas inovadoras sobre a gravura, quer do ponto de vista histórico, material ou da natureza criativa de suas imagens. Neste âmbito, situam-se obras nas quais Rossini dá tratamento singular ao corpo, em trabalhos realizados entre 1961 e 1972, período em que residiu em Paris.

Imagens do corpo constituíram questão que também interessou a outros gravadores. Para citar alguns, Anna Bella Geiger, na fase visceral, explora fragmentos do corpo na construção de um discurso de resistência política, em tempos do governo militar. Thereza Miranda, na série Germinações, opera uma busca intuitiva de estruturas orgânicas, células imaginadas que revelam o enigma e o mistério da vida. Darel Valença, com litografias ou técnicas mistas sobre papel, dá conta dos diversos aspectos de prostitutas e a sensualidade de seus corpos, em luxuriante visão.

Anteriormente, nos anos 50, Rossini trabalhara com motivos como palafitas, barcos, salinas e, sobretudo favelas. Diferentemente de muitos artistas, na década de 1940-50, Rossini não submeteu seus motivos a uma ideário político mas explorou a riqueza de suas possibilidades plásticas. Transfigurados em um espaço ordenado de estabilidade arquitetônica, simulam o devaneio de segurança, autoria de alguém que na infância sonhava ser arquiteto. Sentia-se enclausurado em sua casa pois, por motivos de doença pulmonar, não podia frequentar a escola. Passava seu tempo em casa criando pequenas maquetes, fazendo colagens e montagens, uma prática que desagradava a seu pai que as chamava de "disparates". Daí suas palafitas, suas salinas e suas favelas serem subordinadas a uma abordagem construtiva do espaço, deslocadas para a estabilidade da geometria, embora frutos da observação da realidade que o envolvia.

Aos poucos, por volta de 1957/58, Rossini incorpora sua presença silenciosa nesta racionalidade espacial, com tratamento de áreas de luminosidade difusa e uma grafia abalando a síntese formal geométrica das favelas, passando a imprimir-lhes uma vibração, uma luminosidade interior. Uma geometria que não limitava as formas mas acolhia a vibração (clareza e escuridão) proposta pelo artista. Uma inquietação trazendo tensão para o espaço gravado. Uma

impulsividade gráfica marcando a presença do artista em nova espacialidade subjetivada. Uma matriz habitada ocupa o lugar da solução geometrizada.

Cada vez mais, a docilidade de suas intervenções gráficas nas favelas, formas geradas e mediadas pela fluidez do ácido no metal, foi se transformando em gestos enérgicos de tal natureza que findam por arrebentar os limites da geometria. Inicialmente, em 1960, Rossini enfrenta a resistência do metal numa ação direta, sem mediação do ácido, recorrendo à técnica da ponta-seca. Instaura-se em sua gravura um embate, uma espacialidade turbulenta. Interior e exterior confundem-se resultando como imagem o registro do corpo a corpo com a matriz, o desnudamento do ser, a energia como forma.

Com essa grafia libertadora, o artista revela sua crença de que o espaço da arte abre-se de maneira ilimitada à ação humana, configurando-se como um fato concreto. A arte como manifestação de interioridade / intimidade. Mente fantasiosa e corpo desejante.

Em Paris, para onde foi em 1961 retornando em 1972, Rossini refina sua grafia recompondo traços enroscados em si mesmos, uso da linha curva, solitária, como um registro de arabescos. A linha sinuosa reconcilia o artista com seu passado, "fragmentos da memória distante." Em metal ou em litografia¹, o artista chega aos trabalhos com relevo ou com sua ilusão, trama de verdadeiros arabescos com a série de Vinhetas e de Espatuladas, respectivamente. Em 1965, dedica-se vivamente aos relevos que aboliram o tratamento gráfico de sua gravura. Exercícios da "não gravura", as matrizes e o papel suporte são tratados como formas. O relevo se explicita como sensualidade. Aliado às linhas curvas, requer do observador a experiência do tato, sua percepção do toque, da intimidade do volume, constituindo uma espacialidade sedutora das memórias do artista, conforme sua afirmação: "O fato de me encontrar afastado - no tempo e no espaço - da família, dos amigos, dos hábitos da terra, minha memória foi resgatando imagens do país, do passado e da distante infância." (FERREIRA & TAVORA, 1997:137)

Rossini chega aos anos 1970 com um trabalho em maior escala, sofisticado com a linha, operando a transformação dos arabescos em séries de novelos, em nós coloridos, em fragmentos de corpos, criando outro fluxo de atravessamentos de sentidos.

Gravuras como Cintura bordada (1968), Iemanjá (1969), Serpente na moldura vermelha, Aperte bem e Bem apertado (todas de 1970), Liame (1971), entre outras, constituem um jogo de sedução, levando-nos a "rever compreensões dos espaços e processos em que foram usados e interpretados, bem como identidades sexuais, tendências e convenções implicadas".

¹ - Em 1962, recebe bolsa da UNESCO e se especializa em litografia na Rijksakademie van Beeldende Kunst de Amsterdã. Esta experiência favorece o retorno ao metal numa escala maior e no uso mais solto das cores fortes.

Cintura bordada (Fig. 1) anuncia o partido formal tomado por Rossini de conter o movimento das linhas curvas e a expansão das superfícies arredondadas, fundamentos da sensualidade das gravuras criadas, em Paris. Nesta obra, a referência ao corpo feminino é direta com o título "cintura", um fragmento visualmente controlado. Parte do corpo provocadora, lugar do enlace dos abraços, como matéria imaginada, dinâmica, em diálogo com as lembranças das interdições infantis.

Em depoimento, Rossini afirmou que as crianças de sua época não viam adultos nus a não ser através de brechas de porta, de cortinas ou distantes de perfis revelados entre sombras. Quando teve oportunidade casual de ver um homem totalmente despido, fugiu desesperado do corredor onde estava por acreditar que aquela cena era absolutamente proibida às crianças. A sexualidade era um tabu, sobretudo para ele, filho mais novo de 3 irmãos (2 meninos e uma menina). Os mais velhos escondiam dele fotos de artistas nus ou seminuas e figuras pornográficas.²

O conservadorismo cearense, o "pudor vitoriano" de seu meio social e familiar intensificava a repressão a tudo que se relacionasse com sexo. Todavia, a fotografia tornara-se um meio privilegiado de divulgação dos "retratos indecentes", rendoso negócio para muitos. No mundo das imagens em que se tornou o Ocidente, a chamada pornografia floresceu na medida da intensificação de sua repressão. Fotos de artistas, homens e mulheres nus, em ângulos suspeitos, circulavam intensamente entre jovens e adultos no mundo moderno.

O repertório de memórias de Rossini é a interdição da sexualidade vivida na infância, à qual reage com provocante fragmentação do corpo, transgredindo-o em sua unidade natural. A estruturação formal resultante de montagens de partes do corpo, tão exploradas pela pornografia comercial, produz estranhamento. Não se trata de arquivamento de lembranças em imagens, mas de ativação nas imagens de uma centelha desta memória. Rossini atualiza a gravura como "um campo experimental para novas formas de representação de tema erótico [...](MIGLIACCIO, 2017,p.318)

Na tradição, nos finais do século XV, a gravura, técnica de difusão das imagens impressas, com temas livres voltados para um público mais numeroso, promoveu originalmente o comércio e a circulação das primeiras representações eróticas explícitas feitas por artistas famosos. Tais figurações de corpos femininos nus, em múltiplas posições, desafiaram a moral sustentada pela cultura daquele tempo. (p.317-318).

² - Depoimento gravado à autora , em sua residência no Rio de Janeiro, em 7 de julho de 2018.



Fig. 1-Cintura bordada, 1968, Fig. 2- Iemanjá, 1969 relevo e água-tinta, matriz de zinco, relevo e ponta-seca, matriz de zinco, 63,2 x 31,4cm. Acervo MNBA 77x52cm. Acervo do MNBA.

No caso da obra Iemanjá (Fig. 2), o artista produz um corpo híbrido para um orixá muito popular no Brasil. Conjuga às suas lembranças a memória coletiva. À maneira dos artistas simbolistas do século XIX, Rossini "descobriu a possibilidade de evocar através das imagens míticas ou religiosas pulsões e desejos inconscientes ocultados sobre as construções do pensamento racional." (MIGLIACCIO: 2017, p.314).

Iemanjá ou Yemanjá, grafia cuja letra inicial remete à origem da palavra Yemonjá, nome do rio onde se deu a origem de seu culto, é filha de Olokum. É celebrada em festas públicas, com destaque, no Brasil, para a data de 31 de dezembro, passagem do ano, quando praticantes de várias religiões dirigem-se para as praias com oferendas (perfumes, velas, espelhos ou outros objetos) lançadas ou levadas ao mar por barcos, em agradecimento ou para agradá-la com novos pedidos de graças e de proteção para os navegantes e pescadores. Resultado do sincretismo com o catolicismo, a imagem desta divindade remete à Nossa Senhora da Conceição ou à Nossa Senhora dos Navegantes ou ainda à Nossa Senhora da Assunção. Esta aproximação à iconografia cristã redundou numa representação puritana, reveladora da pureza da Virgem Maria, mãe de Cristo.

Originalmente, Iemanjá era representada como uma mulher negra com enormes seios, que se tornaram muito avolumados face à amamentação de seus 10 filhos orixás, frutos de seu casamento com Oduduá que posteriormente abandonou para casar-se com o rei Okerê. Segundo o mito, envergonhava-se dos seios tão

grandes que possuía. Certo dia, Okerê, bêbado zombou de seus seios. Aborrecida com a chacota, Iemanjá abandonou-o, tendo tomado a porção que seu pai Olokum lhe dera para fugir dos perigos, transformando-se em um rio, indo ao encontro do mar, onde se estabeleceu. Tornou-se a Rainha do Mar. Seu nome significa, por isto mesmo, "mãe dos filhos-peixe".³

Em sua gravura, Rossini opera transformações na imagem tradicional de uma santa católica, introduzindo-a, com todo o seu peso mítico, numa espacialidade de recordações da sua infância. O artista renova o mito inventando "novas rotas interpretativas", "[...] tudo se integra a processos estéticos abrangendo significações anteriores e posteriores à percepção." (CARVALHO: 2008, p. 240).

Iemanjá foi criada em sua fase parisiense, na qual, como afirmado, suas lembranças fixaram-se nos episódios de infância. A partir da fragmentação do corpo da divindade, inventa outra iconografia, ainda que mantendo de sua substancialidade, os seios. Situados na extremidade da estranha forma que se estende em sinuosidade, estes, trabalhados em relevo, mais que aludir à maternidade, à origem e continuidade da vida, como fragmentos inscrevem-se num jogo de sedução e prazer. A imagem resulta da transgressão de escala e da instauração de atributos como princípios da tensão processada por sua memória. Sua Iemanjá, corpo do desejo aparece diferente, um "informe", aparência violada, transgressora, desviante. (HUBERMAN:2003). Desejos unidos invadem o campo místico e religioso. Rossini reforça as conexões entre erotismo e religiosidade, abandonadas pela civilização ocidental.

Na obra *Aperte bem* (Fig.3), de 1970, impressa com relevo, Rossini estrutura a forma segundo uma sinuosidade contida numa trama que percorre toda a superfície gravada. As extremidades são ocupadas por seios e nádegas, apresentação impudica de fragmentos do corpo feminino que buscam desembaraçar-se da trama que os contém. Procede afirmar que, ao espaço gravado, o artista imprime uma dinâmica formal que manifesta uma impossibilidade da experiência de se dar a ver o fragmento em plenitude. Há um interdito formal que oferece parcialidades.

Na gravura *Bem apertado* (Fig. 4), também de 1970, o artista amontoa e aperta superfícies arredondadas, semelhantes a nádegas que se expandem para além da forma retangular que as contém com verdadeiras garras. Contenção e expansão das formas ilustram os interditos. Colocam em suspensão o real e o irreal. Tem-se o corpo lugar de convergências estético-imaginativas. "Na verdade, a obra encontra-se nesses "espaços interiores" onde uma verdade superior à da experiência é construída, embora seja alimentada por ela." (COLI: 2010, p.217)

³ Mito de origem no povo Egba que habitava a região onde se encontrava o rio Yemonjá, na Nigéria.

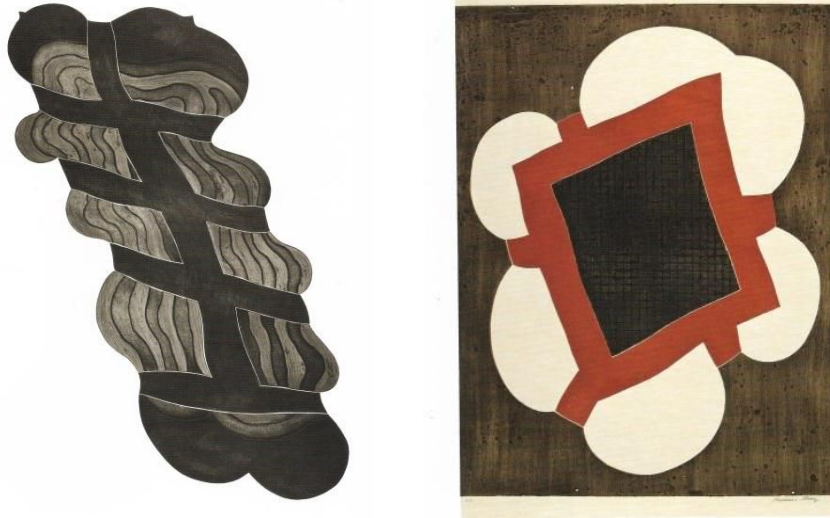


Fig. 3- Aperte bem.1970, Fig.4- Bem apertado, 1970 relevo e ponta-seca, matriz de cobre, água-forte a água-tinta a cores, matriz 82,5 x57cm. Acervo MNBA. de cobre, 80,6 x 62,9cm. Acervo MNBA.

Em Liame (Fig. 5), gravura colorida de 1971, Rossini explora a forma central da composição com sinuosidades paralelas, o que imprime uma agitação interna. O corpo visto a partir de suas partes, quatro seios negros que são direcionados aos quatro cantos da superfície retangular gravada, com bicos funcionando como setas. Como na obra anterior, uma espécie de amarra controla a vibração interna e a expansão buscada pelos seios. Uma moldura vermelha gravada contém as formas. Seria o caso de se pensar no modelo do prazer freudiano que é a amamentação? Como inscrição visual de um passado compartilhado, a imagem está aberta a sentidos e significações.

Com o mesmo expediente de enquadramento formal de Liame, uma moldura vermelha gravada, a obra Serpente na moldura vermelha (Fig. 6), de 1970, retoma a tensionada relação entre religiosidade, erotismo e a produção artística. O animal, símbolo duplo da alma e da libido, constitui para o pensador francês Gaston Bachelard, "um dos mais importantes arquétipos da alma humana." Arquétipo ligado às fontes de vida e da imaginação. Ao mesmo tempo matriz e falo, a ambivalência sexual da serpente ocupou a universalidade das tradições, como mestre das mulheres por representar a fecundidade. (CHEVALIER,GHEERBRANT: 2008,p.814-825)

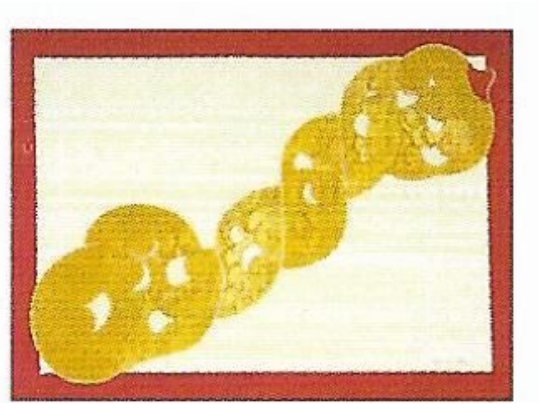


Fig. 5 - Liame, 1971, relevo, água-tinta e verniz Fig. 6 - Serpente na moldura vermelha, mole a cores, matriz de cobre, 74,5 x 45,5cm 1970, , água-forte, água-tinta e relevo a Acervo MNBA. cores, 54,5 x 74,2cm. Acervo MNBA.

A serpente de Rossini constitui a forma sob a qual se reflete na consciência diurna, a vida do submundo, dos desejos reprimidos da carne. Na horizontalidade do suporte retangular, a serpente enquadra-se como uma diagonal. Espelhando ascendência a imagem gera um perpétuo movimento. Seu corpo trabalhado em texturas possui nádegas que se opõem a outra extremidade - um seio como cabeça. Este arrasta seu corpo, um trançado de faixas desdobrando-se pela superfície da gravura, para libertar-se da moldura vermelha. Mais uma vez, as formas traduzem o desejo de libertação de limites.

Criatividade e sensualidade integram-se nas obras de Rossini Perez a partir de 1961, num verdadeiro exercício transgressivo no qual as imagens perdem os liames representativos libertando o artista de seus fantasmas. Processo no qual as formas são devoradas por outras formas. (HUBERMAN:2003, p.9-21)

A imagem em Rossini percorre o silêncio de mundos interiores na manifestação de um impulso erótico, a sexualidade numa perspectiva cósmica."O impulso para criar conhecimento nesses deslocamentos se funda na vontade forte de lembrar aquilo que seu corpo não pode esquecer."(ANJOS: 2017, p.138) Espaço para o sonho de profundidade, manifestação de uma vivência de intimidade. Desejos secretos liberam as formas.

Referências bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. O que o corpo não esquece. In: *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p. 137-142.

- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- CARVALHO, Miriam de. Estranhamento na arte contemporânea e o corpo como fragmento na escultura de Valdir Rocha. In: *Arte, crítica e mundialização*. Mariza Bertoli e Verônica Stigger (organizadoras) São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. P.227-236.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Com a colaboração de André Barbault ...[et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva ...[et al.] 22 ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, 3ª ed.
- COCCHIARALE, Fernando, MATESCO, Viviane[et al.] *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- COLI, Jorge. Arte e pensamento. In: *Encantos da Imagem. Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. FLORES, Maria Bernadete Ramos, VILELA, Ana Lúcia. (organizadoras) Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.p.209-222.
- FABRIS, Annateresa. O corpo estilizado. In: *Arte, crítica e mundialização*. Mariza Bertoli e Verônica Stigger (organizadoras) São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008.p.227-236.
- FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz.(organizadoras) *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do SESC Tijuca, volume III, 1997.
- HUBERMAN, Georges Didi. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. France: Editions Macula, 2003.
- MORAES, Eliane Robert . *O que é pornografia?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- ROSSINI Perez - desenhos, matrizes e gravuras. *Catálogo*. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. texto Laura Abreu. São Paulo, Brasília: Aori Produções Culturais/CAIXA Cultural, 2009-2010.
- ROSSINIPEREZ um passante e duas margens. *Catálogo*, Curadoria Carlos Martins. textos Calos Martins e Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.
- TAVORA, Maria Luisa Luz. Rossini Perez, gravuras anos 1950-1960: da ordem à turbulência. In: *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes Nova Fase*. Rio de Janeiro, vol. 1, 2009. p.129-142.