

Um jardim cor-de-rosa para Jayne Mansfield

Patricia Corrêa, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Glub-Glub ou o Jardim de Jayne Mansfield é uma construção que transita entre escultura e móvel, objeto e paisagem, arte e kitsch, feita pelo artista José Resende em 1968. O texto explora relações possíveis entre o contexto de formação do artista e as imagens do *Pink Palace*, a mansão exuberante de Mansfield, publicadas na revista *Life* em 1960. Se o glamour da atriz e seu desfecho trágico em 1967 indicam a dimensão sombria e regressiva do sonho americano, o jardim rosa de Resende sugere o declínio de outro sonho, o projeto construtivo brasileiro que culminara em Brasília, àquela época submersa em porões e políticas obscurantistas.

Palavras-chave: José Resende. Escultura. Anos 60. Jayne Mansfield.

*

Abstract: *Glub-Glub ou o Jardim de Jayne Mansfield* is a construction that transits between sculpture and furniture, object and landscape, art and kitsch, made by the artist José Resende in 1968. This paper explores possible relations between the context of the artist's formation and the images of the *Pink Palace*, the lush mansion of Mansfield, published in *Life* magazine in 1960. If the glamor of the actress and her tragic outcome in 1967 indicate the somber and regressive dimension of the American dream, the pink garden by Resende suggests the decline of another dream, the Brazilian constructive project that culminated in Brasília, at that time submerged in obscurantist basements and policies.

Keywords: José Resende. Sculpture. 60's. Jayne Mansfield.

Uma estrutura de formato irregular, feita de espuma de borracha forrada por pelúcia cor-de-rosa brilhante e, em algumas partes, por pelúcia marrom, sobre uma base de madeira – eis uma breve descrição de *Glub-glub ou o Jardim de Jayne Mansfield*, obra feita em 1968 pelo artista paulistano José Resende¹. Entre elementos rígidos e outros macios, com curvas, ondulações e protuberâncias acolchoadas, em altura e conformação próximas a um assento ou uma cama, *Glub-glub* é uma construção que transita entre escultura e móvel, objeto e paisagem, arte e kitsch. Ao tamanho convidativo soma-se o apelo tátil do material: daria para sentar e deitar, dormir e namorar sobre o estofamento se a obra não pertencesse ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



[Fig. 1: *Glub-glub ou o jardim de Jayne Mansfield*. José Resende, 1968. Estofado de espuma de borracha e veludo sobre base de madeira, 190 x 190 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.]

O título longo, à maneira de um enigma, faz ressoarem sugestões e afinidades semânticas: glub-glub é o som da água em movimento, ou da imersão de um corpo. É uma onomatopeia como as que se popularizaram através das histórias em quadrinhos. Lembra banheira e, associada a jardim, lembra piscina. Jardins com piscina, gramados e, nesse caso, Hollywood. Jayne Mansfield (1933-1967) foi uma das estrelas do famoso distrito cinematográfico de Los Angeles, nos Estados Unidos, uma atriz que ficou inevitavelmente associada a uma passagem meteórica mas frágil, sexy mas trágica, pelo mundo das imagens para consumo. Mansfield se fez fotografar algumas vezes à beira de piscinas e dentro de banheiras, seu corpo voluptuoso apertado em biquínis ou coberto de espuma.

¹ Na década de 1990 foi preciso restaurar a peça que se encontrava deteriorada. Como o artista não encontrou pelúcias semelhantes, fez um novo forro em veludo com cores mais parecidas com as originais, que é seu material atual.

A escultura de Resende convoca um pouco de todas essas imagens, e outras que este ensaio pretende indicar. Os quatro volumes irregulares estofados na parte superior de *Glub-glub* compõem um jardim cor-de-rosa, artificial como a natureza domesticada em canteiros e gramados: paisagem-miniatura, geometria modernista adocicada, bibelô.



[Fig. 2: Bibelô. José Resende, 1967. Acrílico, espelho e fórmica sobre madeira, 47 x 50 x 27 cm. Coleção do artista.]

Trabalho dos primeiros anos de Resende, estranho frente à produção madura bem mais sóbria, *Glub-Glub* já revela, no entanto, uma imaginação atraída por materiais, formas e imagens correntes em nossos ambientes construídos, domésticos ou públicos². A referência a jardins, paisagens ou canteiros é marcante nesses primeiros anos, bem como referências à cultura de massa e ao imaginário popular, às soluções estruturais ou decorativas de casas e quintais suburbanos. A apropriação ambígua e muitas vezes bem-humorada do kitsch é um gesto frequente do artista entre o final dos anos 1960 e o começo dos 70. Em 1967, esse gesto distingue uma série de peças intituladas *Bibelô*. Pequenos enfeites para casa, graciosos e frívolos, às vezes reproduções ou miniaturas de

² CORRÊA, 2004.

outras coisas, os bibelôs são, por definição, kitsch. A série de Resende faz referência ao preciosismo de redomas e vitrines e inclui materiais sintéticos como fórmica e acrílico, de amplo uso decorativo. Essas peças se aproximam de objetos de função utilitária no lar, como prateleiras e mesas, às quais no ano seguinte somam-se outras peças que realmente funcionam como luminárias para interiores. De modo semelhante a *Glub-glub*, todos esses trabalhos extraem interesse do lugar impreciso escultura-móvel.

A ideia de jardim também é bastante recorrente nesse momento inicial, associada à manutenção de uma natureza miniaturizada no interior da cultura urbana, como um bibelô vivo. São sobretudo os jardins na entrada e os quintais das casas de subúrbio, com seus resquícios de um ideal de casa burguesa e suas combinações de materiais e estilos diversos, que chamam a atenção do artista. Canteiros, jardineiras, cercas e pedras são coisas que desenham a terra e a vegetação, traçam limites, dimensionam elementos naturais à escala doméstica. A escultura *Série Suburbia: jardim*, de 1968, evoca esses objetos-paisagem com sua mistura entre mármore e madeira, materiais nobres e corriqueiros com diferentes acabamentos e tonalidades. *Jardim de Jacques Tati*, de 1970, nos sugere novamente o universo cinematográfico, o célebre diretor do filme *Mon Oncle* em sua clara alusão à kitschização da arquitetura moderna. Neste último *Jardim*, a funcionalidade desviante de uma geometria ‘aplicada’, isto é, diluída em sentido decorativo e nas parafernalias inúteis da casa de *Mon Oncle*, é reconvertida por Resende a um sentido estrutural, em aros de alumínio que lhe permitem desenhar e construir com terra e pedregulho.



[Fig. 3: Jardim de Jacques Tati. José Resende, 1970. Alumínio, pedregulho e terra, 30 x 200 x 200 cm. Coleção do artista.]

A adesão estética ao kitsch e à paisagem suburbana não é, decerto, uma experiência isolada na obra de José Resende, mas sim vivida com um grupo bem próximo, companheiros de algumas iniciativas coletivas: Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser³. Colegas desde o período de estudos no ateliê de Wesley Duke Lee, os quatro jovens artistas misturam fôrmica, alumínio, madeira e acrílico, partilham o interesse pelo imaginário popular, pela cultura de massa e sua materialização no ambiente urbano. De sua colaboração resultam, por exemplo, um cartaz e um catálogo de 1968 em que imagens dos subúrbios paulistanos, ilustrações e fotografias comerciais são apresentadas como referências às suas produções⁴. O trabalho do grupo nesse momento demonstra, de maneira geral, algo que é evidente em Resende: as construções populares, com seus improvisos, adaptações e cópias, são ricas em espontaneidade e capacidade para solucionar o precário, são conciliações imaginativas entre gestos construtivos e circunstâncias materiais, entre o singular e o banal. Desse tipo de descoberta e graciosidade estrutural viriam a sair muitas das esculturas maduras de Resende.

Há que se ressaltar o papel importante de Wesley Duke Lee, o professor que, até certo ponto, aclimatou o ready-made, a estética da colagem e a referência pop entre esses jovens artistas paulistanos. *Glub-glub* se conecta a um contexto de interesse artístico pelos *mass media*, que nos anos 1960 começavam a ganhar escala global, inseparáveis da invasão vertiginosa de imagens da indústria cultural no mundo da arte. Correlato a fenômenos como a chamada nova figuração brasileira ou artistas como Hélio Oiticica, Antonio Dias e Raymundo Collares em seus trânsitos pela cultura popular urbana e periférica, é com um olhar crítico que Resende inventa uma paisagem doméstica de gosto duvidoso para a *sex symbol* de Hollywood.

Jayne Mansfield é uma personagem do *star system* americano e nela se fundem seus aspectos mais sedutores e trágicos. A atriz, que veio a notabilizar-se por seu corpo exuberante, decotes generosos e aparições bombásticas, não foi muito reconhecida por seus dotes artísticos, em geral limitados a filmes e papéis menores. Seu sucesso foi mais cultivado através de imagens na imprensa, revistas de cinema e revistas masculinas, especialmente a *Playboy*. A vida amorosa atribulada, a forma física, seus filhos, cachorros e escândalos familiares marcaram sua presença pública. Depois de ter sido considerada uma Marilyn Monroe de segunda categoria nos anos 1950 e nomeada *playmate* em 1955, a década seguinte assistiu a sua decadência, com aparições pagas em shows e comemorações de clubes ou associações pelo interior dos Estados Unidos. Em 1968, quando seu nome aparece no trabalho de Resende, Mansfield já havia falecido em um grave acidente de carro amplamente noticiado em junho de 1967, lance derradeiro de um intenso percurso midiático. Das imagens do corpo

³ AGUILERA, 1997.

⁴ Baravelli Fajardo Nasser Resende, 1968.

erotizado da *sex symbol* às imagens de seu declínio, de seu corpo e carro destroçados, Mansfield resumia o drama da cultura americana que fascinara artistas como Andy Warhol: a combinação entre sexo, consumo e morte.

A percepção de uma ligação profunda e sombria entre o *american way of life* e um “sistema de obsolescência dinâmica”⁵, que facilmente se expandira da produção industrial para a cultural, atravessa o contexto em que surge a *pop art* nos Estados Unidos. O último modelo de carro e a última *playmate* são tão atraentes quanto evanescentes. Warhol foi o artista que melhor captou a mentalidade americana, para a qual “a celebridade – a imagem famosa de uma pessoa, uma marca famosa – substituiu completamente a sacralidade e a solidez”⁶.

Suas séries icônicas partem da constatação de que em uma cultura saturada de informação a maioria das pessoas experimenta as coisas através de imagens que se tornam banais e dissociadas ao serem repetidas inúmeras vezes.

O ciclo de consumo das celebridades não é muito diferente do ciclo das notícias na imprensa: *boom* – massificação – indiferença. Além das Marilyn e Jackie borradas e do Elvis fantasmagórico de Warhol, a conexão com a morte aparece evidente em suas séries de cadeiras elétricas e acidentes de carro, estes muito parecidos com a imagem final de Mansfield, que também repercutiu nos jornais. Mas essa letalidade latente na vida americana espelhada em subúrbios aparentemente plácidos foi se tornando mais e mais incontornável no final da década de 1960. O declínio do sonho americano acompanhava o recrudescimento da Guerra do Vietnã, os assassinatos dos irmãos Kennedy e de Martin Luther King e a crescente violência dos conflitos raciais.

Porém, o que significava a referência à atriz pelo jovem artista paulistano em 1968? E como entender esse objeto meio cama, meio sofá, meio tapete, a base geométrica e a pelúcia cor-de-rosa? Recentemente, no mar de imagens da internet, deparei-me inesperadamente com a reprodução de uma fotorreportagem da revista *Life*, publicada nos Estados Unidos em 1960, sobre a mansão adquirida e totalmente reformada por Jayne Mansfield em 1957. Uma típica reportagem no estilo: a maravilhosa vida dos artistas em suas casas incríveis⁷.

Apelidada por Mansfield de *Pink Palace*, a casa era o cúmulo do kitsch. Paredes, chão e móveis forrados de pelúcia, veludo e couro, muito rosa, é claro, além de vermelho, branco e roxo. Nos diversos ambiente fotografados, a dona da casa posava sozinha, com seu marido ou com filhos e cães, deitada na cama, sentada à mesa do escritório, debruçada em uma varanda na sala de estar.

⁵ HUGHES, 2006, p. 524.

⁶ Ibid, p. 539.

⁷ *Life* - Hosted by Google.



[Fig. 4: Pink Palace. Fotografias de Allan Grant, Revista Life, 1960.]



[Fig. 5: Pink Palace. Fotografias de Allan Grant, Revista Life, 1960.]

Chamam atenção as fotos de seu banheiro de pelúcia rosa. Sim, um banheiro todo forrado com pelúcia rosa, inclusive a banheira em formato de coração, onde vemos a atriz falando ao telefone. E também as fotos externas, com uma piscina em formato de coração e uma área gramada para refeições junto a uma lareira. Seria difícil identificar um estilo na decoração, mas há elementos que podem remeter a soluções modernistas, uma espécie de *international style* decaído em exageros ou docilizado, flertando com a monumentalidade e desfuncionalizado pelo luxo. Os sofás ameboides, o cobogó nos muros, os padrões geométricos no

piso e em revestimentos de parede sugerem essas referências, mas se misturam com anjinhos, inúmeros corações, todo um emocionalismo afetado e produzido em materiais sintéticos etc. Na famosa discussão de Clement Greenberg sobre a relação entre arte e kitsch, o crítico enfatiza a natureza parasitária do kitsch, que dependeria e se apropriaria de uma tradição artístico-cultural para conformá-la ao gosto massificado e ao consumo fácil⁸. Essa operação não difere daquela do *star system* americano e de revistas como a *Life*.



[Fig. 6: Pink Palace. Fotografias de Allan Grant, Revista Life, 1960.]

Mas, como disse antes, todo esse glamour tinha seu substrato sombrio, letal, tão bem mostrado por Warhol. Em 1968, quando Resende menciona Mansfield e sua vida cor-de-rosa, a vida brasileira submergia em porões e políticas obscurantistas. Era patente, para alguns, como Mário Pedrosa, que a arte brasileira fechava um ciclo de produção artística marcado pelas utopias construtivas, cuja conquista máxima parecia ter sido a construção de Brasília, essa que agora concentrava as piores expectativas do meio artístico e intelectual e ainda por cima mostrava seus limites como modelo de um projeto de modernização urbanística e social⁹. Seria algo como o declínio do sonho brasileiro. Arquiteto de formação, Resende não estava imune à percepção desse declínio, como outros artistas de sua época. Pensemos em *Tropicália* de 1967, de Hélio Oiticica, que diretamente toca a questão do contraponto entre os ideais construtivos e as soluções das construções populares, a força do improviso e da cultura de massa - lembremos da televisão ligada e dos plásticos coloridos.

⁸ GREENBERG, 1996.

⁹ WISNIK, 2015.

Resende afirma não ter visto essas imagens da revista *Life*, mas considera que talvez tenha imaginado a casa rosa de Mansfield em fantasias oníricas¹⁰. De todo modo, é possível especular a partir da afinidade entre sua obra de 1968 e esse tipo de ambiente das mansões de luxo de Beverly Hills. Algumas coincidências são impressionantes, por exemplo a banheira de pelúcia rosa e todas as superfícies aveludadas e sedosas da casa da atriz, quase metáforas materiais de sua pele e suas curvas, enfim, de seu corpo erotizado. A metáfora da sensualidade das curvas femininas como inspiração para a arquitetura, de gosto duvidoso, é claro, aparece entre nós com nada mais nada menos do que Oscar Niemeyer, um dos grandes nomes de nossa arquitetura moderna, determinante na concepção de Brasília. As formas sinuosas elogiadas por Niemeyer também compõem de modo decisivo nosso paisagismo moderno, inclusive no projeto de Brasília, com Roberto Burle Marx¹¹. O ponto alto do modernismo brasileiro e de seus significados políticos, que os dois ajudaram a definir, pareciam distantes dos dilemas sociais vividos em 1968 e que a geração de Resende tratou de abordar criticamente.

A invasão da cultura de massa americana em um contexto local marcado pela repressão, pela violência e pela insuperável precariedade real da vida cotidiana aparece entre os trabalhos dessa geração, muitas vezes com ironia. Os volumes estofados na parte superior de *Glub-glub* têm algo das formas ameboides dos canteiros de Burle Marx, mas também lembra os sofás de Mansfield. A estrutura inferior de madeira lembra a fachada ondulante do edifício Copan. A obra como um todo, incluindo seu título, pode se situar nesse cruzamento de imagens e sugestões, como um jardim bibelô, doce e corrosivo, bem-humorado e perturbador.

Referências bibliográficas

AGUILERA, Yanet (org.). *Entre Quadros e Esculturas - Wesley e os Fundadores da Escola Brasil*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

Baravelli Fajardo Nasser Resende. Catálogo de exposição. São Paulo, 1968.

CORRÊA, Patricia. *José Resende*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

HUGHES, Robert. *American Visions. The Epic History of Art in America*. New York: Knopf, 2006.

Life - Hosted by Google. In:

<http://images.google.com/hosted/life/287c37c5c9f2d55b.html> (Acesso em 20 de março de 2018).

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

¹⁰ Em conversa com a autora em setembro de 2018.

¹¹ MINDLIN, 1999.

WISNIK, Guilherme. Prefácio. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Mário Pedrosa: Arquitetura, Ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.