

# If...

## um filme de Lindsay Anderson

com Malcolm McDowell, Richard Warwick, Christine Noonan, David Wood, Robert Swann

Cópia Digital Restaurada | 1968 | Longa-metragem | 1h 51min  
M/16 | Reino Unido | Legendado em português

Festival de Cannes 1969 – Palma de Ouro

### “School to Screen”

[...] Eles chamaram-lhe *Crusaders* [Paladinos], e foi o título que me atraiu logo à primeira vista, com as suas conotações de idealismo, de luta e do mundo condenado. *Charge once more, then, and be dumb...*<sup>1</sup> E, também, o factor pessoal. Para mim, como imagino que para a maioria das pessoas que estudaram no ensino público, esse mundo permanece com uma nitidez significativa e extraordinária; um mundo do real e simbólico; de afectividades contraditórias e limitações.

Qualquer escola – em particular, qualquer colégio interno – é um microcosmos; um outro estímulo para qualquer pessoa que anseia, como eu, por esse tipo de poesia que se proclama “a grandeza da generalidade”. [...] A escola como um paradigma de uma Grã-Bretanha obstinadamente hierárquica, do mundo ocidental, da autoridade e anarquismo. Um cataclismo sempre pareceu ser o clímax inevitável.

*Crusaders* também acabou em violência, mas a nível pessoal. Estávamos à procura de algo maior, algo que fosse para lá do naturalismo, mas com *realismo*, uma lógica inerente, que nos permitisse progredir de um começo aparentemente naturalístico, até uma violenta conclusão épica. (Não estávamos, por assim dizer, atrás de um efeito-jornalismo à *la* Godard.) Quando o escrevemos, a nossa conclusão parecia uma fantasia extremista. Quando o filmámos, em Abril e Maio de 1968, pareceu-nos uma profecia. [...]



### “How *If...* came about”

Surgindo quando surgiu, no final de um ano de dissidência e revolta juvenil, o *If...* sempre aparentou ser um filme concebido e criado com o propósito da reflexão (ou até de um certo aproveitamento) da febre revolucionária do final dos anos 60. A verdade é bastante diferente. A certa altura, no ano de 66, recebi uma chamada de um amigo, o Seth Holt, que eu conhecia, antes de mais, como montador e produtor associado do Ealing Studios, e, mais tarde, por seu mérito próprio, como realizador. O Seth surpreendeu-me ao perguntar se eu estaria interessado na ideia de realizar um filme tendo-o como



produtor. Ele explicou-me que o John Howlett, um jovem escritor com quem ele tinha estado a trabalhar, tinha-lhe mostrado um guião que ele achou muito promissor, mas sentia que não tinha experiência suficiente para o fazer ele próprio. O guião era uma história sobre o dia-a-dia numa escola pública inglesa, e o John Howlett tinha-o escrito em colaboração com um amigo, o David Sherwin, com quem ele tinha vivido uma experiência escolar horrível na Tonbridge School. Eles tinham trabalhado no guião durante alguns anos, e em vários rascunhos, que apresentaram a pessoas como o Nicholas Ray (cujo o romântico *Fúria de Viver/Rebel Without a Cause* eles tanto admiravam) e ao produtor britânico Ian Dalrymple (que lhes disse que eles mereciam uma sova). O Seth não se sentia competente o suficiente para trabalhar tal assunto, já que ele nunca tinha frequentado uma escola pública. Claro que lhe disse que tinha um enorme prazer em tê-lo como produtor, e pedi-lhe que me enviasse o guião.

[...] Apesar de tudo, depois de o ler, fiquei desiludido. Era sem dúvida apelativo de uma perspectiva anárquica, até do ponto de vista poético, mas eu sentia uma certa ingenuidade que, apesar de autenticamente adolescente, me fez sentir que o filme só podia ser realizado pelos próprios autores. Disse isso ao Seth, mas ele pediu-me para avançar um pouco mais e ir conhecê-los. [...]

Aceitei o *Crusaders* não só porque concordo com o seu espírito romântico e rebelde, mas também porque havia muita coisa da minha própria experiência que se relaciona directamente com esta premissa, não apenas a minha experiência escolar mas também a minha experiência da sociedade, mesmo dos anos que se seguiram. [...]

Escrevíamos para nós próprios, sem qualquer intenção de agradar a outra pessoa que não fôssemos nós – sem contar, claro, com os milhões de espectadores que carinhosamente imaginávamos a pensar a rir a sentir exactamente o que nós sentíamos; e sem dúvida que a liberdade imaginativa com que trabalhávamos foi amplamente responsável pelo sucesso do filme, e foi, em grande parte, graças ao facto de não escrevermos por comissão, sem “contrato de desenvolvimento”, sem qualquer sentimento de obrigação, e particularmente indiferentes a quaisquer preconceitos que não fossem os nossos. Neste sentido, o *If...* insere-se verdadeiramente na tradição do “Free Cinema”.

Quando terminámos o guião, mostrei-o aos meus amigos Michael Medwin e Albert Finney, que tinham criado a sua produtora, a Memorial Pictures, a partir dos prémios e compensações do [filme] *Tom Jones* [Tony Richardson, 1963]. Reagiram entusiasticamente, e o Michael tornou-se o produtor do *Crusaders* – como era chamado na altura. Só quando as

<sup>1</sup>Referência ao verso do poema *The Last Words* (1867) de Matthew Arnold.

filmagens terminaram é que o filme descobriu o seu eventual título, por sugestão da minha amiga Daphne Hunter, que na altura trabalhava como secretária do Michael, na Memorial. [...]

Foi difícil conseguir o financiamento para fazer o *If...* - assim como sempre foi difícil conseguir o dinheiro para qualquer filme britânico com originalidade e risco. O projecto foi recusado, como habitualmente, por todos os distribuidores britânicos [...] Era encarado por todos, no geral, como um assunto "too English" para interessar fora do mercado britânico (e até o mercado inglês). Na altura, apesar do filme ter sido recebido entusiasticamente pela crítica britânica, os resultados foram medianos. Foi no estrangeiro que teve o seu maior impacto, nos Estados Unidos, na Europa, mesmo para lá das fronteiras comunistas. Se, pelo menos, os distribuidores britânicos aprendessem a lição de que não é necessariamente pelos "elementos internacionais" do *casting*, ou do guião, que um filme consegue transcender as limitações do provincianismo e do paroquialismo... É sim, pela vitalidade do seu impulso emocional, pela urgência do que tem de ser dito. Esta é a verdade que os americanos parecem reconhecer, aliás, mais rapidamente do que os ingleses.



### "If... the Colour of Monochrome"

O filme começou com outra colaboração importante para mim, a colaboração com o actor Malcolm McDowell. Quando conheci o Malcolm, ele era um jovem actor que tinha feito um pouco de teatro e televisão. Era um miúdo da classe média e o pai era dono de um *pub*, acho eu. Não tinha uma educação de ensino público, mas tinha frequentado uma escola pública menor, por isso o enquadramento do filme não lhe era estranho. Com as outras personagens, esse era o problema no que dizia respeito ao *casting*, e destacava uma dificuldade que existe inevitavelmente numa sociedade de classes. A atmosfera do filme tinha de ser, assim como é, de classe média ou média-alta porque era desse tipo de escola que se tratava. Quando publicitámos o filme para chamar os actores, a maioria dos que apareceram pertenciam à classe trabalhadora, e não se conseguiriam inserir nas cenas com grupos de estudantes reais, do ensino público, que utilizávamos para algumas cenas. Claro que, outro problema que descobrimos no *casting*, foi que devíamos ter miúdos com 16 ou 17 anos. O Malcolm devia ter 24 na altura, mas eu não vejo qualquer disparidade quando ele está sentado na capela, em Cheltenham, juntamente com os miúdos do liceu. Num filme deste tipo, a idade é claramente uma questão de espírito, atitude e carácter, e não acho que os actores mais maduros, que interpretavam o Mick e os seus amigos, ou seja o Malcolm, o David Wood e o Richard Warwick, parecessem particularmente velhos. Orgulho-me de dizer que o *If...* marcou o início de uma verdadeira carreira para o Malcolm, e a sua interpretação fez com que ele fosse escolhido pelo Stanley Kubrick como protagonista em *Laranja Mecânica* [1971].

A utilização da monocromia no *If...* confundiu imensa gente, e formaram-se todo o tipo de teorias sobre essa utilização marcar o salto da realidade para a fantasia. Essa não foi, de todo, a intenção. De forma muito simples, isso surgiu de um problema técnico que tornou difícil para o Mirek, em termos de iluminação, conseguir a qualidade da cor correcta na sequência da capela. Eu sugeri que filmássemos esta cena a preto e branco, o que acabámos por o fazer. Mais tarde, filmámos outras cenas em preto e branco, não por razões técnicas, mas simplesmente para conseguir um balanço poético para o filme. Estes resultados ajudaram-nos a conseguir que o filme funcionasse ao nível da imaginação, para lá do naturalismo. Se fizeres um filme inteiramente a preto e branco ou inteiramente a cores, os espectadores não são perturbados. Enquanto que no *If...* descobrimos que a utilização da monocromia permitia que o filme adquirisse uma textura para além de uma superfície naturalística que se pode encontrar num filme como, por exemplo, *O Clube dos Poetas Mortos* (que, claro, toda a gente adorou e provavelmente fez muito mais dinheiro que o *If...*).

### "Notes for a Preface"

Acho também que, num filme dedicado à "compreensão", o empurrão que a alteração de cor provoca na consciência pode funcionar como um saudável *Verfremdungseffekt*<sup>2</sup>, uma instigação do *pensamento*, o que era parte do nosso objectivo.

E, por fim: porque não? Não se torna a cor mais expressiva, mais destacada, quando se chama a atenção desta forma? O mais importante é perceber que não há qualquer simbolismo envolvido na escolha dessas sequências a preto e branco, nada expressionista ou esquemático. Apenas factores como a intuição, padrão e conveniência.

### Regresso a "School to Screen"

[...] Tens duas alternativas. Podes sair de cena, exercendo o direito do artista não ser um vendedor. Ou tentar, desesperadamente, lutar contra o sistema. Cortas o trailer por ti próprio, porque o trabalho "profissional" é uma profunda ofensa. Discutes sobre a publicidade. Dás entrevistas - até és tu que as solicitas - sabendo que nem tu, nem o teu trabalho, são do interesse da imprensa pelo que são, apenas pelo entretenimento, intelectual ou não, que podem providenciar. És conivente com histórias que traem a seriedade do teu trabalho, a complexidade das tuas intenções - tudo isto, em nome da publicidade. Convinces-te a ti próprio de que tudo se justifica se ajudar o trabalho a ser visto. Talvez seja verdade. Mas, mesmo assim, sentes uma perda de dignidade deplorável, e o pavor de veres o teu nome nos jornais.

Há uma consolação. À sétima semana, já tudo estará esquecido. O talento colossal do próximo mês já será o Karel Reisz; os jornais de amanhã estarão alinhados nas prateleiras da despensa; e o Clive Donner e o Ken Loach juntar-se-ão ao Eamonn Andrews. E - quem sabe? - do trabalho, algo poderá ficar. Talvez, na nossa ansiedade, subestimemos a arte e até o público. Enquanto existirem mentes para desafiar, imaginações para agitar, um verdadeiro filme poderá manter a sua função explosiva e engrandecedora.

Ainda poderemos ser vingados.

[Excertos de] Lindsay Anderson  
in *Never Apologise: The Collected Writings* (Ed. Plexus, Londres, 2004)

<sup>2</sup> Em alemão, no original. L.A. refere-se ao "distanciamento brechtiano", como conceptualizado por Bertolt Brecht, procurando a quebra da imersão dos actores (nas personagens) e/ou do espectador (no objecto artístico), e a conseqüente consciência da sua realidade perante esse mesmo objecto.