

Tudo exceto a pia da cozinha? *A Kitchen Sink School* e o *Kitchen Sink Drama*: figurações realistas no pós-guerra

Rui Pina Coelho

1. A verdade em primeira mão¹

No filme *The Horse's Mouth* (realizado por Robert Neame, 1958) – uma adaptação do romance homônimo de Joyce Cary (de 1944), terceira parte de uma trilogia também constituída por *Herself Surprised* (1941) e por *To Be a Pilgrim* (1942) –, Alec Guinness interpreta Gulley Jimson, um pintor excêntrico, boêmio, de verbo fácil, por vezes irascível, mas também irresistivelmente sedutor e totalmente dedicado à sua arte. Apesar do absoluto interesse desta obra, não é o romance de Joyce Cary nem o filme de Robert Neame que nos interessa aqui. É sim uma das imensas curiosidades que compõem a particular mitologia criada em torno deste filme: quando o realizador se deparou com a necessidade de filmar as telas produzidas por Gulley Jimson, teve, obviamente, de escolher um pintor que as pudesse criar e que, ao mesmo tempo, pudesse também garantir alguma verossimilhança ao registo autoral e boêmio que a personagem evocava: e a escolha recairá em John Bratby.² Assim, as telas que aparecem no filme como sendo as produzidas por Gulley Jimson/Alec Guinness são efetivamente pintadas por John Bratby.³

Figura central das artes plásticas na Inglaterra da década de 50, John Randall Bratby (1928-1992), pintor e romancista, nasceu em Londres e estudou no Kingston College of Art e mais tarde no Royal College of Art, em Londres. Em 1961, publica *Breakdown*, um romance autobiográfico (mas é também autor de *Break-Pedal Down*, *Break 50 Kill* ou *Breakfast & Elevenses*).

A sua obra pictórica centra-se essencialmente no tratamento de temas domésticos (a sua própria família é muitas vezes figurada nas suas telas), extraídos de um quotidiano urbano e de classe operária (cf. *Self Portrait*, *Father*, *First-Born and Mirrors*, 1959; *Jean Holding Baby*, 1956; *Portrait of the Artist's Son*; *Jean and Hands*). Figura então casas de trabalhadores (como as proletárias *back-to-back*), casas de banho, pátios, cozinhas cheias de utensílios e

objetos banais, bem como várias embalagens e pacotes de alimentos (onde se pode encontrar uma pré-figuração de alguns motivos caros à *pop culture*) (cf. *Courtyard With Washing*, 1956; *Still Life with Wardrobe*, c.1954; *Still Life with Chip Frier*, 1954; *The Toilet*, 1955; *Kitchen Sink*). Em suma, descreve pictoricamente a banalidade da vida de uma classe operária.

O realismo empenhado que caracteriza a sua obra faz-se também notar pelo estilo rude que imprime aos seus trabalhos, aplicando a tinta diretamente na tela, criando quadros vibráteis e com espessura. Esta rudeza percebe-se também na maneira como as figuras humanas são frequentemente retratadas: caras traçadas a grosso e que traduzem desespero ou fealdade (cf. *Susan Ballam*, 1956; *The Painter Painting*, 1959).

Sendo uma figura celebrada nos anos 50, o crescente interesse pela abstração durante os anos 60 e seguintes vai fazer com que a crítica e o público remetam a sua obra a lugares de menor visibilidade. Contudo, e se reconhecermos a dimensão seminal que os anos 50 vão ter para todos os campos artísticos na Grã-Bretanha (nas artes plásticas, no teatro, no cinema, na literatura etc.), sendo estruturantes para a maneira como as artes vão refletir o país e como o país se vai refletir nas suas figurações artísticas, não será demais sublinhar o papel de extrema importância que este pintor e seus pares vão desempenhar.

Bratby vai ser um dos elementos daquele que é conhecido como o *Beaux Arts Quartet*, um grupo de quatro jovens artistas que, nos primeiros anos da década de 50 (de 1952 a 54), expõe regularmente na *Beaux Arts Gallery*, em Londres: são eles Bratby, Derrick Greaves (1927-), Edward Middleditch (1923-1987) e Jack Smith (1928-).

Dirigida pela pintora Helen Lessore (de 1951 a 65), esta galeria de arte era o palco privilegiado para a moderna pintura realista. E era esta a ligação entre os quatro jovens artistas. Ainda que se conhecessem todos do prestigiado Royal College of Art, não se apresentavam como um grupo que partilhasse um ideal estético ou um manifesto programático: a constituição deste “quarteto” fazia-se somente pela constatação de uma prática artística e pela partilha de interesses comuns: uma atração pelo quotidiano e por cenas da vida doméstica, nas quais são intervenientes personagens banais e que vivem vidas normais, revelando assim um lúcido comentário à sociedade inglesa do pós-guerra, marcada por um desencanto, por políticas de austeridade, por crescentes assimetrias sociais e conflitos de classe. Com efeito, os artistas do *Beaux Arts Quartet* apresentam-se juntos uma única vez⁴ (na He-

ffer Gallery, Cambridge, em 1955), e Lessore, no catálogo dessa exposição, destaca precisamente as suas diferenças:

Deveria ser salientado que eles nunca tiveram a intenção de formar um grupo, nem de se inscrever numa qualquer facção. [...] Quanto mais estudamos estes quatro jovens pintores, mais distintos eles surgem. Temos que nos dar ao trabalho de analisar cada um separadamente (tradução minha).⁵

Contudo, e ainda que fossem todos portadores de uma voz artística singular e individualizada, o seu trabalho dá conta de uma insatisfação comum. Colocavam-se do lado da oposição ao pensamento dominante e batiam-se, ativamente, pela representação das verdadeiras condições de vida das classes mais baixas e de uma geração trilhada pelo esforço de guerra e pelos constrangimentos do pós-guerra. Apesar da sua atitude “contracorrente”, vão ser os escolhidos para representar a Inglaterra na Bienal de Veneza de 1956 (juntamente com Ivon Hitchens e Lynn Chadwick).

2. A propriedade do real

Com efeito, as manifestações culturais desta “contracorrente” vão se tornando, em meados dos anos 50, as representações mais ilustrativas do real estado de espírito de um país que se empolgava, por vezes de maneira desmedida, com as obras resultantes deste estado de insatisfação, nas mais diversas artes: na literatura, nas artes plásticas, no cinema, no teatro. E ainda que possa ser discutível, os traços dessa insatisfação cartografavam-se mais facilmente em obras de caráter realista, no sentido em que:

O realista não está preocupado em apresentar os fatos por si só, mas sim em providenciar a realidade objetiva das conclusões que deles pode ser extraída (Berger apud Hyman 2001: 113, tradução minha).⁶

De acordo com Stephen Lacey, “normalmente, o realismo torna-se um assunto numa dada cultura quando a representação, a exploração e a análise da sociedade estão na sua agenda.” (Lacey 1995: 63, tradução minha).⁷ E era precisamente este o caso no trabalho do *Beaux Arts Quartet*. A “atenção realista” configurava-se, pois, como um instrumento para a reavaliação e para a análise crítica de uma sociedade. Torna-se óbvio que o realismo que estes artistas praticavam não se definiria pela forma, nem seria uma mera estratégia figurativa, mas seria sim o resultado de uma atitude de claro comprometimento com a sociedade.

Esta postura crítica em relação à sociedade insere-se numa tradição de realismo socialista, que surge como uma reação contra o excessivo idealismo e individualismo do Romantismo e contra as chamadas Belas Artes, consideradas elitistas e incapazes de dar conta de uma nova organização social resultante da Revolução Industrial. Os motivos deste realismo socialista, que não visa à emoção do espectador nem à fruição estética, são pois as condições de vida das classes mais baixas, os pobres e os trabalhadores, tratados sem eufemismos ou complacências. Em Inglaterra, esta atitude (estética e política) vai acabar por caracterizar grande parte da atividade artística do pós-guerra.

Contudo, o realismo preconizado por esta geração de artistas diferia deste realismo socialista – era sim um realismo social. Ainda que se possam confundir e a última categorização seja feita por analogia com a primeira, há algumas diferenças:

O realismo socialista era uma intervenção política deliberada ao passo que o realismo social era uma qualidade inata, mas inconsciente (Hyman, 2001: 113, tradução minha).⁸

Um dos maiores epítomes deste realismo social terá sido a exposição-manifesto organizada pelo então jovem crítico de arte John Berger (1926-), intitulada *Looking Forward* (em 1952), na Whitechapel Art Gallery, concebida para atrair um público alargado e para gerar controvérsia. (Hyman 2001: 114,115). John Berger, nas páginas do jornal *Tribune*, explicava:

Não planejei esta exposição para os críticos nem para apreciadores de arte da Rua Bond, mas para você e para todos os seus amigos que não suportam a arte moderna... Não creio que você seja um Filisteu, nem nada disso. Penso que é a arte moderna e não você quem está em falta (Berger apud Hyman, 2001: 115, tradução minha).⁹

Esta exposição (que teve uma continuação em 1956, com o mesmo título, na South London Gallery, e uma exposição itinerante, que chegou a milhares de pessoas, intitulada *Looking at People*, em 1956-57) teve o condão de promover a pintura de realismo social e de lançar as bases para uma nova geração de artistas (Greaves e Middleditch estavam entre os autores selecionados por Berger).

Com alguma lucidez, o crítico de arte reconhecia que numa panóplia tão vasta como a que compunha os autores da exposição, a etiqueta de realismo social poderia ser um pouco abusiva:

Pode parecer desonesto da minha parte afirmar que o seu trabalho revela tendências de realismo social, mas isso seria não entender o que o termo significa... o significado de se acrescentar a palavra social ao realismo é suficientemente simples. Se o conteúdo de um trabalho realista tem uma clara implicação social, pode ser entendido como realista social (Berger apud Hyman, 2001: 113, tradução minha).¹⁰

Se John Berger se batia pelo reconhecimento e enquadramento da obra destes artistas, a tal entendimento do mundo e da arte opunha-se o crítico de arte David Sylvester, aquele que é tido geralmente como o arquiteto do realismo modernista. Ambos figuras proeminentes no campo da crítica cultural em Inglaterra, Berger e Sylvester confrontavam-se quer na organização de exposições, quer nas críticas para os jornais: David Sylvester no *Encounter*; John Berger no *The New Statesmen*. Se por um lado Berger pugnava por uma arte comprometida e que fosse um meio capaz para denunciar as injustiças e falar ao seu momento social, Sylvester era relutante em aceitar a arte como meio capaz de intervenção política, reservando a sua ação ao campo estético.

3. Kitchen Sink

Parodiando uma tela de John Bratby, Sylvester titula um artigo dedicado ao *Beaux Arts Quartet* de “Kitchen Sink”. E este termo vai acabar por se colar a várias expressões artísticas que partilhavam os mesmos ideários artísticos, estéticos ou políticos. Assim, a tela de Bratby via crítica de David Sylvester servirá de designação à própria atividade do quarteto e seus sucessores (*Kitchen Sink School*), à dramaturgia realista do pós-guerra (*Kitchen Sink Drama*) e ao cinema New Wave (*Kitchen Sink Cinema*) – mas também aqui voltaremos mais tarde.

No polémico artigo de David Sylvester, publicado no jornal *Encounter* (vol. III, n. 6), de dezembro de 1954, o articulista e crítico de arte começa por identificar algumas características comuns aos pintores do pós-guerra, quer abstratos quer realistas:

Gostam de pintar grandes quadros – muitas vezes maiores do que aquilo que seria necessário – como se se tratasse de uma questão de princípio. No que diz respeito à textura da superfície, gostam de lhes dar espessura, como se quisessem tornar a pintura uma espécie de baixo-relevo, usando muitas vezes a espátula para construir uma camada estaladiça de tinta, variações de espessura que substituem variações de cor e tom, ou despejando a tinta diretamente do tubo para a tela¹¹ (Sylvester, 1954: 61, tradução minha).¹²

Mas a convocação destas semelhanças – que, refira-se, são somente técnicas – só serve para reforçar as diferenças que existem entre si (e é das diferenças que Sylvester se ocupará neste artigo). Para o crítico, o que caracterizaria os pintores realistas (realistas aqui no sentido de realistas-socialistas) seria a maneira como as “naturezas mortas” e os “interiores” são representados. E tanto mais relevante é esta característica se considerarmos, tal como o faz Sylvester, que: “As coisas que os pintores escolhem para as suas naturezas-mortas e interiores podem ser vistas como uma chave para entender toda a sua orientação.” (Sylvester, 1954: 61, tradução minha).¹³

Para Sylvester, os pintores realistas do pós-guerra em Inglaterra apresentam um interesse particular por motivos relacionados com ambientes domésticos, em particular com a cozinha:

Podemos encontrar aqui patos, coelhos e peixes mortos – especialmente raias – como se fosse um matadouro expressionista. Mas isto é apenas parte de um inventário que inclui também todos os tipos de comida e bebida, todos os tipos de utensílios e ferramentas, mobília banal e até as fraldas dos bebês estendidas. Tudo exceto a pia da cozinha? Não, a pia da cozinha também (Sylvester, 1954: 62, tradução minha).¹⁴

Para Sylvester, não é somente uma questão da escolha do ambiente onde se instala a ação de uma tela. Trata-se sobretudo de uma opção que reflete o interesse por protagonistas particulares e que certamente denuncia uma preocupação social:

A questão é que se trata de uma cozinha banal, habitada por uma família banal. Não há nada que indique que o homem na casa seja um artista, nem mais nada que não um sujeito banal. Em todo o caso é claro que se trata de uma cozinha onde gentes banais cozinham a sua comida banal e onde, sem dúvida, vivem as suas vidas banais (Sylvester, 1954: 62, tradução minha).¹⁵

Contudo, se a estratégia realista passa pela recusa de qualquer formalismo na arte e pela negação da subjetividade, Sylvester considera que a obra destes artistas falha nestes dois pontos:

Se são realistas, não são objectivos no seu realismo (...) uma vez que os seus desenhos e cores são extremamente simplificados e distorcidos, e o seu traço tende a ser pitoresco (Sylvester, 1954: 62, tradução minha).¹⁶

Assim, e ainda de acordo com o crítico: “Qualquer realismo que eles queiram reivindicar terá que ser social e não um realismo visual.” (Sylvester,

1954: 62, tradução minha).¹⁷ Contudo, e mesmo considerando a validade deste “realismo social”, avança o articulista:

Mas aos nossos neo-“realistas” falta aquela qualidade que é indispensável para que este tipo de pintura funcione: a habilidade de desenhar as coisas de maneira que estas pareçam sólidas. Eles falham em conferir a densidade própria às coisas, de maneira que (já para nem mencionar Courbet, que as fazia parecer mais pesadas do que na realidade eram) a sua gravidade específica parece ser a do papelão (Sylvester, 1954: 63, tradução minha).¹⁸

Assim, Sylvester salienta aquilo que considera discrepâncias irreconciliáveis entre a forma e o conteúdo, entre a intenção e a concepção, afirmando, não sem alguma virulência:

A consequência desta discrepância entre intenção e concepção é que as suas grandes e ousadas telas têm o efeito de posters pitorescos e sentimentais, publicitando os rudes traços da vida rústica (Sylvester, 1954: 63, tradução minha).¹⁹

Apesar da dura recepção do influente crítico David Sylvester, a verdade é que o termo “*Kitchen Sink*” vai acabar por se colar à obra de John Smith, Edward Middleditch, Derrick Greaves e Jack Smith, que vão ficar conhecidos como a *Kitchen Sink School*. Mas o que é, na verdade, fenomenal, vai ser a maneira como este termo, por um processo metonímico, acabou por designar artistas e autores com pressupostos estéticos e políticos equivalentes, noutras artes, nomeadamente no teatro e no cinema.

Assim, a atividade teatral de John Osborne, Arnold Wesker ou Harold Pinter (na década de 50, princípios de 60) será designada como “*Kitchen Sink Drama*” (também conhecidos como *Angry Young Men*); e filmes como *Room at the Top* (de Jack Clayton, 1958); *Look Back in Anger* (de Tony Richardson, 1959); *Saturday Night and Sunday Morning* (de Karel Reisz, 1960); *Loneliness of the Long Distance Runner* (de Richardson, 1962); *A Kind of Loving* (de John Schlesinger, 1962); *Billy Liar* (de John Schlesinger, 1963); ou *This Sporting Life* (de Lindsay Anderson, 1963), entre outros, respondem à designação “*Kitchen Sink Cinema*” (ou *New Wave Cinema*).

Apesar de serem os motivos e a atitude engajada comuns a todas as expressões “*Kitchen Sink*”, muitas vezes globalmente designadas como manifestações de um realismo social, ou fazendo parte de uma mais lata *New Wave* cultural, há obviamente algumas características que distinguem cada uma destas expressões artísticas, até porque se apresentam em suportes radicalmente diferentes (tela, ecrã, palco).

No *Kitchen Sink Cinema*, de uma maneira geral, os personagens deveriam ser ingleses. O filme deveria ser a preto e branco, não devendo ter pretensões cinematográficas ou formais, e o objetivo seria tratar de pessoas normais com problemas normais.

As peças de *Kitchen Sink Drama* visam retratar a vida da classe média baixa inglesa – uma classe social que vive em confronto com os valores da ordem social dominante, questionando a santidade do casamento, os tabus sexuais, a superioridade da vida familiar, os valores veiculados pela Igreja; denunciando também a hipocrisia e o consumismo. Uma atitude resultante de uma total descrença e desconfiança em relação ao poder político.

4. 1956

Todo este movimento parece ir desembocar num momento extremamente particular: o ano de 1956. Mesmo sabendo que *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett (com encenação de Peter Hall) estreia em 1955; em 1956 foi dado destaque a Francis Bacon na exposição *Masters of the British Painting 1890-1950*, no Museum of Modern Art, em Nova York; a exposição itinerante *Looking at People* apresenta-se em Moscou, sendo uma das maiores exposições britânicas apresentadas no estrangeiro; o *Beaux Arts Quartet* representa a Inglaterra na Bienal de Veneza; o Berliner Ensemble, de Bertolt Brecht, apresenta-se em Londres, com extraordinárias repercussões no tecido teatral.

Mas 1956 é também o ano do rock n'roll. É o ano em que há distúrbios durante as projeções de *Rock Around The Clock*, com Bill Haley. É também o ano da publicação de *The Outsider*, de Colin Wilson, marca fulgurante na constituição de um novo herói. E, ainda, o ano em que milhares de britânicos não sabem o que fazer a 1.110.439 televisores, comprados três anos antes para assistir à coroação de Isabel II, abrindo, assim, caminho à emergente cultura de massas.

Mas é essencialmente o ano da Crise do Suez, da Invasão da Hungria pelo regime soviético e o ano da estreia de *Look Back in Anger*, de John Osborne, com encenação de Tony Richardson, pela English Stage Company, no Royal Court Theatre, em Londres, a 8 de maio de 1956:

Retrospectivamente, 1956 tornou-se um annus mirabilis... grosseiramente, Suez e *Look Back in Anger* parecem fazer parte do mesmo acontecimento. (Hewinson, 1981: 127, tradução minha).²⁰

Integrado num esforço de renovação teatral protagonizado a muitos níveis pela English Stage Company, dirigida por George Devine – que empreendia uma política de apresentar: “[u]ma dramaturgia nova e arrojada, internacional e local, que procurava tratar assuntos relacionados com a maneira como o indivíduo se relaciona ou como é formado pela sociedade em que está inscrito/a.” (Batty, 2005: 17, tradução minha)²¹ – a peça de John Osborne teve um eco que em muito transcendeu o palco do Royal Court. Apresentada como jovem e irreverente, claramente contra-corrente, *Look Back in Anger* respondia ao mesmo ímpeto de denúncia social e ativismo social preconizado pela *Kitchen Sink School* nas artes plásticas.

Para o eco que o espetáculo teve, muito contribuiu a recepção do influente crítico Kenneth Tynan, que salientava num texto titulado “The Voice of the Young”:

Look Back in Anger apresenta a juventude do pós-guerra tal como ela é, com especial ênfase na intelligentsia não-universitária que vive em pequenos estúdios e que divide os jornais de domingo em dois grupos: “de referência” e “sensacionalistas”. Só por si, conseguir tal feito já seria uma significativa realização; conseguiu-lo na primeira peça é um pequeno milagre. Todas as qualidades estão lá – qualidades que já pensávamos nunca mais ver em palco – a deriva para a anarquia, os instintivos valores de esquerda, a rejeição automática das atitudes “oficiais”, o sentido de humor surrealista (...) a promiscuidade casual, uma sensação de que não haverá nenhuma cruzada pela qual valha a pena lutar e, sublinhando tudo isto, o propósito de que ninguém deve morrer sem que seja lamentado. (Kenneth Tynan, “The Voice of The Young”, *Observer*, 13 de maio de 1956, tradução minha).²²

E depois de uma apreciação global extremamente positiva em que sublinhava o momento único que se vivia no palco do Royal Court, fazendo de Osborne o porta-voz da angústia da juventude britânica (“classless” and “leaderless”, para recuperar os termos do crítico), Tynan terminava assim a sua retórica:

Admito que o mais provável é que *Look Back in Anger* satisfaça somente o gosto de uma minoria. Contudo, o que interessa é o tamanho dessa minoria. Estimo que o número de pessoas neste país com idades compreendidas entre os vinte e os trinta anos seja de cerca de 6.377.000. E este número será seguramente aumentado pelos refugiados de outros grupos etários que estão curiosos e que sabem exatamente o que os jovens estão a pensar e a sentir. Duvido que seja capaz de amar alguém que não queira ir ver *Look Back in Anger*. É a melhor peça jovem da sua década (Tynan, art. cit., tradução minha).²³

Esta crítica hiperbólica terá catapultado *Look Back in Anger* e tê-lo-á resgatado, muito provavelmente, de alguma menor visibilidade, semelhante à que os anteriores espetáculos da English Stage Company terão tido: *The Crucible*, de Arthur Miller, e *The Good Woman of Szechuan*, de Brecht. Assim sendo, o futuro da aventura de George Devine e seus pares dependia em grande medida do sucesso da peça de Osborne.

Ainda que a maioria da imprensa reconhecesse a singularidade do evento teatral que ali se apresentava, os encômios eram mais discretos que os de Tynan. No *Evening Standard*, Milton Schulman escrevia que a peça de Osborne

[...] cria um muro de lamentações para a geração do pós-guerra com menos de trinta anos. Tem o objetivo de ser um grito de desespero mas só consegue alcançar a estatura de uma queixa autocomplacente (Milton Shulman, “Mr. Osborne Builds a Wailing Wall”, *Evening Standard*, 9 de maio de 1956, tradução minha).²⁴

Mas também este crítico acabava por reconhecer que “Osborne tem uma aptidão desconcertante para diálogos provocadores e estimulantes, e desenha personagens com traços firmes e convincentes.” (Shulman, art. cit., tradução minha).²⁵ No entanto, nas páginas do jornal *Sketch* escrevia-se, a propósito do autor: “Ele [Osborne] ainda confunde violência por força e brejeirice por argúcia (...) “não há necessidade de derramar sangue por esta peça. A English Stage Company terá mais importantes trabalhos para oferecer.” (Sketch, 23 de maio de 1956, tradução minha).²⁶

No *Manchester Guardian*, Philip Hope-Wallace salientava que “não será seguramente um absoluto sucesso artístico, mas tem suficiente tensão, sentimento e originalidade no tema e no discurso para que se compreenda a sua escolha” (Philip Hope-Wallace, “Young Playwright of Promise”, *Manchester Guardian*, 10 de maio de 1956, tradução minha).²⁷ No *Daily Mail*, Cecil Wilson enaltecia, essencialmente, a descoberta de um novo dramaturgo: “Não descobriram uma obra-prima, mas descobriram um dramaturgo extraordinariamente promissor: um homem que pode escrever com uma paixão marcante.” (Cecil Wilson, “This Actor is a Great Writer”, *Daily Mail*, 9 de maio de 1956, tradução minha).²⁸

Não obstante algumas reticências circunstanciais, será agora mais ou menos consensual que esta terá sido efetivamente uma data extraordinariamente relevante na história do teatro em Inglaterra, relevância essa que pode ser parcialmente aferida nas felizes palavras de David Edgar:

A data, 8 de maio de 1956, foi a última grande viragem no teatro britânico... Certamente, quer Osborne goste ou não (e ele provavelmente não gostará), todas as subsequentes ondas do teatro britânico contemporâneo seguiram a agenda que ele estabeleceu. (Edgar, 1988: 138, tradução minha).²⁹

5. Olhar para trás com raiva

Interpretada na sua estreia no Royal Court por Kenneth Aig (Jimmy Porter), Alan Bates (Cliff Lewis), Mary Ure (Alison Porter), Helena Hughes (Helena Charles) e John Welsh (Colonel Redfern) e encenada por Tony Richardson, com cenários de Alan Tagg, *Look Back in Anger* figura um jovem, Jimmy Porter, o arquetipal *angry young man*, descontente em relação ao mundo e cínico na maneira como se relaciona com a sociedade. A ação trata do triângulo amoroso composto entre Jimmy, Alison e Helena. Depois de viverem juntos durante algum tempo, Alison sucumbe às mudanças de humor e violência verbal do seu companheiro e, incentivada pela sua amiga Helen, uma atriz, sai de casa, sem conseguir contar a Jimmy que está grávida. Depois da saída de Alison, Helen toma, surpreendentemente, o seu lugar como amante do jovem revoltado. A tudo isto assiste Cliff, amigo de Jimmy e que vive com o casal. Alison voltará, depois de ter perdido o filho, precipitando a partida de Helen, voltando a ocupar o seu lugar atrás da tábua de passar a ferro. E de novo juntos, Jimmy e Alison permanecerão isolados e barricados contra o mundo, lugar de hipocrisia e injustiça, adormecidos pela falta de causas pelas quais valha a pena lutar.

Mas a explosiva novidade de *Look Back in Anger* aparecia logo que a cortina subia, e aí residia a primeira onda de choque que o espetáculo provocava (e aquela a que nós queremos nos referir): o cenário. A didascália inicial da peça refere:

No quarto-sala dos Porters, numa cidade importante da região de Midland. Um fim de tarde. Abril. A cena representa uma sala esconsa, bastante grande – um sótão –, no último andar dum grande prédio de estilo vitoriano. O teto é muito inclinado, descendo da esquerda para a direita. À direita baixa: duas pequenas janelas, a pouca altura do chão. Em frente delas, uma mesa de toucador, em carvalho escuro. A maior parte da mobília é simples e bastante velha. À direita alta, uma velha cama de casal encostada à parede, que ocupa quase totalmente; o resto da parede é preenchido por uma prateleira de livros. À direita baixa, para cá da cama, uma cômoda, coberta de livros, gravatas e objetos diversos, incluindo um grande urso de peluche velho e rasgado e um esquilo de lã, felpudo. À esquerda alta, uma porta. Para cá desta, um roupeiro

pequeno. A maior parte da parede da esquerda é ocupada por uma janela alta, oblonga, que dá para o patamar; por ela entra alguma da luz que uma clarabóia proporciona ao patamar. Para cá do roupeiro, um fogão de gás; e ao lado deste um armário de madeira – onde se guarda a comida – sobre o qual está pousada uma pequena telefonia portátil. Ao centro baixo, uma sólida mesa de jantar e três cadeiras e, próximo do proscênio, à esquerda e à direita, dois velhos maples de couro (LBA 1).³⁰

Desde logo, nesta descrição vemos como se figura um espaço que em tudo é provocatório e que se apresenta como semelhante aos interiores e naturezas mortas de Bratby e Smith, por exemplo. A provocação aqui contida é, quer teatral – contesta a tradição da sala de estar burguesa –, quer social – apresenta em palco um espaço habitado usualmente pela classe média baixa, normalmente alheada da ficção dramática.

Na didascália acima transcrita vemos também que os objetos que compõem o cenário são adjectivados de *dark* (escuro), *simple* (banal), *rather old* (bastante velho), *heavy* (pesado), *sturdy* (robusto), *shabby* (gasto). O efeito pretendido está próximo das telas pálidas e acinzentadas de Smith, nas quais se retrata o cotidiano doméstico, como nas telas *Mother Bathing Child*, *Baby in Sink* ou *Still Life with Running Tap*; ou em *Pigeons in Trafalgar Square*, de Middleditch. Há por aqui uma ideia de desconsolo e de prostração que caracteriza também a atmosfera global do texto.

O cenário é também pontuado por uma cama, por livros, um urso e um esquilo de peluche; haverá também pilhas de jornais, bem como roupa e uma inesperada tábua de passar a ferro. Os livros e jornais também são uma marca da provocação: embora vivam num ambiente descuidado e desarrumado, desafiando as convenções, Jimmy, Alison (e Cliff) são personagens cultas e informadas.

Hoje só já conseguimos imaginar qual terá sido a sensação para o público ao ver em palco os objetos e os utensílios utilizados no seu cotidiano, com especial destaque para a tábua de passar a ferro, que traz para o palco uma atividade normalmente remetida aos bastidores. Terá sido algo semelhante ao impacto que as telas de natureza-morta e os interiores de Bratby e de Smith terão provocado, bem como outros trabalhos de pintores realistas sociais que traziam para as suas obras uma panóplia de assuntos bem diversificados, tais como operários, casas proletárias, fábricas, talhos etc.

Assim, é claro que a batalha pelo realismo que se travava nas artes plásticas, com todo o grau de intervenção social (ou, pelo menos, de retrato so-

cial), se transferia também para o palco do Royal Court e para a ficção de *Look Back in Anger*. Tal como o público que Berger almejava, também Osborne/Richardson/Devine dirigiam o seu trabalho:

[p]ara você e para todos os seus amigos que não suportam a arte moderna... (Berger apud Hyman, 2001: 115, tradução minha).³¹

6. Dois parágrafos a olhar para trás

Apesar de todas as esperanças e expectativas acalentadas por gente como John Berger, Helen Lessore, John Bratby, Jack Smith, Derrick Greaves, Edward Middleditch, Kenneth Tynan John Osborne, George Devine (*et al.*), o fim dos anos 50 veio provar que a via do realismo social se revelou insuficiente. Nas artes plásticas estava aberto o caminho à cultura de massas, à *pop culture*, à abstração e ao individualismo. No teatro, o realismo social e empenhado, nos moldes em que os autores de *Kitchen Sink* o inventaram, era algo que se descobria quando se olhava para trás (muitas vezes com raiva).

Assim, não espantam as seguintes decepções de Berger e Tynan, ambas datadas de 1959. Tynan, constatando o mesmo estado de coisas no teatro inglês que antes de 1956, declarava desconsolado:

A minha esperança para os anos 60 é a mesma que tinha para os anos 50; que, antes que a década termine, eu consiga assistir à construção do Teatro Nacional (Tynan, 2007: 202, tradução minha).³²

E John Berger, com o mesmo desencanto:

Advoguei e defendi o conceito de arte socialista... Fiz o meu melhor por promover o trabalho dos realistas italianos e franceses e daqueles que cunharam a *Kitchen Sink School* britânica... Há alguns anos parecia que estávamos a ganhar... Agora, quase nada resta do nosso sucesso (Berger apud Hyman, 2001: 173, tradução minha).³³

Notas

¹ *A verdade em primeira mão*: título da tradução portuguesa de José Maria de Almeida (Lisboa: Arcádia, 1959) do romance *The Horse's Mouth*, de Joyce Cary.

² O reputado historiador de arte Kenneth Clark propõe inicialmente Graham Sutherland. Mas, após sua recusa, a escolha recairá em Bratby.

³ Bratby é também autor das obras que aparecem em *The Mistral's Daughter* (1984), uma minissérie para a televisão, que adapta um romance de Judith Krantz.

⁴ Na verdade, houve uma segunda vez em que estes artistas expuseram coletivamente: foi em 1956, na Bienal de Veneza. Mas, ainda assim, são somente intitulados "Four Young Painters" ("Quatro jovens pintores"), e nem aí estiveram juntos, pois não compareceram à exposição por falta de fundos.

⁵ "It should be stressed that they themselves never had any intention of forming a group, nor of inscribing themselves under any particular faction [...] The more one studies these four young painters, the more different they appear. One has to take the trouble to appreciate individuals individually."

⁶ "The realist is not concerned with presenting facts for their own sake, but with proving the objective reality of the conclusions which can be drawn from them." (Berger apud Hyman, 2001: 113).

⁷ "[r]ealism usually becomes an issue in a culture when the representation, exploration and analysis of a society is on the agenda". (Lacey, 1995: 63).

⁸ "Socialist Realism was a deliberate political intervention whereas social realism was an inherent but unconscious quality." (Hyman, 2001: 113).

⁹ "I planned this exhibition not for the critics and the Bond Street art-fanciers but for you, and all your friends who can't stand modern art... I don't believe that you're a Philistine at all. I think that it's modern art and not you that's to blame." (Berger apud Hyman, 2001: 115).

¹⁰ "It may seem dishonest for me to claim that their work reveals a tendency to social realism but it is to misunderstand what the term means... the meaning of adding the word social to realism is simple enough. If the content of a realist work has clear social implications, it can be said to be social realist." (Berger apud Hyman, 2001: 113).

¹¹ Como curiosidade, refira-se que foi precisamente esta técnica, utilizada por John Bratby, que impressionou Robert Neame e Alec Guinness durante as filmagens de *The Horse's Mouth*.

¹² "They are fond of painting big pictures – often bigger than seems necessary – as if to do so were a matter of principle. They like laying it on thick when it comes to surface-texture, as if they wanted to make painting a form of low relief, often using the palette-knife to build up a heavy crust of paint, variations in the thickness of which take the place of variations of tone and colour, or dribbling paint straight from the tube on the canvas." (Sylvester, 1954: 61).

¹³ "The things that painters choose to put into their still lives and interiors can be seen as a key to their whole orientation". (Sylvester, 1954: 61).

¹⁴ "Dead ducks, rabbits and fish – especially skate – can be found there, as in the expressionist slaughterhouse, but only as part of an inventory which includes every kind of food and drink, every kind of utensil and implement, the usual plain furniture and even the

baby's nappies on the line. Everything but the kitchen sink? The kitchen sink too." (Sylvester, 1954: 62).

¹⁵ "The point is that it is a very ordinary kitchen, lived in by a very ordinary family. There is nothing to hint that the man about the house is an artist or anything but a very ordinary bloke. (...) [I]n every case it is clearly a kitchen in which ordinary people cook their ordinary food, and doubtless live their ordinary lives." (Sylvester, 1954: 62).

¹⁶ "[I]f they are realist, they are not objective in their realism (...) for their drawing and colour are highly simplified and distorted, and their design tends to be picturesque." (Sylvester, 1954: 62).

¹⁷ "Any realism to which they can lay claim is a social not a visual realism" (Sylvester, 1954: 62).

¹⁸ "But our neo-'Realists' lack the one quality which is indispensable to making this kind of painting work: the ability to draw things so that they look solid. They fail to give things their proper density, so that, so far looking weightier than in reality, as with Courbet, their specific gravity seems to be that of cardboard." (Sylvester, 1954: 63).

¹⁹ "The consequence of this discrepancy between intention and conception is that their big bold canvases have the effect of picturesque and sentimental posters advertising the rough graces of the rustic life." (Sylvester, 1954: 63).

²⁰ "Retrospectively, 1956 has become an annus mirabilis... crudely, Suez and Look Back in Anger seem part of the same event." (Hewinson, 1981: 127).

²¹ "new, gifted writing, international and home-grown, which sought to address issues of how the individual relates to or is formed by the society in which he or she exists." (Batty, 2005: 17).

²² "Look Back in Anger presents post-war youth as it really is, with special emphasis on the non-U intelligentsia who live in bed sitters and divide the Sunday papers into two groups, 'posh' and 'wet'. To have done this at all would be a signal achievement; to have done it in a first play is a minor miracle. All the qualities are there, qualities one had despaired of ever seeing on stage – the drift towards anarchy, the instinctive leftishness, the automatic rejection of 'official' attitudes, the surrealist sense of humour (...) The casual promiscuity, the sense of lacking a crusade worth fighting for and, underlying all these, the determination that no one who dies shall go un-mourned." (Kenneth Tynan, "The Voice of The Young", *Observer*, 13 de maio de 1956).

²³ "I agree that *Look Back in Anger* is likely to remain a minority taste. What matters, however, is the size of the minority. I estimate it at roughly 6.377.000, which is the number of people in this country between the ages of twenty and thirty. And this figure will doubtless be swelled by refugees from other age-groups who are curious to know precisely what the contemporary young pup is thinking and feeling. I doubt if I could ever love anyone who did not wish to see *Look Back in Anger*. It is the best young play of its decade." (Tynan, art. cit.).

²⁴ "[...] sets up a wailing wall for the latest post-war generation of under-thirties. It aims at being a despairing cry but achieves only the stature of a self-pitying snivel." (Milton Shulman, "Mr. Osborne Builds a Wailing Wall", *Evening Standard*, 9 de maio de 1956).

²⁵ "Osborne has a dazzling aptitude for provoking and stimulating dialogue, and he draws characters with firm, convincing strokes." (Shulman, art. cit.).

²⁶ "he is still mistaking violence for strength and cheapness for wit", "[t]here is no need for blood to be split over the piece. The English Stage Company will have more important work to offer." (*Sketch*, 23 de maio de 1956).

²⁷ "[i]t is by no means a total success artistically, but it has enough tension, feeling and originality of theme and speech to make the choice understandable" (Philip Hope-Wallace, "Young Playwright of Promise", *Manchester Guardian*, 10 de maio de 1956).

²⁸ "[t]hey have not discovered a masterpiece, but they have discovered a dramatist of outstanding promise: a man who can write with a searing passion" (Cecil Wilson, "This Actor is a Great Writer", *Daily Mail*, 9 de maio de 1956).

²⁹ "The date, 8th May 1956, was the last great U-turn in the British Theatre... Certainly, whether Osborne likes it or not (and he probably doesn't) all the subsequent 'waves' of the new British theatre follow the agenda he set." (Edgar, 1988: 138).

³⁰ "The Porter's one-room flat in a large Midland town. Early evening, April. The scene is a fairly large attic room, at the top of a large Victorian house. The ceiling slopes down quite sharply L to R. Down R are two small low windows. In front of these is a dark oak dressing table. Most of the furniture is simple, and rather old. Up R is a double bed, running the length of most of the back wall, the rest of which is taken up with a shelf of books. Down R below the bed is a heavy chest of drawers, covered with books, neckties and odds and ends, including a large, tattered toy teddy bear and soft, woolly squirrel. Up L is a door. Below this a small wardrobe. Most of the wall L is taken up with a high, oblong window. This looks out on to the landing, but light comes through it from a skylight beyond. Below the wardrobe is a gas stove, and, beside this, a wooden food cupboard, on which is a small, portable radio. Down C is a sturdy dining table and three chairs, and, below this, L and R, two deep, shabby leather armchairs." (Osborne, [1961]: 41-42).

³¹ "for you, and all your friends who can't stand modern art..." (Berger apud Hyman, 2001: 115).

³² "My hope for the sixties is the same as my hope for the fifties; that before they are out I shall see the construction of the National Theatre." (Tynan, 2007: 202).

³³ "I have argued for and defended the concept of socialist art... I have done my best to promote the work of the Italian and French realists and what dubbed the English Kitchen-Sink School... A few years ago it looked as if we were winning... Now almost nothing remains of our success." (Berger apud Hyman, 2001: 173).

Referências bibliográficas

- ADES, Dawn. "Figure and place: a context for five Post-War Artists". In: *British art in the 20th century: the modern movement*. Susan Compton (ed.). Munich: Prestel-Verlag, 1987.
- BATTY, Mark. *About Pinter: the playwright and the work*. London: Faber and Faber, 2005.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

- BLOOM, Clive & DAY, Gary (ed.). *Literature and culture in modern Britain, vol. III (1956-1999)*. Essex: Longman/Pearson Education Limited, 2000.
- CARY, Joyce. *The horse's mouth*. Introduction by Brad Leithusser. New York: NYRB, 1944.
- DEMPSEY, Amy. *Art in the modern era: a guide to styles, schools & movements*. New York: Harry N. Abrams Inc., Pub., 2002.
- HYMAN, James. *The battle for realism: figurative art in Britain during the Cold War (1945-1960)*. New Haven and London: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art/Yale University Press, 2001.
- LACEY, Stephen. *British realist theatre: the new wave in its context – 1956-1965*. London and New York: Routledge, 1995.
- MASTERS, David. "British Art". In: *Literature and culture in modern Britain, vol. III (1956-1999)*. Clive Bloom and Gary Day (eds.). Essex: Longman/Pearson Education Limited, 2000.
- OSBORNE, John. *Look back in anger*. London: Faber and Faber limited, 1957.
- SYLVESTER, David. "The Venice Biennale", *Encounter*, September, vol. III, n° 3, 1954.
- _____. "The Kitchen Sink", *Encounter*, December, vol. III, n° 6.
- TREEVES, Toby. *Review of the battle for realism: figurative art in Britain during the Cold War 1945-1960*, *The Burlington Magazine*, vol. 114, n°1187 (Feb.), 2002, p. 114.
- TYNAN, Kenneth. *Theatre writings*. Sel. and Ed. Dominic Shellard. Foreword Tom Stoppard. London: Nick Hern Books, 2007.