

MIKE LEIGH, ENTRE O CINEMA E A TELEVISÃO BRITÂNICA

por Mauro Baptista

O que define um longa-metragem de ficção como cinema? A sua exibição em salas de exibição? Se assim fosse, como qualificar os filmes que não chegam às salas de cinema e são encaminhados diretamente para o mercado de vídeo e a televisão paga? Telefilmes... O conceito já tem implícito um julgamento de valor: um telefilme seria um longa-metragem de menor qualidade que seus pares exibidos nas salas de cinema.

A exibição ou não em salas parece provocar uma substantiva diferença de status social e cultural. Se um filme teve sua cópia projetada numa sala escura é Cinema, com maiúscula, Obra de Arte, mesmo que apenas quarenta pessoas o tenham assistido. Porém, se um filme é realizado para ser exibido na televisão, sem atingir as salas de cinema, não deixa de ser um produto de nível cultural inferior, mesmo que seja excelente e seja assistido por milhões de pessoas, como os episódios da *Comédia da Vida Privada* de Guel Arraes e Jorge Furtado. Por melhor que seja o filme para televisão, a *intelligenza* o julgará como apenas entretenimento. De nada valerá recordar que os filmes de Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Billy Wilder, hoje percebidos como “Obras de Arte”, eram antigamente também percebidos como apenas “entrete-nimento”. A separação entre obra de ficção cinematográfica e obra de ficção televisiva é uma catástrofe; o julgamento da qualidade de um filme pelo status do meio em que será exibido em primeira instância -

televisão ou salas de cinema - empobrece nossa cultura audiovisual. Parte da razão é a queda de qualidade na programação da TV brasileira em relação a dez, quinze anos atrás, e a falta de uma produção de ficção televisiva em canais culturais no estilo da BBC ou do Channel Four.

É por esse preconceito contra a televisão como meio exibidor e a falta de acesso à produção televisiva da Europa que um cineasta da importância e singularidade de Mike Leigh ainda não é ainda valorizado em seus justos termos aqui (a maior parte de sua obra não está disponível em vídeo).

Leigh é um dos cineastas mais originais e importantes das últimas duas décadas. Seu primeiro filme estreado no Brasil foi *Segredos e Mentiras*, que, ao ganhar os prêmios de melhor filme e melhor atriz em Cannes 96, teve distribuição planetária e portanto chegou às cidades que ocupam normalmente qualquer produção média de Hollywood. Devemos destacar que, antes de *Segredos e Mentiras*, Leigh já tinha dirigido 22 peças de teatro, 11 filmes para televisão e 4 longas-metragens. Entre os quatro longas anteriores, destaca-se *Naked* (1993), obra prima absoluta que levou os prêmios de melhor diretor e ator no Festival de Cannes.

Leigh nasceu em 1943 em Salford, distrito próximo a Manchester; portanto, o prestígio inter-nacional chegaram somente quando ele tinha 53 anos. A trajetória de Leigh ilustra a dificuldade que tem as cinematografias

não americanas para serem bem distribuídas e difundidas; e como nos anos 80 e 90 o cinema europeu virou algo quase excêntrico, uma raridade. Ainda que a língua inglesa, em teoria, facilitaria a difusão de seus filmes, a presença marcante dos sotaques regionais e proletários impede a compreensão pelo público médio americano.

Leigh dirigiu seu primeiro longa, *Bleak Moments*, em 1971. Teve que esperar 17 anos para fazer o segundo, *High Hopes* (1988). Entre ambos longas-metragens, Leigh criou e dirigiu peças de teatro (como uma forma barata de experimentar) e fez filmes para televisão (rodados em 16 mm) de grande sucesso de público. Os filmes para a BBC e o Channel Four não foram exibidos nas salas de cinema porque eram rodados em 16mm - eram filmes de baixo orçamento, com filmagens de quatro a cinco semanas. No entanto, do ponto de vista puramente artístico, obras como *Hard Labour* (1973), *The Kiss of Death* (1977), *Grown Ups* (1980), podem ser considerados filmes tanto quanto os seis que rodou em 35mm e foram exibidos no cinema. Na produção para teatro e



¹ Devo esta precisão sobre os conceitos de realismo e verossimilhança no cinema britânico a Ismail Xavier.

² Peter Ansorge. *From Liverpool to Los Angeles*. Faber & Faber. London- Boston. p. 95-114.

³ Obra citada.

⁴ Entrevista de Graham Fuller a Leigh, em obra citada, p. XV.

⁵ Obra Citada, p. IX

televisão há algumas obras primas, como a peça *Abigail's Party* (1977), e os filmes *Nuts in May* (1976) e *Meantime* (1983), este protagonizado por dois jovens atores pouco conhecidos na época, Tim Roth e Gary Oldman. Assim, *High Hopes* pode ser considerado como o primeiro longa-metragem oficial da segunda fase de Leigh, mas é o longa-metragem número onze se reunimos a produção televisiva e a cinematográfica.

Mike Leigh se inscreve numa tradição de realismo forte da cinematografia britânica, expressada no documentário, no *free cinema* dos anos sessenta, como nas ficções da televisão estatal BBC, que se firmaram com o pioneiro *Catby come Home* (1966), dirigido por Ken Loach e produzido por Tony Garnett. O socio-realismo de Leigh chega à caricatura e ao absurdo. Este socio-realismo é o centro conceitual sobre o qual giram os principais traços de sua obra: o olhar no cotidiano das classes trabalhadoras, os diálogos cheios de gírias locais e de expressões e ritmos particulares de cada personagem, as performances brilhantes dos atores, o senso de humor, a agenda política e social, a tensão entre o anárquico e o doméstico, e, fundamentalmente, a capacidade de representar um sentimento de "britanidade", uma forma de ser única e particular dos habitantes da ilha. Falar de realismo é falar de códigos de verosimilhança; na vertente social realista do

cinema britânico de Loach, Leigh e Frears parte-se do pressuposto de que tudo o que acontece na tela pode acontecer na vida real.¹

O chamado apogeu do cinema britânico dos anos oitenta não foi, curiosamente, protagonizado por jovens estreados, mas por diretores com extensa experiência fazendo cinema na televisão (Loach, Frears, David Hare, Leigh) com filmes que atingiam milhões de espectadores. Para entender este cinema, seu estilo e modo de produção, seu projeto de estudar a Inglaterra pós-império a partir do foco nas classes trabalhadoras, devemos destacar o singular papel da televisão (a BBC e, a partir dos anos 80, *Channel Four*), que produziu filmes para televisão imensamente populares durante as décadas de sessenta, setenta e oitenta, rodados com baixo orçamento e em 16mm, num tempo médio de quatro semanas. Já o *British Film Institute* financiava principalmente um cinema mais experimental, representado por diretores como Derek Jarman, Peter Greenaway, Sally Potter, Peter Wollen e Laura Mulvey.

No início dos anos oitenta, o recém fundado *Channel Four* decidiu rodar os filmes em 35mm para assim poder exibi-los comercialmente nas salas de cinema², apostando na construção de uma nova fase do cinema britânico. *My Beautiful Laundrette*, de Stephen Frears, o primeiro longa produto desta nova estratégia, foi pensado originalmente para ser rodado em 16mm e ser exibido somente em televisão. Dessa forma, os trabalhos de Leigh, Loach, Hare e cia saíram do exclusivo circuito de língua inglesa da televisão, formado por Grã Bretanha, Nova Zelândia e Austrália e Estados Unidos, para serem divulgados no resto do mundo. O dramaturgo David Hare, por exemplo, ganhou com seu primeiro longa-

metragem, o Urso de Ouro do Festival de Berlim em 1985.

Portanto, o que chegou nas salas de exibição como cinema britânico é uma pequena parte de uma vasta produção audiovisual, cuja grande maioria foi realizada em 16mm e transmitida por televisão. Há um vasto "cinema britânico" - no sentido amplo do termo - que está conservado em fitas de vídeo e cópias em 16mm, um verdadeiro tesouro desconhecido para o público de língua não inglesa. Ainda hoje, a televisão britânica continua produzindo longa-metragens que não chegam as salas de exibição.

Como explicar a excelência e singularidade deste cinema? Devemos lembrar que o passado imperial e o isolamento territorial do continente fazem que o Reino Unido tenha uma singular dimensão cultural autônoma. Por exemplo, o elevado status social e cultural do teatro e da ficção para televisão possibilita que grandes dramaturgos, diretores e atores construam suas carreiras nesses meios sem investir ou depender do cinema. Dennis Potter, dramaturgo e escritor, escolheu a televisão como meio de expressão preferido e construiu uma obra exemplar no formato de minissérie de quatro a seis episódios, com duração entre 50 e 70 minutos, além de longas e peças para televisão. *The Singin' Detective* e *Lipstick on Your Collar* são obras primas muito superiores a 95% do cinema contemporâneo. A televisão britânica foi construída em torno de duas figuras, o produtor e o escritor, o que gerou um modo de produção de baixo orçamento e grande liberdade de criação em que o texto, o modo de produção e a exibição pública eram de grande importância;³ o diretor era peça secundária.

Por outra parte, a Inglaterra tem se reinventado como país nas últimas três décadas, em consequência de vários fatores, os principais o fim do império britânico e a decadência econômica, a chegada dos habitantes das ex-



colônias, e a política neoliberal recessiva de Margaret Thatcher de quase duas décadas, que aprofundou as diferenças sociais. Grande parte do cinema britânico dos oitenta coloca-se em oposição à linha política governamental, concentrando-se em mostrar os efeitos da política neo-liberal da Dama de Ferro (exemplares deste período são *Riff-Raff* e *Agenda Secreta*, este último disponível em vídeo). Na televisão, uma vertente forte foi reavaliar o momento chave em que o Reino Unido passou de ser império a apenas um país mais de Europa, com uma economia decadente. No projeto de trabalhar a identidade dessa nova Inglaterra, as classes dominantes, burgueses e aristocratas, já não interessaram como protagonistas, passando ao primeiro plano personagens originários das classes baixas, traço que já despontava em parte do *free cinema* dos anos 60.

Paradoxalmente, a decadência política e econômica do Reino Unido liberaram o cinema britânico do peso da tradição e da etiqueta e dramas corretos, assépticos e mumificados que fizeram da produção anterior a 1960 uma das menos interessantes de toda Europa.

A melancolia provocada por um passado de glórias cada vez mais distante, a recessão econômica thatcheriana e seus efeitos sociais, os emigrantes das ex-colônias (que revitalizaram a literatura, como Hanish Kureishi e Salman Rushdie) propiciaram um renascimento cultural da ilha. A decadência da tradicional indústria britânica de cinema deu lugar a um novo tipo de cinema, de baixo orçamento (ao redor de 500 mil a dois milhões de dólares por filme), com um forte viés socio-realista, disposta a mostrar uma cara proletária e popular anteriormente oculta pela indústria tradicional.

Leigh é possivelmente o cineasta mais interessante e singular desta geração de realizadores britânicos que tem em média três décadas de experiência. Dois métodos de criação

e produção distinguem Leigh de seus colegas, aspectos que explicam a qualidade única de seus roteiros e das performances dos atores, que superam o já excelente nível dos atores britânicos.

Leigh cria os roteiros coletivamente com os atores, num trabalho de ensaios intensivos que tem como objetivo a construção dos personagens e da história que virará roteiro. Sua maneira de criar explica em parte porque sua obra se funda nos pequenos acontecimentos da vida cotidiana.

O método de Leigh consiste em juntar um grupo de atores, sem ter roteiro nem argumento nem tema preestabelecido. Se reúne com cada ator por separado e constrói os personagens um por um. Posteriormente, realiza discussões e improvisações até chegar à forma final do roteiro, que na realidade nunca é escrito.

Uma experiência chave como estudante de desenho foi decisiva para que Leigh desenvolvesse este método. Ele estava desenhando quando repentinamente teve um *flash*. “Eu percebi que o que estava experimentando como estudante de arte era que trabalhando da fonte (em inglês, ‘source’) e olhando para algo que existia e te interessava era a chave para fazer uma obra de arte. Isso me proporcionou um senso de liberdade. Tudo está disponível como assunto se o olharmos de forma tridimensional, de todas as perspectivas.(...) Parte de meu problema, na verdade, não é tanto sobre o que fazemos num filme, mas sobre o que não fazemos, e faz mais sentido resolver estas questões nas locações com teus colaboradores, antes que numa solidão estéril.”⁴

Em resumo, Leigh utiliza a grande parte do tempo e dos recursos orçamentários para trabalhar com os atores e criar o filme num particular laboratório, que é, de certa forma, uma radicalização do método de Lee Strasberg. No cinema contemporâneo, propostas como a de Mike Leigh, resgatam a essência artística e humana do cinema, numa era em que o discurso

da alta tecnologia tenta uniformizar a arte e inutilizar a capacidade crítica. Por outra parte, não podemos tomar Leigh como um autor, e o isolar do contexto social e cultural em que surgiu, nem esquecer o papel fundamental da televisão britânica e sua proposta de cinema popular de baixo orçamento, alto nível e liberdade criativa. Exemplos e lições que, penso, podem ajudar a repensar o atual impasse do cinema brasileiro, a necessidade da televisão (estatais ou privadas) ter um papel mais ativo na produção, e como chegou a hora de estudar e valorizar seriamente as poucas iniciativas de alto nível que nossa televisão já produz - leia-se Guel Arraes, Jorge Furtado e cia.

A Obra de Mike Leigh No Cinema

High Hopes (1988) mostra como simpático o casal socialista, Cyril e Shirley, e como antipáticos os novos ricos Valerie e Martin, e o casal de classe alta, Rupert e Laetitia. Cyril é um operário de esquerda cético, que não milita em sindicato e não consegue acreditar no futuro, e por isso não quer ter filhos. Shirley compartilha as idéias socialistas de Cyril mas, em lugar de seu pessimismo, possui fé e certo otimismo. Há uma neta oposição de classes sociais, que, por um lado, alude ao particular sistema de classes da Inglaterra, por outro, a uma divisão de classes universal. Forte crítica ao governo Thatcher e suas conseqüências (desemprego, recessão, individualismo, exacerbação do consumo), *High Hopes* trata da importância de cuidar dos outros, de ter e acreditar numa ética. O filme oscila entre o drama e a comédia farsesca, entre retratos cruéis de personagens e momentos de compaixão e humanismo; o tom geral é duro e melancólico.

O terceiro filme de Leigh, *Life is Sweet* (1990), é uma comédia de tom mais leve, que mostra a vida de um casal de meia idade de classe trabalhadora (*working class* na Inglaterra), Andy

e Wendy, e suas duas filhas jovens, Natalie e Nicola. Trata-se de uma família que se iniciou por acidente (Wendy ficou grávida), mas que, graças à força de espírito e ao senso de humor do casal, consegue ter uma boa vida; há um notório contraste entre o humor da esposa e do marido e a seriedade das filhas, em especial a deprimida Nicola.

Naked (1993) abandona o drama doméstico dominante na obra de Leigh (um gênero em si) para criar na Londres de fim de século um mundo sombrio e pessimista, onde "o amor está gasto, a beira de extinção"⁵. Johnny, violento, inteligente e culto, percorre as ruas falando sem parar uma singular tese sobre o fim da humanidade, combinação da Bíblia, Nostradamus, as teorias de Stephen Hawking e o livro *Chaos*, de James Gleick. O filme intercala as andanças de Johnny com o yuppie egocêntrico, Jeremy, que abusa das mulheres que encontra no seu caminho. Johnny, uma máquina de questionar e provocar, é o mensageiro que anuncia o fim do gênero humano baseado no progresso científico, tecnológico e material. *Naked* é um filme diferente na obra de Leigh, uma obra prima que logra criar um mundo próprio da complexidade de um grande romance, único,

tridimensional; que apresenta personagens, situações e diálogos únicos e um protagonista torturado, Johnny, da mesma linhagem e dimensão que o Raskolnikov de *Crime e Castigo*.

Segredos e Mentiras (*Secrets and Lies*, 1996) volta ao universo doméstico e familiar que constitui a base da obra de Leigh. Uma jovem negra adotada procura sua mãe biológica, branca, e o encontro e crescente amizade das duas acaba provocando um ajuste de contas sentimental numa família que viveu anos entre segredos e mentiras. A força do filme funda-se na combinação de melodrama com hiper-realismo social.

O último filme de Leigh até o momento, *Career Girls* (1997), narra o reencontro de duas amigas da juventude, no presente com trinta anos, num fim de semana em Londres. A narrativa intercala o encontro atual das mulheres com *flash-backs* da época que ambas compartilhavam um apartamento e estudavam. Sem a agenda social e política que caracteriza a obra de Leigh, *Career Girls* é uma comédia leve, sentimental e apenas correta, que aponta uma transição para uma nova fase na trajetória do diretor, como demonstra seu último filme, o elogiado musical *Topsy Turvy*.



Filmografia de Mike Leigh (diretor e roteirista)

Career Girls (1997)

Secrets and Lies (1996)

Naked (1993)

A Sense of History (1992) Curta-metragem, escrito por Jim Broadbent

Life is Sweet (1990)

High Hopes (1988)

Bleak Moments (1971)

Filmes para televisão (16mm):

The Short and the Curlies (1987)

Four Days in July (1985)

Meantime (1983)

Home Sweet Home (1982)

Grown Ups (1980)

Who's Who (1979)

The Kiss of Death (1977)

Nuts in May (1975)

The Five Minutes Films (1975)

Hard Labour (1973)

Mauro Baptista é cineasta e doutor em

Cinema na ECA/USP.