

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA E AUDIOVISUAL

BRUNO TEODORO FERNANDES

**IMPROVISACÃO, PERSONAGEM E CONFLITO NO
MÉTODO MIKE LEIGH**

Niterói
2019

BRUNO TEODORO FERNANDES

IMPROVISACÃO, PERSONAGEM E CONFLITO NO
MÉTODO MIKE LEIGH

Monografia apresentada à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para obtenção do
grau em BACHAREL EM CINEMA E
AUDIOVISUAL

Orientação: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Coorientação: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior

Niterói
2019



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	BRUNO TEODORO FERNANDES		
Curso:	CINEMA E AUDIOVISUAL	Matrícula:	
Título			
IMPROVISAZÃO, PERSONAGEM E CONFLITO NO MÉTODO MIKE LEIGH			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	FABIÁN RODRIGO MAGIOLI MÚÑEZ		
	MARIANA BALTAR		
	TUNICO AMANCIO		
Data de Apresentação	03 de dezembro de 2019		
Parecer			
A banca destaca o mérito da pesquisa sobre o método de atuação desenvolvido por Mike Leigh ao destrinchá-lo e, depois, estudar os obras audiovisuais por meio de uma eficiente análise fílmica. A banca também indica a pesquisa para a publicação, levando em conta as considerações dos orgaos			
Nota Final	dez (10,0)		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Fabian Munez		
	Mariana Baltar Freire		
	Antonio Carlos Francisco de Souza		

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família e aos meus amigos pelo apoio e pelo incentivo que me deram durante a realização deste trabalho, ao professor Fabián por ter me acompanhado e guiado ao longo do caminho que segui e ao professor Luiz Carlos por ter me ajudado a encontrá-lo.

RESUMO

Este trabalho se dedica à compreensão do funcionamento do processo criativo que o diretor de cinema inglês Mike Leigh desenvolve na criação dos seus projetos, bem como a relacionar, em um segundo momento, aspectos dele ao estudo de uma ‘estratégia da colisão’, recorrente na criação de conflito narrativo nos enredos de três obras de sua filmografia. Para tanto, esse processo, ou método, que se dá de forma colaborativa com os atores que participam dele e que tem o objetivo final de criar os personagens e as histórias dos filmes, é analisado sob os seus cinco aspectos, ou etapas, principais: o ponto de partida, a criação da história progressiva, a pesquisa, os ensaios de improvisação e o refinamento do material que esses ensaios produzem. A estratégia citada é formulada ao longo da análise e da comparação dos efeitos de sua aplicação na construção dos *plots* e das sequências clímax dos filmes *Nuts in May*, *Happy-Go-Lucky* e *Grown-Ups*.

Palavras-chave: Mike Leigh. Processo Criativo. Improvisação. Conflito (Narrativa).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, p. 7

1 O CAMINHO MAIS LONGO, p. 9

1.1 *CASTING* E PONTO DE PARTIDA, p. 10

1.2 HISTÓRIA PREGRESSA, p. 12

1.3 PESQUISA, p. 13

1.4 OS ENSAIOS DE IMPROVISACÃO, p. 14

1.5 DESTILANDO E MOLDANDO, p. 17

2 BARRACAS E BARRACOS, p. 21

2.1 *NUTS IN MAY*, p. 21

2.2 *HAPPY-GO-LUCKY*, p. 25

2.3 *GROWN-UPS*, p. 28

CONCLUSÃO, p. 33

INTRODUÇÃO

Ao longo de cinco décadas de carreira, o diretor inglês Mike Leigh construiu um conjunto de filmes que, tendo como figuras centrais integrantes da classe trabalhadora, lhe concedeu uma espécie de status de seu cronista oficial no cinema britânico. Nascido em 1943 e criado em Salford, na Grande Manchester, passou por várias instituições de ensino, como a *Royal Academy of Dramatic Art (RADA)*, a *East 15 Acting School*, a *Camberwell School of Art* e a *London Film School*, antes de se tornar diretor teatral nos anos 1960, período no qual ele desenvolveu e aperfeiçoou sua maneira de trabalhar. Como muitos diretores de sua geração, durante os anos 1970 e 80 ele produziu, paralelamente ao seu trabalho no teatro, a primeira metade de sua filmografia na TV, principalmente na *BBC*. Esse período, que produziu clássicos televisivos como *Nuts in May* (1976), *Abigail's Party* (1977) e *Meantime* (1983), foi seguido de sua mudança para o cinema a partir de *High Hopes* (1988).

Sua obra, que ganhou uma notoriedade maior internacionalmente com filmes como *Nu* (1993) e *Segredos e mentiras* (1996), é comumente associada ao tradicional realismo social britânico de diretores como Ken Loach e Alan Clarke e, apesar de ser enriquecida com as questões culturais próprias do seu país, se propõe a estabelecer uma certa universalidade nos temas que aborda: as dinâmicas e os segredos familiares; os espaços entre as pessoas, as demarcações dos seus limites e a falta delas; o comportamento recebido, ou *'the done thing'*; ter filhos ou não ter filhos.

Tendo como crença fundamental a ideia de que *'todas as pessoas são interessantes'* e, salvo exceções como *Sr. Turner* (2014) e *Topsy-Turvy* (1999), que têm ao centro artistas e processos artísticos, seus filmes são *'kitchen sink dramas'* que nos fazem testemunhar o que acontece por trás das cortinas das casas de pessoas comuns. “Na combinação que fazem entre o sombrio e o humor, os filmes de Leigh recriam o tragicômico mundo de pessoas cujas vidas estão longe de ser glamourosas”, observa a escritora Amy Raphael em *Mike Leigh on Mike Leigh*, extenso conjunto de entrevistas que conduziu com o diretor ao longo de nove dias. Por seu cinema ser, essencialmente, sobre personagens, faz sentido que cada um de seus projetos parta da criação deles, como veremos.

Em termos de estilo, sua preferência é pelo naturalismo nas representações e na encenação, pela transparência da linguagem cinematográfica e pela submissão da câmera ao magnetismo dos personagens e de suas inter-relações. Em suas narrativas, o ideal almejado é o

de apresentar uma porta de entrada para um mundo que não só tenha verossimilhança com a realidade, mas que também nos convença de que sua existência precede a história contada e nos dê a impressão de que ele continuará existindo após ela. Para tanto, é necessário tomar o caminho mais longo, renderizando primeiramente os aspectos fundamentais desse mundo de maneira sólida e fazendo com que os seus habitantes sejam dotados de complexidades e de autenticidade para que, posteriormente, eles possam gerar uma obra que tencione *plot* e personagem de forma orgânica.

Neste ensaio, investigaremos quais esforços o diretor empreende junto aos seus colaboradores para chegar nesses resultados, que tomam forma no seu rigoroso método de trabalho. Em um segundo momento, correlacionaremos aspectos dele a uma estratégia de criação de conflito narrativo que é adotada em três diferentes obras. Além do já citado conjunto de entrevistas, no qual Leigh expõe mais abertamente detalhes do funcionamento do seu método e que será nossa principal fonte de informações, também recorreremos a alguns pontos desenvolvidos pelo acadêmico Sean O’Sullivan em *The Nature of Contrivance*, seu ensaio sobre a obra do diretor.

CAPÍTULO 1 - O CAMINHO MAIS LONGO

Para atingir o naturalismo nas atuações e a autenticidade das relações representadas em tela que são característicos do seu realismo, Leigh promove uma jornada de criação que é fortemente apoiada na colaboração com os atores que participam dos seus projetos e que se fundamenta na construção conjunta e gradativa dos personagens e do seu mundo durante um período que ele chama de ‘trabalho preparatório’. Tendo em vista que, segundo ele, “A filosofia da coisa é criar personagens que são como as pessoas realmente são, com todas as complexidades que vêm junto” (Raphael, 2008, p.121), fazer com que os atores tomem para si as suas criações se torna essencial para que suas sensibilidades e imaginações contribuam de forma ativa no processo e essas complexidades se manifestem em suas variadas formas. Para que isso dê certo, no entanto, é preciso promover uma coletividade que respeite as gestações individuais de todos os envolvidos, e é esse equilíbrio que, como veremos, enriquece a jornada.

Ele identifica o episódio de uma aula de desenho anatômico na *Camberwell Art School* como responsável por provocar a reflexão primordial que o inspirou a criar as bases da sua forma de trabalhar. Tendo passado por uma experiência bastante frustrante na RADA que, segundo ele, ensinava um tipo muito engessado e superficial de atuação que não envolvia qualquer pesquisa ou discussão a respeito dos personagens, do seu mundo ou das relações da obra com o mundo real, a dinâmica da aula despertou certo encantamento pelo contraste com o ambiente muitas vezes disperso e demasiadamente descompromissado dos ensaios teatrais dos quais havia participado. Nela, cerca de vinte alunos desenhavam, totalmente concentrados, uma modelo que se sentava numa cadeira à vista de todos.

Eu olhei em volta e, num estalo, tudo veio para mim. [...] Todo mundo estava totalmente absorto na tarefa de fazer uma descoberta orgânica de algo real, algo significativo para si. Estávamos cada um investigando uma experiência pessoal única. Estávamos olhando para o mundo e sendo criativos. E eu pensei, ‘Por que os ensaios não podem ser assim? [...] Por que os atores devem se limitar a praticar somente habilidades interpretativas? Eles não podem ter mais autonomia como artistas? E por que, falando nisso, a direção tem que ser um trabalho de interpretação? E por que dirigir e escrever devem ser forçados a serem habilidades distintas? E será que escrever e ensaiar não podem fazer parte de um mesmo processo, envolvendo o ator de uma maneira verdadeiramente criativa?’ E mais mil questões. (Raphael, 2008, p. 17)

Essas questões foram norteadoras na formação da sua ética de trabalho durante os seus anos como diretor teatral e fundamentais no desenvolvimento do que viria a se tornar o seu

método, que já se encontraria totalmente formulado à altura de *Bleak Moments* (1971), seu primeiro longa, depois de passar por uma trajetória de aperfeiçoamentos ao longo de cerca de dez peças.

Conforme a sua filmografia foi crescendo e ganhando notoriedade, os entusiastas do seu trabalho foram criando uma certa aura mítica ao redor desse método, que levou à propagação de uma série de ideias equivocadas a respeito do seu funcionamento. Ela não sobrevive, porém, a uma análise mais cuidadosa que revela que, nos lugares que um suposto instinto sobrenatural para o real e uma suposta alquimia no agenciamento da coletividade ocupam nesse imaginário, há, na verdade, os compromissos de preservar as verdades artísticas de cada um e de aprimorar constantemente a solidez dos universos criados através da investigação e da discussão.

A seguir, exploraremos os seus mecanismos a fim de entender o que ele é e, tão importante quanto, esclarecer o que ele não é. É importante notar que os seus princípios colaborativos também estão presentes no desenvolvimento dos demais elementos dos filmes como a fotografia, a direção de arte e a composição da trilha sonora, mas, para os propósitos deste ensaio, focaremos apenas nessa espinha dorsal que compreende a criação dos personagens e da história. Para tanto, analisaremos os seus principais aspectos: o ponto de partida, a criação da história progressiva, a pesquisa, os ensaios de improvisação e o refinamento do material gerado por esses ensaios. Tais aspectos podem ser enxergados tanto como etapas, por se sucederem de maneira mais ou menos cronológica, quanto como processos que se complementam e se alimentam – apontaremos de que forma, quando oportuno – em um movimento menos linear, devendo ser levadas em consideração as limitações que toda a tentativa de formular qualquer processo criativo de maneira estruturada apresenta. A rigorosidade do processo em questão, porém, deve dar conta de amenizá-las e tornar possível uma análise dos seus fundamentos que nos permita captá-los de maneira clara.

1.1 CASTING E PONTO DE PARTIDA

Tudo que um projeto precisa para começar é de uma ideia inicial, que pode ir de algo tão abrangente quanto o desejo de retratar o desemprego, como aconteceu com *Meantime*, a algo mais específico, como retratar o tema do aborto nos anos 1950, caso de *O segredo de Vera Drake* (2004). Essa ideia, à qual o diretor costuma se referir como ‘o filme na sua cabeça’, apesar de ainda abstrata, deve ter alguma substância e algum delineamento para ser levada

adiante, o que pode incluir esboços rudimentares de personagens, núcleos, temas, ambientações, etc. Ela vai, naturalmente, se desenvolver com o decorrer do processo, se transformando, se adaptando e guiando todas as decisões tomadas no mundo real, a primeira das quais a escolha dos colaboradores iniciais.

Com o passar do tempo, Leigh construiu um elenco mais ou menos fixo de atores com os quais frequentemente colabora, já habituados ao seu processo criativo, como Lesley Manville, que, numa entrevista à *BBC Radio* sobre *Um ano mais* (2010), comentou a respeito de como costumam acontecer os convites para os seus projetos:

No começo de tudo, Mike simplesmente te liga e pergunta: ‘Você quer participar do filme?’. E é sim ou não. Ele não pode te dizer nada a respeito dele por que não há nada pra ser dito. Acredite ou não, nós realmente começamos do zero. Quer dizer, eu acho que ele tem ideias, noções e temas, mas ele não vai chegar e perguntar ‘Você quer vir interpretar essa grande personagem, Mary, uma alcoólatra solitária?’ por que nós dois ainda não a criamos. (Kermode; Mayo, 2010, 00:30)

Quando há a necessidade de iniciar outros atores a ele para um novo projeto, não há um teste de elenco tradicional e, sim, uma entrevista sobre suas vidas e experiências apenas com o diretor, na qual ele tenta perceber intuitivamente se poderá ser estabelecida uma relação mais pessoal entre os dois, que será essencial para que tudo possa funcionar. Caso a impressão seja positiva, o ator retorna para um encontro mais longo, no qual ele deverá, como um exercício, agir como algum conhecido seu para que se observe tanto suas habilidades como também as respostas às orientações dadas. “Certamente já contratei muitas pessoas que nunca vi trabalhar e, de fato, evitei outras tantas que vi!” (Raphael, 2008, p. 24), diz ele sobre o modo como aborda essa seleção inicial.

Esse segundo encontro já aponta para a primeira etapa do processo de criação dos personagens, na qual pede-se aos atores que descrevam a personalidade de um número considerável de conhecidos. Motivado pela mencionada ideia abstrata, Leigh elege alguns desses conhecidos para que suas personalidades possam inspirar alguns experimentos de improvisação, nos quais o ator deverá imitá-las à sua maneira até que se chegue a uma performance que servirá como um *ponto de partida* para o desenvolvimento em questão. Com o aprimoramento desse procedimento, ele desenvolveu maneiras de trabalhar com até três personalidades, que se alternam e se misturam para que diferentes caminhos possam ser explorados. Não se deve assumir, entretanto, que eles serão inspirados ou baseados nessas pessoas. O exercício serve apenas para colocar as coisas em andamento.

Essa etapa demanda bastante tempo e, da perspectiva do diretor, é um dos momentos fundamentais de toda a criação, pois o contato com esses relatos faz com que as engrenagens comecem a girar e ele comece a pensar nas diversas possibilidades de personagens e relações entre eles dentro do universo ficcional em formação; o ‘filme na sua cabeça’ encontra os seus possíveis agentes criadores, uma das várias *colisões* que servem de combustível para o processo.

1.2 HISTÓRIA PREGRESSA

A fase que vem em seguida já se trata de um procedimento mais tradicional: a criação de uma *back story*, ou história pregressa. A partir de discussões entre os dois, todo o passado do personagem é gradualmente construído, progredindo de forma cronológica pelos períodos de sua vida e servindo de base para que a sua personalidade seja investigada e, posteriormente, aflore com mais autenticidade.

Nesse início, um aspecto importantíssimo do processo é que todos investiguem e trabalhem individualmente nas suas criações, tendo pouco ou nenhum contato com o resto do elenco, o que remonta à imagem da aula de desenho, na qual cada aluno se concentrava apenas em seu trabalho. A interação deve acontecer apenas quando as construções individuais já estão sólidas e, mesmo assim, Leigh encoraja os atores a manter um bom nível de privacidade ao longo do projeto para que seus processos criativos não sejam comprometidos com um compartilhamento excessivo de informações, pois, segundo ele, “o que ferra com muitos atores em filmes e peças convencionais é ter que lidar com problemas criativos na frente de todo mundo” (Raphael, 2008, p. 31). Ela vem, então, combater essa vulnerabilidade que, segundo ele, é inerente à atividade da interpretação, constituindo uma importante limitação criadora para o processo, pois cada um, tendo a tarefa única de tomar para si apenas o seu personagem, sabendo apenas o que ele sabe sobre a história, tem a oportunidade de mergulhar na sua criação e enxergá-lo como o centro do seu universo, como na vida real, entendendo melhor do que qualquer outro os seus processos internos e motivações. “Eles não veem o seu personagem como o décimo quarto mais importante; eles não sabem do que o filme se trata ou para onde está caminhando” (Raphael, 2008, p. 31). Quando ele direciona as histórias pregressas para fazer com que dois deles se encontrem (quando há a formação de um casal, por exemplo), a trajetória deles é construída em conjunto com os dois atores a partir do momento que o caminho deles se cruza.

São utilizadas, quando necessárias, técnicas para que cada um explore e experiencie momentos importantes dessa trajetória, os quais Leigh mantém em segredo e faz questão que os seus colaboradores também mantenham. O que se sabe é que podem ser utilizadas improvisações de certas situações-chave para que esse passado seja investigado e tome forma e, em certas ocasiões, essas situações são mencionadas diretamente nos filmes. Em *Grown-Ups* (1980), por exemplo, quando Dick e Mandy, o jovem casal protagonista do filme, percebem que são vizinhos de um antigo professor deles, Dick relembra de como ele costumava implicar com os seus dentes na época da escola, referindo-se a uma improvisação que realmente aconteceu. Em *Nuts in May*, a música que Keith e Candice-Marie tocam para o seu companheiro de acampamento foi realmente inventada pelos dois durante uma improvisação de um passeio em um zoológico, como eles dizem ter feito, na cena. Elas podem envolver, também, proporcionar experiências físicas aos atores, dependendo das necessidades que a história de cada um deles demanda. Adrian Scarborough, que interpretou Frank, um veterano da Segunda Guerra Mundial em *Vera Drake*, por exemplo, passou por uma longa improvisação na qual ele teve de arrastar repetidamente um pesado móvel por uma sala para simular o esforço físico que seu personagem teve de empreender durante a campanha.

1.3 PESQUISA

Também guiada pelas necessidades que a história pregressa cria, a pesquisa visa munir os atores de conhecimentos específicos que os ajudarão a enriquecer suas construções, como o contato com as profissões delas. Para interpretar Maurice em *Segredos e mentiras*, por exemplo, Timothy Spall aprendeu fotografia; David Threlfall e Clifford Kershaw visitaram agentes funerários para *The Kiss of Death* (1977); Claire Skinner aprendeu a lidar com encanamentos para interpretar Natalie em *A vida é doce* (1990). Nem sempre, no entanto, ela supre necessidades tão objetivas, como foi o caso de um episódio famoso do preparo de David Thewlis para *Nu* que, talvez para somar à composição da aura sombria de Johnny, protagonista do filme, viu um cadáver pela primeira vez. Sobre esse episódio, Leigh comenta: “Às vezes eu proponho que os atores façam coisas que os personagens não necessariamente fariam. Muitas vezes as coisas funcionam de uma maneira mais tangencial, mais Zen” (Raphael, 2008, p. 236).

No caso dos filmes de época, a pesquisa, naturalmente, apresenta complexidades maiores. Quando a criação é baseada em uma figura histórica, costuma estar disponível um material rico a respeito da sua biografia, que cria a necessidade de mediar a sua integração ao

processo para que os seus princípios de invenção e de criação colaborativa não sejam comprometidos. Spall, o membro mais atuante nesse elenco de colaboradores frequentes do diretor, comentou, em entrevista à Film4, como se deu essa relação em *Sr. Turner*:

Nós já trabalhamos juntos sete vezes e ele nunca toma atalhos no seu *modus operandi*, nessa fórmula que ele mesmo criou. Você faz exatamente a mesma coisa. [...] Quando se trata de um personagem que não é inspirado em uma pessoa é o mesmo processo, mas nesse caso (Turner) você tem todo esse material extra para servir de base, então, o seu trabalho é, durante os ensaios, ir integrando esse conhecimento na definição da psiquê da pessoa baseando-se nos dois juntos. Então, foi frankensteiniano em sua essência, pra dizer o mínimo. (Film4, 2011, 05:43)

Leigh acrescenta ainda que, a partir de *Topsy-Turvy*, a Internet tornou possível que esse material se tornasse ainda mais vasto, o que exigiu que essa relação tivesse de ser mediada de maneira ainda mais cuidadosa.

1.4 OS ENSAIOS DE IMPROVISACÃO

É interessante entrarmos nesse assunto destacando que, ao contrário do que se pensa quando se fala em improvisação no cinema de maneira geral, aqui, ela não é utilizada em cena a fim de conferir simplesmente uma certa espontaneidade ou naturalidade momentânea para as performances. De fato, há poucas cenas na sua filmografia que contêm improvisações realizadas no momento da gravação, que acontecem em momentos muito pontuais. Ao invés disso, a chave é entendê-la como uma *ferramenta de investigação* que serve a propósitos diferentes ao longo de toda a criação. Para explorá-los, devemos voltar alguns passos, deixando de lado, por um momento, a visão do método por etapas que viemos seguindo até então.

O primeiro deles é auxiliar o desenvolvimento individual dos atores que, apesar de terem todo esse corpo de informações sobre os seus personagens quando a criação da história pregressa já está em um estágio avançado, podem não saber, necessariamente, como interpretá-los. São, então, propostos ensaios de improvisação de diversas situações que lhes deem a oportunidade de estar na pele de suas criações. Leigh relata que, no seu início no teatro, os ensaios aconteciam sempre com todos os envolvidos no projeto presentes, o que introduzia a coletividade muito prematuramente no processo: “O que eu tive que aprender – que se tornou uma pedra fundamental de toda a operação – foi que você só pode construir um conjunto de verdade quando cada indivíduo está absolutamente firme e confiante a respeito do que ele ou ela está fazendo” (Raphael, 2008, p. 19). Elas devem, então, tratar de definir detalhadamente

cada personalidade e tornar os atores capazes de se colocar naturalmente no lugar das suas criações através da prática e da repetição.

O segundo propósito pode ser considerado uma extensão do primeiro pois, uma vez que cada um já esteja em um estágio de desenvolvimento mais sólido, esses ensaios são, então, ampliados, acontecendo em grupos. Vimos, anteriormente, alguns exemplos deles que são mencionados em diálogos dos filmes, mas é importante apontar que o seu objetivo central é, independente se possuirão ou não uma utilidade mais direta para a história central a ser contada, construir uma fundação forte o suficiente para suportar o surgimento e o crescimento dessa história através da materialização de experiências orgânicas e críveis na mente e na sensibilidade dos atores como um grupo.

Podemos, ainda, identificar um terceiro propósito, operante exclusivamente para o diretor numa escala mais macro, que é provocar efeitos e transformações no ‘filme na sua cabeça’, pois todas as investigações que são propostas têm o objetivo de testar caminhos para moldar esse universo ficcional em evolução desde o princípio do processo. Segundo ele, “É como os personagens respondem e como eu, então, respondo a eles. [...] E é como eu permito que a minha imaginação seja estimulada pelo o que acontece” (Raphael, 2008, p. 360). Baseado nas respostas que essas trocas e *colisões* produzem, são propostas novas explorações e reorganizações, num movimento de constante aprimoramento desse universo que vai fazendo o projeto caminhar.

Voltando à perspectiva das etapas, um ensaio particular exemplifica muito bem como aspectos-chave do método vistos até aqui, como a bagagem trazida pela criação das histórias pregressas e a privacidade e individualidade dos desenvolvimentos interagem com a dinâmica dos ensaios de improvisação para, em conjunto, criar possibilidades para o filme. Ele se deu durante as preparações para as filmagens de *O segredo de Vera Drake* e deu origem às sequências que envolveram a prisão da protagonista na metade do filme. Nelas, acompanhamos um jantar familiar ser interrompido por policiais que levam Vera (Imelda Staunton) consigo, os procedimentos iniciais de seu encarceramento, já na delegacia, e a sua revelação para o marido de que vinha realizando, em segredo, abortos ilegais em meninas que não podiam pagar para fazê-los em clínicas.

Ele aconteceu três meses antes do começo das filmagens, no *Hornsey Central Hospital*, onde já vinham sendo feitos os ensaios para o filme, e envolveu cerca de dezessete pessoas dentre membros da família, policiais, médicos, enfermeiras, a menina cujo

procedimento deu errado e sua mãe. Além da familiaridade com o ambiente da sala do hospital que havia sido mobiliada para servir como o apartamento dos Drake, àquela altura, os personagens que compunham a família já tinham uma formação sólida e suas histórias pregressas e inter-relações vinham sendo desenvolvidas por bastante tempo. A ocasião do jantar seria, então, especialmente oportuna para inserir um elemento de distúrbio, pois ela apresentaria as complexidades das relações desenvolvidas até então, como aponta Leigh:

Naquele momento ressoam camadas e camadas de coisas. Stan é bem mais velho que Frank e cuidou dele quando ele era criança; Frank fez parte da família de Vera e Stan. Quando se sugere que ele possa vir a não passar o Natal com eles, é, no mínimo, devastador. Quando Reg diz que é o melhor Natal que ele já teve, aprendemos que ele vem de um histórico de solidão. Ele foi aceito nesse ambiente amoroso e acolhedor. Há milhares de coisas em desenvolvimento. (Raphael, 2008, p. 357)

Para os atores, o ensaio seria essencialmente essa ocasião de comunhão com, no máximo, a pequena surpresa da revelação da gravidez de Joyce, pois nenhum deles sabia que a visita dos policiais aconteceria (sequer sabiam que havia atores interpretando policiais) e, com exceção de Imelda, todos os outros também não conheciam o segredo que a personagem escondia. O objetivo, então, era proporcionar a experiência do choque entre a rotina dessa família, que Sean O’Sullivan identifica como talvez a única funcional e feliz da obra dele até então, e o acontecimento arrasador para que se pudesse explorar as possibilidades que ela traria para o universo do filme.

Para que a experiência se desenvolvesse da maneira mais orgânica possível, foi essencial a surpresa acontecer apenas no momento correto, o que demandou agir com ‘precisão militar’, nas palavras do diretor (Raphael, 2008, p. 357) que, no dia, para que houvesse menos chances de algo dar errado, foi o único membro da equipe presente com o elenco. Os atores que interpretaram os oficiais permaneceram em uma sala do hospital que havia sido designada para ser a delegacia e o acesso a ela foi proibido ao restante do elenco sob a falsa justificativa de que o lugar havia sido ocupado pelo departamento de arte. Na véspera do ensaio, o grupo havia passado o dia com um policial aposentado que esteve na ativa nos anos 1950 como parte da pesquisa, que também requisitou, para os outros núcleos, advogados, juízes, enfermeiras e médicos, bem como profissionais do *Imperial War Museum*, que sempre contribuíram para as pesquisas dos filmes de época do diretor. Eles permaneceram na delegacia até receberem um aviso para que se dirigissem ao apartamento dos Drake e batessem à porta, que veio algum tempo depois de um primeiro alerta para que comesçassem a entrar nos personagens.

Leigh relata que foi uma experiência incrível. Durante as dez horas da improvisação, foram feitas várias descobertas que deram origem a momentos importantes do filme. Apesar de acompanharmos o choque de Vera com maior destaque no momento da visita, a reação de todos os membros da família serviu de base para que fossem desenvolvidos os seus posicionamentos futuros sobre a situação dela, como a do filho mais novo, Sid, que se nega a apoiá-la. Helen Coker, que interpretou um dos oficiais, tendo pesquisado e preparado uma rotina de procedimentos-padrão para ser feita durante a prisão, em certo momento, pediu para que Vera retirasse a aliança, ao que ela reagiu de modo a dar um peso dramático maior e que se tornou, mais tarde, um momento muito simbólico da separação dela e da família. Percebendo, durante o ensaio, que ela poderia estar mantendo aquela história toda para si, Peter Wight, outro dos oficiais, sugeriu que ela mesmo deveria contar a verdade ao marido, que a acompanhou à delegacia, o que veio a se tornar outro momento impactante de toda essa série de acontecimentos. Descobertas como essas, segundo o diretor, são muito difíceis de ser pensadas previamente, e o valor das improvisações está em poder proporcionar que elas surjam organicamente.

Essa estratégia de surpreender o elenco com a revelação de um segredo ou com algum acontecimento durante uma improvisação é utilizada frequentemente. Ela ocorreu, por exemplo, em *Meantime*, quando Colin revela a cabeça raspada no fim do filme para a sua família; em *Segredos e mentiras*, quando Cynthia e Hortense – mãe e filha – finalmente se conhecem pessoalmente; e em *Agora ou nunca* (2002), quando Rory tem um ataque cardíaco. Sobre ela, ele comenta: “Não tem nada demais. [...] Todo escritor manipula. [...] eu preparo a premissa dramática e a história vem de como os personagens interagem. Essa é a essência da história, mesmo que ela venha a ser retrabalhada posteriormente” (Raphael, 2008, p. 332).

1.5 DESTILANDO E MOLDANDO

O que as improvisações geram pode ser considerado, em resumo, um material bruto composto de possibilidades para o filme. Quando acontece de algo que surge nas improvisações ir parar em tela, como acabamos de ver, é somente depois de ter passado por um trabalho posterior de refinamento, pois, como o diretor aponta, “[...] apesar de toda a sua disciplina e integridade, no fim das contas, a tarefa é criar uma ficção. Não tem nada de divino nas improvisações. Elas são só um meio para se chegar a um fim; não tem valor por si só” (Raphael, 2008, p. 43). Sendo assim, boa parte delas contribui apenas indiretamente, abrindo caminhos,

renderizando o universo dos personagens, cimentando suas relações e exercitando suas dinâmicas. A outra porção, que tem o potencial de integrar a história, deve ser identificada e moldada para que ganhe forma, estrutura e coesão.

Leigh frequentemente diz que, para identificá-las, é importante “destilar” esse material bruto, analogia que nos permite enxergar que essa etapa também possui um viés de edição, pois assim como destilar é separar líquidos de densidades diferentes que se encontram em uma mesma mistura, há uma abordagem desse material que privilegia extrair o essencial em detrimento do excesso e da distração. Vimos algumas descobertas importantes que surgiram no ensaio de *Vera Drake* e que acabaram no filme, porém, por exemplo, não ouvimos a protagonista contar a sua história ao marido na delegacia como se deu, longamente, no ensaio, pois para aquele momento o importante não era a exposição do segredo em si, que nós já conhecíamos, mas a reação dele ao ouvi-lo. É natural que haja essa triagem tendo em conta que muitas vezes os ensaios e as investigações, como vimos, podem se estender por horas a fio. Ele resume: “Improvisações são só isso. Coisas importantes acontecem e você as destila para o material final, enquanto outras coisas acontecem que desviam do caminho ou são distrações e você simplesmente as descarta. Uma improvisação é só uma improvisação” (Raphael, 2008, p. 359). Nesse caso, trata-se de uma decisão simples de *storytelling*, mas, fora critérios de ordem prática como esse, o que rege as escolhas dessas possibilidades é o que ele considera a sua regra número um: nada deve acontecer que não seja orgânico.

Contudo, é necessário apontar que o papel do diretor nessa etapa não pode ser confundido com o de um mediador passivo que tem o trabalho simplesmente de escolher o que deve ficar e o que deve ser descartado, pois suas escolhas e encaminhamentos estão presentes em todo o decorrer do processo, ora por baixo dos panos, ora de forma mais contundente. Ele ressalta: “Um dos maiores mitos sobre o meu trabalho é o de que o que acontece é o que sai das improvisações, e que tudo que acontece é o que os personagens querem fazer” (O’Sullivan, 2011, p. 151). Essa fala aponta que também é equivocado assumir que a ativa participação dos atores quer dizer que eles têm o poder de decidir os cursos da narrativa. Essa função pertence a ele, que possui a visão do filme como um todo e está considerando constantemente os possíveis lugares que os resultados das investigações empreendidas poderão ocupar no ‘filme na sua cabeça’.

Voltando a *Nu*, David Thewlis, durante um ensaio de improvisação do filme no qual Johnny se encontrava desacordado devido a uma surra que havia tomado de um bando de

arruaceiros, relata que repetidamente retomava a consciência e começava e interagir com os outros atores até que, em certo momento, ouviu de Leigh que essa decisão não caberia a ele. Tenso, ele considerou que o diretor poderia optar pela morte do protagonista e que o filme acabaria logo ali, até que ouviu dele o pedido para que acordasse. Situações como essa, que trazem à superfície e tornam mais evidentes encaminhamentos que normalmente acontecem de forma mais indireta, nos mostram que as engrenagens da narrativa estão, de fato, sob seu controle, como Sean O’Sullivan observa:

[...] Leigh opera no decorrer tal qual Dédalo em sua oficina, construindo o objeto, movendo personagens e potenciais *plots* em colisão uns com os outros, decidindo quem vive e quem morre e como as coisas começam e terminam. Apesar da ilusão de democracia, ou até de anarquia, que comumente se agrega às discussões sobre os seus filmes, de várias formas eles são feitos de maneira tão despótica quanto qualquer coisa de Alfred Hitchcock ou Stanley Kubrick. (O’Sullivan, 2011, p. 6)

Um outro episódio demonstra como o exercício desse controle não é, no entanto, desprovido de troca e cooperação. Durante uma improvisação da sequência clímax de *Segredos e mentiras*, a reação de Roxanne, filha do casal protagonista interpretada por Claire Rushbrook, à revelação de Hortense (Marianne Jean-Baptiste) ser sua irmã foi de se retirar da casa na qual a improvisação acontecia. Claire argumentou que não havia a menor possibilidade de Roxanne lidar com aquela situação no momento, contrariando o que o diretor havia estruturado dramaticamente para a cena pois, para ele, seria fundamental que ela retornasse à presença da família. Nesse caso, se tratando de uma questão de motivações e processos internos da personagem, eles negociaram uma solução que faria sentido tanto para Roxanne quanto para a história, que, depois de algumas tentativas e investigações, acabou sendo o seu namorado ir ao seu encontro para convencê-la, pois vê-lo tomar uma iniciativa como essa a sensibilizaria. Essa tensão possibilitadora entre a autonomia dos atores, enquanto criadores, e o rumo que o diretor, enquanto *storyteller*, precisa dar à narrativa constitui um fator fundamental para que se atinja a organicidade pela qual ele tanto preza na relação *plot*/personagem em suas histórias, pois, se por um lado não é verdade que “tudo o que acontece é o que os personagens querem fazer”, por outro, é fundamental que o que venha a acontecer faça sentido para as construções individuais e coletivas feitas até aqui.

Quando o trabalho preparatório termina, após um período que pode durar até seis meses, Leigh estrutura o filme por meio de descrições brevíssimas que servirão de guias para a ação que deve ocorrer em cada sequência e se reúne com cada ator para informá-lo, em linhas

gerais, qual será a jornada do seu personagem ao longo dele. As filmagens, então, procedem pelas sequências de maneira majoritariamente cronológica, num ciclo “estruturar-filmar”, pois o processo de refinamento, apesar de sólido, ainda está em andamento. O resultado dele nunca é colocado no papel, em outras palavras, não há um roteiro tradicional, pois apesar do diálogo e da encenação acabarem bem definidos no momento de filmar cada cena, a experiência dos atores por todos esses meses de preparação trata de garantir um desempenho preciso durante ele, dispensando a necessidade de que se tenha um registro formal, que pode acabar delimitando demais as coisas, tanto para os atores quanto para o diretor.

CAPÍTULO 2 – BARRACAS E BARRACOS

O conhecimento do funcionamento de todo esse mecanismo permite que olhemos para os filmes de Leigh sob uma perspectiva particular. A seguir, identificaremos uma das formas que ele utiliza para criar conflito em suas narrativas, que constitui uma espécie de ‘estratégia da colisão’ que formularemos, mantendo em mente a imagem do diretor como o artífice em sua oficina, através da análise de sua recorrência na criação do *plot* principal e das sequências clímax de três diferentes obras, apontando, eventualmente, como ela é fortalecida pelas particularidades de sua maneira de trabalhar. Para além disso, também veremos o que essas particularidades tornam possível em cada uma dessas obras de maneira mais abrangente.

Tomando, ainda, como um fundamento do processo, a confiança na potência criadora do encontro, do embate, seja ele promovido, como vimos, entre dois personagens que estão interagindo pela primeira vez, entre figura histórica e construção artística pessoal ou entre uma família e a revelação de um segredo, essa estratégia em particular também possui uma qualidade simbólica de extrapolar para dentro dessas narrativas o combustível que alimentou as suas construções.

2.1 *NUTS IN MAY*

Os entusiastas e críticos da obra de Leigh que, colocando em xeque uma de suas principais diretrizes, acusam algumas de suas obras de apresentarem personagens caricatos demais para fazerem parte do seu universo, provavelmente teriam a sua comédia *Nuts in May* como mais um exemplo a ser somado nesse apanhado, caso o filme tivesse sido produzido posteriormente, num período em que esse universo já estivesse mais consolidado. Segundo eles, construções como, por exemplo, o casal de esnobes Letitia e Rupert de *High Hopes* ou as amigas Hannah e Annie, protagonistas de *Career Girls* (1997) representariam uma espécie de quebra nesse contrato de realismo que propõe, como vimos, ser habitado por ‘personagens que são como as pessoas realmente são’. O’Sullivan, por outro lado, defende que essas presenças são, justamente, uma maneira de Leigh questionar como construímos nossas noções de realismo e de nos provocar a repensar que critérios levamos em conta para considerar um personagem verdadeiro ou crível. Essa ótica torna a discussão mais produtiva e é sob ela que faremos uma primeira abordagem do filme.

Nele, acompanhamos o casal Keith e Candice-Marie que, durante uma semana de acampamento em Dorset, no sudoeste da Inglaterra, tem a sua tranquilidade perturbada pela presença de novos campistas. Os protagonistas, herdados da peça *Wholesome Glory*, de 1973, e interpretados por Roger Sloman e Alison Steadman – à época, esposa do diretor e sua colaboradora de longa data – certamente poderiam ter passado pela mente de Timothy Spall quando ele disse que Leigh costuma colocar como figuras centrais em seus filmes “tipos de pessoas que nós nos sentimos aliviados de não ser” (Raphael, 2011, p. XVIII) pelo seu jeito “*caxias*” e metódico de fazer as coisas. Ao longo do filme, os assistimos, por exemplo, montar a sua barraca enumerando de cabeça cada passo do manual de instruções, cumprir à risca os compromissos de sua agenda e se engajar em discussões do tipo quantas vezes deve-se mastigar a comida antes de engolir, enquanto temos contato com todos os seus trejeitos e manias, com a sua forma excessivamente polida de se comunicar e com as dinâmicas particulares do seu relacionamento. A despeito do sentimento de aversão que esse retrato possa nos provocar na primeira porção do filme, quando os conhecemos, é toda essa riqueza de detalhes de sua construção que torna o filme divertido e original em sua sátira ao tradicionalismo inglês e que fez dele um clássico televisivo por lá.

O molde narrativo adotado aqui, o do estudo de personagem, possibilita que esses detalhes e especificidades se acumulem, pois ele oferece muitas oportunidades dramáticas para que toda essa profundidade que o método dá às construções seja externalizada. Profundidade essa que, se por um lado pesa essa carga de excentricidade para fins cômicos, por outro, faz surgir também virtudes, inseguranças e preocupações bem comuns, que os aproximam do mundano, como Leigh comenta: “Ao mesmo tempo, você tem um casal que tem o coração bom. Eles realmente acreditam em coisas que são importantes e tentam viver alguns ideais bem legítimos” (Raphael, 2008, p. 93). Esse aprofundamento trata, então, de transportá-los dessa posição de aparente artificialidade e caricatura que, em um primeiro momento, os colocamos, em direção a uma outra de, se não plausibilidade com o mundo real, ao menos de um meio-termo muito interessante entre os dois, movimento muito bem-vindo se encararmos eles como uma dessas provocações aos lugares-comuns do realismo.

Depois de alguns dias de paz, Ray (Anthony O’Donnell) chega ao *camping* e, com o seu rádio alto, começa a incomodar o casal, o que gera certo atrito inicial entre eles. No dia seguinte, Candice-Marie convence Keith a dar uma carona a ele num dia chuvoso e, mais tarde, tenta uma aproximação maior indo até a sua barraca e puxando assunto sobre umas pedrinhas que havia coletado na praia, em uma interação bem amigável. De fato, ela vai se demonstrando

bem atenciosa e gentil, o que nos leva a considerar se os seus defeitos não seriam potencializados pela presença controladora e paternalista do marido que, ainda no mesmo dia, enciumado por causa da visita, faz uma cena em frente à barraca de Ray. À noite, ela o convence a pedir desculpas ao companheiro de acampamento pelo ocorrido.

Essa porção da interação com Ray culmina em uma das cenas mais cômicas da filmografia do diretor, que se inicia quando ele é convidado por Candice para tomar chá no acampamento dos dois. Ele aceita o convite e é, então, exposto a uma torrente de falatórios e sermões chatíssimos, comandados por Keith, que assume um tom um tanto desafiador ao falar sobre observação de pássaros, sobre os instrumentos que eles utilizam para monitorar o clima, sobre consumo de açúcar refinado (que Keith chama de ‘*killer whites*’), sobre como o trato digestivo humano não é apropriado para processar carne, etc. Uma das falas que condensam muito bem a personalidade dos dois surge nesse momento, quando Keith, ao ouvir de Ray que ele pratica exercícios físicos, o pergunta se ele ‘segue algum sistema’, pois ele mesmo segue o da *Royal Canadian Air Force*. Apesar de presentes em todo o filme, aqui, esses detalhes e excentricidades, que puxam o retrato mais para o lado do caricato, se encadeiam de maneira arrebatadora. Ray, visivelmente entediado e até um pouco irritado, tentando uma saída desse ciclo em um movimento que se mostraria infeliz, pergunta sobre o banjo que estava repousado perto de si. O casal, então, toca a música que comentamos no capítulo anterior sobre a sua ida ao zoológico, performance que é pontuada por observações extremamente desnecessárias de Keith, que, tornando o momento ainda mais desconfortável para Ray, exige que ele participe e, pior ainda, cante uma estrofe sozinho em certo momento.

Momentos de ouro de *comédia cringe*¹ como esses, presentes também em *Abigail's Party*, outro filme considerado um clássico da TV britânica que tem Steadman em um papel totalmente diferente, influenciariam, mais tarde, outros autores e comediantes, como Ricky Gervais, de *The Office* (2001-03), por exemplo. Tendo realizado, três anos antes, *Hard Labour* (1973), filme que Leigh considera muito preso aos moldes das *Play for Today* da BBC, leia-se “pungente, urbano, semidocumental” (Raphael, 2008, p. 90), *Nuts in May* representou uma mudança de ares pois ele se sentiu, à época, mais livre e confiante para explorar essa espécie de “realismo cômico, essa simples *justaposição de pessoas*” (Raphael, 2008, p. 90). O filme se passar durante uma viagem, que, por natureza, já apresenta dias que se sucedem com uma variação maior que o comum, conferiu ainda, segundo ele, uma qualidade de tirinha em

¹ Vertente da comédia que extrai humor de situações de embaraço e constrangimento social.

quadrinhos e uma linearidade que é pouco comum em seus filmes, além de tirar os protagonistas da zona de conforto que a sua rotina normal deve lhes proporcionar, ou assim somos levados a pensar a julgar pelas suas personalidades.

Se os encontros com o despreocupado Ray colocam Keith e Candice em contraste com uma certa normalidade, é com a chegada de Finger (Stephen Bill) e Honky (Sheila Kelley) ao acampamento que as coisas escalam para um nível mais intenso. O novo casal, caótico e energético, chega em sua moto barulhenta e logo se atrapalha na montagem de sua barraca, o que já aponta, de imediato, em um espelhamento com a montagem perfeita que Keith e Candice promovem no início, que esses serão colocados de frente aos seus opostos. Um primeiro confronto se dá no mesmo dia, de madrugada, quando Finger e Honky chegam de um pub com Ray, que se aproximou dos dois logo quando chegaram. Falando e rindo alto demais, eles incomodam Keith, que perde um pouco a paciência e grita do lado de fora de sua barraca mal montada para que façam silêncio, ao que os dois reagem não levando muito a sério. No dia seguinte, quando Honky começa a se preparar para fazer uma fogueira, Keith recomenda que ele não prossiga pois isso contrariaria a primeira das ‘regras do campo’ que a dona do *camping* havia lhes dado quando chegaram. As coisas vão se intensificando até que Keith, diante da teimosia do rival em fazer a fogueira, se enfurece e parte para cima dele com um pedaço de pau. Honky, se divertindo com a postura irada dele, também se arma e o ataca, e os dois se engajam em um duelo bizarro e infantil, cuja dinâmica correlacionaremos com outros embates, mais à frente. Ao fim, nenhum deles sai ferido e Keith sai chorando mata adentro. Depois desse episódio, eles vão buscar outro lugar para acampar pelos próximos dias e, no caminho, são parados por um policial que pede para que abram o porta-malas. Na inspeção, ele acaba por chamar a atenção, num toque final muito irônico, para o estepe deles que, careca demais, caracteriza uma infração. O policial, então, recomenda que eles o substituam o mais rápido possível e os manda seguir caminho.

É natural supor que Leigh, enquanto *storyteller*, fosse buscar formas de inserir conflito no enredo, e a escolha de fazê-lo por meio do encontro e do embate dos protagonistas com outros personagens nos permite começar a formular aquela ‘estratégia da colisão’ que mencionamos. Considerando todo o processo de gestação individual das construções, podemos especular com certa segurança que, com o conhecimento da personalidade de Keith e Candice-Marie, ele tenha movido as peças desde cedo para que esses encontros viessem a acontecer com decisões do tipo colocá-los em um *camping*, fora de sua zona de conforto, e criar os seus rivais

com características tão inversas às suas. Mantenhamos essa questão em mente pois a retomaremos, mais adiante.

2.2 *HAPPY-GO-LUCKY*

Trinta anos depois de *Nuts*, dinâmicas muito similares às que Leigh constrói nele seriam reutilizadas, de forma mais sofisticada, em uma outra comédia: *Happy-Go-Lucky* (2008). Nela, acompanhamos durante algumas semanas a professora de jardim de infância Poppy (Sally Hawkins) que, com sua alegria incansável e com a sua atitude otimista com relação à vida, conquista alguns e incomoda outros. Em um estudo de personagem, dessa vez, mais abrangente, cada nova interação com aqueles que fazem parte do seu universo ou que cruzam o seu caminho se apresenta como uma nova oportunidade para conhecermos diferentes aspectos de sua personalidade e de entendermos quais são as implicações que essa sua postura positiva provoca no seu trabalho, com a sua família, em seus relacionamentos amorosos, etc., em uma centralidade de protagonismo que talvez só seja equiparada àquelas vistas em *Sr. Turner* e *Nu*, esse último sendo uma espécie de antítese, pela sua atmosfera pesada, ao tom solar construído aqui.

Nesse contexto, a maneira leve com a qual Poppy encara infortúnios como o roubo de sua bicicleta ou uma visita ao ortopedista por conta de um torcicolo somam à construção dessa visão de mundo que, novamente, se torna mais interessante quando feita por meio do encontro com outras figuras, como a sarcástica Zoe (Alexis Zegerman), sua melhor amiga e com quem ela divide sua casa, a intensa Rosita (Karina Fernandez), sua professora de flamenco, ou a rabugenta Helen (Caroline Martin), sua irmã mais velha. Toda a tridimensionalidade que o método dá às suas construções individuais, no entanto, faz com que elas assumam esse papel sem serem simples ferramentas de roteiro.

Motivada pelo mencionado roubo, que acontece no início do filme, Poppy decide tomar aulas de direção, o que a coloca em contato com o neurótico Scott, seu instrutor, interpretado por Eddie Marsan, que relatou pensar, durante a parte inicial do projeto, estar se preparando para um filme completamente diferente a julgar pelo amargor que o seu personagem estava adquirindo. Inicialmente introduzidas de maneira despreziosa, essas aulas vão tomando uma importância maior no enredo e submetem a protagonista a situações cujas circunstâncias apresentam um desafio maior para o seu modo de agir e pensar, como O'Sullivan argumenta:

O filme, de fato, se transforma em outro ao longo dessas aulas. Os cinco eventos são estruturados por meio de repetição, rotina e sistema: a repetitividade e a rotina de aulas semanais nas tardes de sábado e também as repetições, rotinas e sistemas inerentes a aprender a dirigir. Nas assistemáticas vida e narrativa de Poppy, essas aulas representam um rascunho de *plot*, de ordem, que falta ao restante do filme. (O'Sullivan, 2011, p. 135)

Apesar disso, ela encara esse desafio que as lições representam com o bom humor de sempre e até se diverte, a despeito da impaciência de Scott que, a cada novo encontro, se mostra mais e mais incomodado com a sua postura e com o fato dela ser um peixe fora d'água nesse microcosmo composto pelas regras e pelos procedimentos que ele tenta fazer com que ela aprenda.

A sua relação com ele tem um ponto de virada quando, entre a quarta e a quinta aula, chegando de uma visita à irmã, ela o avista observando a sua casa do outro lado da rua. Do carona do carro de Zoe, ela chama a sua atenção gritando o seu nome, ao que ele reage se assustando e saindo correndo. As duas, mais tarde, conversam sobre a estranheza do ocorrido observando pela janela da sala de estar o local no qual ele estava parado e Poppy demonstra preocupação. Alguns dias depois, Scott vai buscá-la em casa para a aula e a vê se despedindo do namorado. No caminho para o carro, ela o confronta com o assunto e ele, numa resposta nada convincente, diz ter passado o referido dia no hospital, com a sua tia doente.

No trajeto para o ponto em que ele transferiria a direção, Scott se mostra consternado e, dirigindo perigosamente, vocifera, numa espécie de versão mais agressiva de Keith, sobre como as pessoas não valorizam regras e tradições e sobre uma sorte de outras coisas que se atropelam sem muito nexo, deixando Poppy assustada. Os dois trocam de lugar quando chega sua vez de assumir o volante, mas ela permanece parada e argumenta que ele não está em condições de dar aula. Quando ele insiste que ela o deixe, então, dirigir, ela o confronta com muita firmeza dizendo que ele também não está em condições de dirigir e pega as chaves para si, o que faz ele perder a paciência e, furioso, atacá-la puxando os seus cabelos e xingando-a. Conseguindo se desvencilhar, ela sai para a rua e os dois correm em círculos ao redor dos carros estacionados, parando apenas quando ela ameaça chamar a polícia. Acontece que, como ele expurga no excruciante monólogo que segue esse momento, Scott vinha interpretando completamente errado toda a gentileza do jeito de Poppy como um flerte e, tendo desenvolvido um sentimento por ela, provavelmente se sentiu feito de bobo quando a viu com o namorado. Ela recebe todas essas acusações e ofensas calada e com uma expressão que mistura surpresa e pena e quando ele se acalma, os dois retornam para perto do carro, ele entra e ela, do lado de

fora, nega o seu pedido de continuar sendo o seu instrutor. Ele, então, segue caminho e a deixa no local.

Na reflexiva sequência que se segue, na qual Poppy anda pelas ruas para encontrar Zoe para um passeio de canoa, consideramos se o ocorrido vai, de alguma forma, acarretar alguma mudança no seu modo de ser, por ele ser interpretado de formas diferentes por diferentes pessoas. Esse questionamento ganha forma quando a companheira, ao saber da confusão, diz a ela, em um tom amigável, que ela ‘precisa parar de querer fazer todo mundo feliz’. Se procurarmos uma resposta para essa questão, podemos especular que ela se encontra no momento de sua rejeição a uma nova aula com ele pois, pelo peso que a encenação dá à decisão, pode-se inferir que ali ela tenha aprendido que precisa estabelecer limites com certas pessoas. De qualquer forma, a questão em si e a sua universalidade permanecem mais interessantes do que uma resposta definitiva à qual se possa tentar chegar.

De posse de mais esse embate, podemos retornar ao raciocínio deixado em suspenso no fim da análise anterior. Aqui, novamente, Leigh promove esse encontro de figuras dissonantes que são obrigadas a conviver por algum motivo e, ao fazerem isso, geram conflito e drama. Ele explora esses encontros até o limite, em um crescente de tensão que, como em um jogo de cabo-de-guerra, só cessa quando um dos lados cede. Seu apreço pelo orgânico como algo imprescindível aliado a todo o trabalho de construção e refinamento que já vimos trata de fazer com que essa escalada faça sentido e seja narrativamente sólida. Algumas inversões se fazem presentes nessa comparação pois, se lá Keith e Candice-Marie parecem não se divertir com quase nada, aqui, Poppy se diverte com quase tudo; se eles representam a falta de espontaneidade e o apego às regras e convenções, ela representa a naturalidade e a liberdade, e o mesmo pode ser dito se compararmos as contrapartes de cada um. Condizentemente, em ambos os casos o lado que perece é aquele que não consegue lidar com a visão de mundo representada pelo outro, aqui, o lado do antagonista, e lá, o dos protagonistas.

A maneira como Leigh trabalha também oferece, novamente, a possibilidade de cada personalidade que vai ser colocada em rota de colisão com a outra ser desenvolvida desde o começo do processo para que o que as torna dissonante seja potencializado e o abismo entre elas se torne ainda mais profundo, vide a percepção que Marsan relata ter tido no início a respeito do projeto. Se essa potencialização, por um lado, pode ser responsável pelas acusações de caricatura, por outro, ela também contribui para criar cenas clímax tão fortes em ambas as histórias. Vejamos, em sua reincidência seguinte, como essa estratégia é complicada quando

levada para uma relação familiar e quais adaptações ela sofre quando o componente da personalidade passa a ser secundário em sua dinâmica.

2.3 *GROWN-UPS*

Mandy (Lesley Manville) e Dick (Phil Davis) estão iniciando um novo capítulo de suas vidas indo morar juntos no início de *Grown-Ups*, outro telefilme de Leigh produzido durante o período da *BBC*. Apesar de termos a impressão inicial de que a maneira um pouco bruta com a qual se comunicam possa sinalizar que há algo de errado entre eles, ao longo dos primeiros dias das semanas iniciais dessa nova fase que o filme compreende, entendemos que o seu relacionamento, que eles mantêm desde a época da escola, é estável e amoroso e que eles provavelmente estão no caminho certo para entrarem na vida adulta. O que evolui, ao longo dessas semanas, para se tornar um estorvo cada vez maior em suas rotinas é a presença constante de Gloria (Brenda Blethyn), irmã mais velha de Mandy, na sua casa.

Com o seu jeito ansioso e a sua voz estridente, ela se aproveita da ocasião da adaptação à nova casa para fazer, às vezes sem aviso, visitas frequentes ao casal, se intrometendo em decisões de decoração, no preparo das refeições e sempre engendrando uma desculpa para ficar mais tempo com eles, exigindo, muitas vezes, que Dick ainda a acompanhe até o terminal de ônibus quando vai embora. A princípio ela parece não fazer ideia, talvez por estar genuinamente tentando ajudar, que está exagerando na dose e que a sua presença está se tornando cada vez mais desagradável. Porém, quando ela dá a eles um aspirador de pó novo em folha, temos a impressão de que ela está conscientemente tentando compensar a sua inconveniência e, potencialmente, ‘comprar’ a sua aceitação, como Leigh comenta: “Aquelas relações indesejadas que ficam te dando presentes e ficam querendo fazer parte da sua vida são, de fato, um tema central do filme” (Raphael, 2008, p. 140).

Aqui, começamos a identificar que ele está criando mais um cenário para a estratégia que estamos explorando entre em ação. Vale ressaltar, porém, que nesse caso Gloria assume, por vontade própria, o papel que o *camping* e as aulas de direção assumem nos filmes anteriores: aquele de forçar a convivência entre as contrapartes em direção ao insustentável. Nesse caso, também, o apego de Gloria à irmã caçula e a sua não aceitação de que ela deixará de fazer parte da sua vida da maneira como fazia pesam mais na construção do seu antagonismo com o casal do que uma dissonância de personalidades, que existe, principalmente com relação a Dick, mas não é tão abismal quanto nos casos anteriores. Em outras palavras, o atrito se dá pelas partes

terem interesses e estarem em momentos distintos da vida e não por serem, essencialmente, opostos em mentalidade e comportamento.

A mudança de Dick e Mandy também mexe com a relação entediante dos Butcher, Ralph (Sam Kelly) e Christine (Lindsay Duncan), seus vizinhos, que operam em sintonias completamente diferentes um do outro. O contato próximo com um relacionamento que funciona faz com que Christine comece a reagir mais ativamente contra a falta de comunicação do seu marido que, robótico e completamente alheio às necessidades dela ou de qualquer outro, parece só lhe dirigir a palavra para falar de teorias da conspiração e dar sermões. Ao saber que Mandy deseja ter um filho em breve, único assunto além da ‘situação Gloria’, diga-se de passagem, que gera desentendimentos mais intensos entre essa e Dick, Christine começa a demonstrar mais intensamente para Ralph o seu descontentamento com a inércia do seu casamento, adotando uma postura mais desafiadora com ele. Novamente, o contraste e a justaposição de pessoas criam possibilidades de conflito para a narrativa.

Percebendo que a irmã está cada vez mais cínica com o fato de estar incomodando e ainda estar teimando em fazer as visitas apesar dos pedidos para que diminua a sua frequência, Mandy, durante uma ida a um pub com Dick para a qual ela se convida contra a vontade deles, exige energicamente para que ela não os visite por um tempo. A irmã chora, se faz de vítima e tenta justificar a sua presença constante na casa deles dizendo que não gosta da mulher com quem divide a sua casa, mas, em última instância, aceita a exigência. Ficando com eles no pub muito mais do que ‘para um drink só’, como havia prometido, ela ainda dá trabalho aos dois para ir para casa, como ficamos sabendo quando Mandy comenta sobre o desfecho da noite para sua companheira de trabalho, no dia seguinte. Mais tarde, quando, ao retornar de uma ida a uma loja de roupas, ela descobre que a irmã quebrou a promessa e estava na sua casa há duas horas importunando o marido, o clímax de toda a situação tem início e desencadeia uma sequência que constitui a terceira parada nesse itinerário de confrontos finais que viemos traçando.

Os dois perdem a paciência e, aos gritos, expulsam-na da casa. Depois de tentar reentrar, sem sucesso, pela porta dos fundos, Gloria, desesperada, entra na casa dos Butcher e se esconde no banheiro do segundo andar. Os dois casais negociam demoradamente com ela para que saia de lá, o que ela concorda em fazer sob a condição de Dick se retirar primeiro e voltar para a sua casa. Quando dá, ao descer as escadas, de cara com ele na entrada da casa dos Butcher, Gloria dá meia-volta e começa a subir novamente e, impedida pelos outros de

continuar, colapsa em um degrau e se agarra à um batente do corrimão, chorando. No momento mais intenso da sequência e em meio à uma gritaria generalizada, todos tentam tirá-la de lá, à força e sem sucesso e, diante da sua teimosia em continuar agarrada, Dick, depois de um colapso de raiva, desiste e se retira. Logo após, Mandy também perde a paciência e agride a irmã, o que leva Christine a gritar para que ela vá embora e a deixe ali e, diante de sua insistência em ficar, pegar ela pelo braço, dar um tapa em sua cara e expulsá-la.

Leigh relata que *Grown-Ups* foi o primeiro filme seu no qual ele se sentiu totalmente seguro e no controle do material que estava sendo desenvolvido e no qual, também, ele encontrou o equilíbrio na mistura entre o trágico e o cômico que vinha procurando, que se tornaria uma marca das suas histórias. Certamente isso transparece quando assistimos à essa sequência que, tendo exigido que as filmagens parassem durante uma semana para ter toda a sua ação estruturada, desfecha de maneira impactante toda a escalada de tensão que vinha sendo construída até então, na tradição narrativa clássica de ser, ao mesmo tempo, um clímax surpreendente e inevitável.

Sendo a mais complexa e intensa das três, ela compartilha com a de *Happy-Go-Lucky* o fato de ter o seu efeito potencializado pela discrepância com o tom do restante do filme. Comum a todas há, além da mencionada escalada gradativa, a presença de um evento que as precede, como um último aviso antes de tudo desandar: a chegada de Honky e Finger na madrugada; Scott sendo pego observando a casa de Poppy; a negociação com Gloria no pub. Porém, o aspecto que conecta todas elas de maneira mais firme é o da fisicalidade dos embates. Quando as possibilidades de se resolver as coisas através do diálogo se esgotam e um dos lados é levado pelo outro a essas situações-limite, o único caminho que se mostra possível é o da violência. Os envolvidos são colocados nesse estado de regressão ao irracional e ao imaturo que, ao mesmo tempo que produz dinâmicas cômicas, expressam uma gravidade que é tangível, o que produz um efeito meio desnorteante em quem as acompanha.

Por fim, se temos dúvidas a respeito dos desdobramentos que o embate causará no caso de Poppy, aqui, quando ouvimos Mandy dizer a Gloria, na véspera de Natal, meses depois, quando essa encosta a cabeça na sua barriga grávida, ‘você deveria ter estado aqui mais cedo para sentir ele chutar’, acreditamos que o período de adaptação à nova vida tenha sido superado por todos e que os limites entre eles tenham sido estabelecidos.



Os favoritos: Manville como Mary em *Um ano mais* e Spall como J. M. W. Turner em *Sr. Turner*.



A reunião dos Drake e a reação de Vera ao saber da chegada da polícia em *O segredo de Vera Drake*.



A chegada de Johnny após o seu espancamento em *Nu*. A negociação com Roxanne em *Segredos e mentiras*.



Keith e Candice-Marie em sua barraca e a cena da música com Ray em *Nuts in May*.



Poppy em sua primeira aula de direção com Scott e conversando com Zoe sobre o incidente final em *Happy-Go-Lucky*.



Gloria distribui um lanche para Dick e Mandy no início de *Grown-Ups*. O momento da escada durante a confusão final.



Mike dando orientações para Steadman e Sloman e no set de *Peterloo* (2018), seu filme mais recente.

CONCLUSÃO

A abordagem dos filmes de Leigh é particularmente enriquecida pelo conhecimento do processo criativo desenvolvido por trás deles. A ativa participação dos atores, a utilização da improvisação como uma ferramenta de investigação, o equilíbrio entre as construções coletivas e individuais, a confiança no encontro e na troca como combustíveis e a dedicação ao constante aperfeiçoamento do universo ficcional em formação constituem as bases do seu método, que é colocado em prática sem concessões a cada novo projeto e que é responsável por criar, ao fim de uma longa e intensa jornada, mundos que perduram conosco pela riqueza de seus retratos e pela complexidade de suas dinâmicas internas.

Espera-se ter oferecido uma investigação que desmistifique e torne compreensível o seu funcionamento, um modelo de abordagem que exponha possibilidades de relacioná-lo à análise de sua obra e demonstre as vantagens de se tomar esse caminho, e um corpo de informações que possa servir de fonte de ideias e de inspiração para aqueles que busquem desenvolver processos criativos de maneira colaborativa.

REFERÊNCIAS

FILM4 (2014). *Mr. Turner Interview Special / Interview / Film4*.

[Disponível em: <https://youtu.be/9xf3yTAsxCw>, acesso em 27/11/2019.]

KERMODE, Mark; MAYO, Simon (2010). *Kermode and Mayo talk Mike Leigh's method*.

[Disponível em: <https://youtu.be/OIUIBa8o-oc>, acesso em 27/11/2019.]

O'SULLIVAN, Sean (2011). *Mike Leigh*. Champaign: The University of Illinois Press.

RAPHAEL, Amy (2008). *Mike Leigh on Mike Leigh*. Nova York: Farrar, Strauss & Giroux.