

MÄDCHEN IN UNIFORM / 1931 (*Raparigas de Uniforme*)

Um filme de LEONTINE SAGAN

Realização: Leontine Sagan / *Supervisão:* Carl Froelich / *Argumento:* Christa Winsloe, F.D. Adam (Friedrich Dammann), segundo a peça teatral “Gestern und Heute”, de Christa Winsloe / *Direção de Fotografia:* Reimar Kuntze, Franz Weihmayr (não creditados) / *Música original:* Hanson Milde-Meissner / *Montagem:* Oswald Hafenrichter (não creditado) / *Direção de arte:* Fritz Maurischat, Friedrich Winckler-Tannenberg / *Caracterização:* Bruno Cieslewicz / *Som:* Karl Brodmerkel, Fritz Stiller / *Interpretação:* Emilia Unda (diretora von Nordeck zur Nidden), Dorothea Wieck (professora von Bernburg), Hertha Thiele (Manuela von Meinhardis), Hedwig Schlichter (senhorita von Kesten), Ellen Schwanneke (Ilse von Westhagen), Erika Mann (senhorita von Atems), Gertrud de Lalsky (tia de Manuela, Excelência von Ehrenhardt), Marte Hein (duquesa), Lene Berdolt (senhorita von Garschner), Lisi Scheerbach (senhora Oeuillet), Margory Bodker (senhorita Evans), Else Ehser (Elise), Ilse Winter (Marga von Rasso), Charlotte Witthauer (Ilse von Treischke), Erika Biebrach (Lilli von Kattner), Ethel Reschke (Oda von Oldersleben), Annemarie von Rochhausen (Edelgard Komtesse von Mengsberg), Ilse Vigdor (Anneliese von Beckendorf), Barabara Pirk (Mia von Wollin), Doris Thalmer (Mariechen von Ecke)

Produção: Deutsche Film Gemeinschaft (Cooperativa Independente) / *Produtores:* Carl Froelich, Friedrich Pflughaupt / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa, 35mm, preto e branco, versão original legendada em português (e legendada eletronicamente em português), 86 minutos / *Estreia Mundial:* 27 de novembro de 1931 / *Estreia em Portugal:* 29 de novembro de 1932, cinema São Luiz / Primeira apresentação na Cinemateca: maio de 1960, “Retrospectiva do Cinema Alemão 1927-1934”.

A propósito da cópia

No dia 29 de novembro de 1932, o *Diário de Lisboa* publicava um grande reclame da Agência Cinematográfica H. da Costa Lda., distribuidora portuguesa de cinema (que na mesma semana colocava em sala **Scarface** de Howard Hawks), onde se anunciava a sessão de estreia do filme **Mädchen in Uniform**, traduzido em Portugal como *Raparigas de Uniforme*. Entre muitas palavras de elogio, destacam-se duas frases em particular: “Importante: o filme é apresentado no São Luiz sem o mais pequeno corte. Não é um filme de escândalo, é uma admirável obra de arte!” Estas duas frases são bastante elucidativas não só do teor implícito do filme – que trata do desejo entre mulheres, realizado por uma mulher, a partir da peça de teatro escrita por uma mulher, e interpretado por um elenco exclusivamente feminino, composto por mais de trinta atrizes – mas também do facto de existir em Portugal uma comissão de censura que impunha cortes nos filmes. Se já a Primeira República havia imposto a censura aos espetáculos cinematográficos, foi pouco depois do Golpe de Estado de 28 de Maio de 1926 que surgiu o Decreto-Lei n.º 13564 (de 6 de maio de 1927) que instituiu a censura prévia. É certo que passariam vários anos até que os mecanismos destas Comissões de Censura estabilizassem e se tornassem sistemáticos e, neste virar de década, quando o Estado Novo ainda não havia sido formalmente instaurado, vários filmes que mais tarde seriam considerados escandalosos, encontraram o seu público em salas de cinema repletas de espectadores e espectadoras. *Raparigas de Uniforme* foi um deles.

Na revista *Imagem*, José Gomes Ferreira (o futuro escritor que nessa altura se dedicava à crítica de cinema), contou como foi essa sessão de estreia e passo a transcrever uma longa passagem porque é bastante esclarecedora não só do impacto do filme, como da importância que teve em termos de receção do meio cultural português: “durante a exibição de *Raparigas de Uniforme*, chorei. Chorei mesmo, ali como um valente, apesar dos esforços em contrário. E toda a gente que me rodeava na sala, também chorou, que eu bem os vi. Chorou o Almada, chorou o Carlos Queirós [poeta modernista], chorou o Fred Kradolfer [pintor e ilustrador de origem suíça], chorou o Bernardo Marques [pintor], chorou a Ofélia Marques [pintora e caricaturista], chorou a Sara Afonso [pintora], chorou o Manuel Mendes [escritor que viria a ser associado ao neorrealismo], choraram todos os que tinham olhos na cara, que não se fizeram para outra coisa senão para chorar quando é preciso! Já vocês vêem: o cinema possui, de hoje em diante, todas estas lágrimas para se defender!”

De facto, a receção do filme foi absolutamente entusiasta, pelo menos por um certo circuito cinéfilo de Lisboa e eventualmente do Porto. Gomes Ferreira (no *Diário de Lisboa*) falou de um filme que tem “o sabor das obras livres!”. Alberto Armando Pereira (na revista *Cinema*) referiu os “vapores deliciosamente embrigadores que estamos respirando diante de tanta humanidade, de tanta poesia, de toda a beleza que transborda do trabalho de Leontine Sagan”. Fernando Barros (na *Invicta Cine*) defendeu que se tratava de um filme “excepcional, como o são os filmes de Pabst, de Chaplin, de Clair e pouco mais”, e mais adiante, referindo-se à dimensão de escândalo, explicou “o tema, que muitos considerarão escabroso – quasi todos os aspectos reais da vida não serão, segundo essa maneira de vêr, escabrosos? – está tratado com uma tal delicadeza, com uma elevação e com uma sensibilidade verdadeiramente superiores.” E estes são só alguns exemplos. Também é verdade que, segundo a “folha de sala” de Manuel Cintra Ferreira, reproduzida de seguida, houve quem se insurgisse contra o filme na imprensa portuguesa, por conta dos comportamentos desviantes das personagens que o filme apresenta. Certo é que, ao longo dos anos, o filme continuaria a ser exibido por diversas vezes, inclusivamente em sessões organizadas pelo Secretariado da Propaganda Nacional (a 5 de novembro de 1942, no cinema Central, num programa dedicado ao cinema alemão do início da década de 1930, que além de *Raparigas de Uniforme* incluía o filme **Ich will nicht wissen, wer du bist** [*Não Quero Saber Quem És...*, 1932] de Géza von Bolváry).

Independentemente disso, o que me interessa neste momento destacar é, não só como o filme foi recebido, mas como foi efetivamente visto. A Cinemateca conserva, na sua Coleção, uma cópia de distribuição da época, originalmente em nitrato, e que foi preservada por duas vezes, a última delas no início dos anos 2000. Esta cópia apresenta uma série de singularidades que importa destacar.

Sendo este um filme realizado na viragem do mudo para o sonoro, a forma como foi apresentado em Portugal evidencia um momento de transição onde as “convenções” da tradução e da legendagem ainda não estavam completamente estabilizadas. De facto, toda a publicidade e os vários artigos dos críticos e jornalistas referem-se a *Raparigas de Uniforme* como o novo “fono-filme”. Era ainda uma novidade e, não por acaso, no mesmo número em que José Gomes Ferreira elogia o filme de Leontine Sagan, pergunta-se aos leitores da *Imagem* se preferem os filmes legendados ou o “novo sistema” do “dubbing” (como era referido). Nesse final de 1932 e início de 1933 a discussão sobre como distribuir filmes em língua estrangeira em Portugal esteve bastante acesa, com barricadas fundamente cavadas. Nalgumas sessões já se apresentavam filmes de Hollywood em cópia dobradas em espanhol (ou mesmo em Francês). E, ora por influência política, ora pela pequena dimensão do mercado português, acabou por se adotar definitivamente a legendagem – com os efeitos de segregação que isso acarretava para uma população maioritariamente analfabeta.

Porém, se *Raparigas de Uniforme* foi legendado, a cópia de que dispomos demonstra como esta técnica ainda devia muito ao cinema mudo. As legendas presentes na cópia que hoje se apresenta são muito particulares: reduzidas ao mínimo indispensável, o legendador (que tem direito a crédito no genérico português – Rocha Teles) optou, de forma sistemática, por retirar repetições do discurso, omitir todo o tipo de salamaleques e palavras de circunstância, simplificar longas sequências dialogadas numa única legenda (que chega, por vezes, a ter quatro linhas, estendendo-se por bastante tempo no ecrã – aproximando-se, por isso, da lógica do intertítulo), subtrair informação entendida como desnecessária (que a tia de Manuela é irmã da mãe, como se calcula a profundidade da escadaria a partir da força gravitacional, etc.) ou simplesmente remeter para o conhecimento literário do espectador as longas passagens em que se descrevem episódios bíblicos (Jacob), se entoa o hino de Johann Mentzer ou se encena a peça de Friedrich Schiller, “Don Carlos”. Nada disso é legendado e, no que respeita às referências literárias e a certas palavras de circunstâncias, presumo que a omissão se prenda com o nível cultural a que o filme se dirigia (ou melhor, ao qual o distribuidor português se dirigia). Também não são legendadas frases em que se diz que “as crianças crescem com fome” (esta porque surge no final de um rolo e, na cópia portuguesa, essa ponta não existe – corte ou lacuna?) ou “imaginem-na toda nua” (quando ameaçam castigar as alunas com a proibição de uso dos uniformes).

A juntar a isso, aquilo que efetivamente é legendado apresenta incongruências, erros, deturpações ou suavizações, que tanto poderão ter ocorrido por conta da incompetência do legendador (o seu parco conhecimento da língua alemã), por um entendimento do trabalho que valorizava mais a paráfrase do que a efetiva tradução ou – também é uma possibilidade – como forma de contornar a censura. De facto, no que respeita às questões da sexualidade e das condições de vida, várias são as opções de legendagem que

mitigam a realidade que o filme representa, talvez para que assim se evitassem cortes. Quando uma colega avisa Manuela para não se “apaixonar” pela professora, em português surge “vais achá-la um amorsinho [sic]”. Quando lhe dizem que todas as raparigas tem uma “queda” pela professora, traduz-se com algo como, todas a acham “muito simpática”. No que respeita à fome e à pobreza das raparigas no colégio, o “já passam fome” é traduzido por “queixam-se que passam fome”. Quando a diretora da escola afirma que “a pobreza enobrece”, o tradutor optou por “a pobreza educa” – que, apesar de tudo, é bastante diferente. No entanto, o próprio tradutor faz referências à censura (através das legendas) que não estão presentes nos diálogos em alemão. Quando a diretora exige a “aprovação prévia” das cartas que as alunas enviam aos pais, na legenda diz que as cartas “não passaram pela censura”. Será uma piscadela de olho ao espectador?

Talvez o aspeto mais curioso desta cópia, e que a coloca como um caso paradigmático desse momento de transição entre cinema mudo e cinema sonoro, prende-se com a introdução de planos com documentos escritos em português. Ao longo do filme surgem, por duas vezes, planos de documentos (uma carta e um programa de teatro) com texto manuscrito e que terão sido acrescentados pelo distribuidor português (o que implicou não só rotação dessas imagens, como trucação no que respeita ao som). Um deles, é um plano que nem sequer reproduz um plano equivalente no filme de Sagan. A carta que, a certa altura, uma das alunas lê às colegas, é – no filme “original” – apenas lida. Nesta cópia de distribuição portuguesa, em vez de se legendar essa sequência, introduziu-se um plano que serve as vezes de legenda, exatamente como antes se fazia com os intertítulos do cinema mudo (só que preservando a banda de som que continua a correr sobre esse plano acrescentado). Já o plano do programa de teatro reproduz um plano equivalente no filme, substituindo-o pelo português e aproximando o estilo gráfico do documento. Estes dois planos acrescentados refletem como, em 1932, ainda não se haviam integrado completamente as convenções da legendagem e que, distribuidores e público, encaravam esse trabalho numa lógica aproximativa e que carregava uma certa dose de criatividade e autoria (daí a referência no genérico inicial).

Na sessão de hoje, e pela primeira vez na Cinemateca, pedimos à tradutora e legendadora Mariana Wallenstein que traduzisse (através de legendagem eletrónica) apenas as longas passagens não traduzidas na cópia de distribuição de 1932.

Ricardo Vieira Lisboa

A propósito do filme

Antes de mais põe-se a questão da autoria. **Mädchen in Uniform** é um filme de Leontine Sagan ou de Carl Froelich? A questão tem razão de ser até pelo percurso peculiar de cada um deles. Froelich foi um dos pioneiros do cinema alemão com uma carreira compreendida entre 1911 e 1951, com uma interrupção entre 1944 e 1950 a que não terá sido alheia a condecoração recebida por Goebbels. O seu percurso, nos anos 30 e 40 não foi diferente do de um Ucicky, um Harlan, um Steinhoff, entre um cinema de propaganda e um de diversão. Na altura da realização de **Mädchen in Uniform**, era já um nome importante na indústria, argumentista dos seus próprios filmes e proprietário duma casa de produção.

Leontine Sagan era, no campo do cinema, uma completa desconhecida. Austríaca de nascimento, fora aluna de Max Reinhardt, e destacou-se em especial no teatro, primeiro na interpretação e depois na encenação. Foi nesta condição que Leontine Sagan terá sido contactada para dirigir **Mädchen in Uniform**, dada a sua reconhecida capacidade na direcção de actores. De duas uma: ou **Mädchen** foi para Sagan o filme de uma vida, onde de uma vez por todas e definitivamente disse o que tinha a dizer no cinema (e com o cinema), ou terá sido um daqueles casos de um perfeito trabalho de equipa com Sagan dirigindo o grupo de jovens adolescentes (**Mädchen in Uniform** é um filme sem protagonistas masculinos, o que só voltará a acontecer, salvo erro, oito anos depois com **The Women** de George Cukor) e Froelich orientando e supervisionando todo o trabalho técnico. Um pormenor parece apoiar esta última tese: Leontine Sagan só voltou a dirigir um filme (que a crítica contemporânea considera medíocre): em Inglaterra em 1932, **Men of Tomorrow**, interpretado por Robert Donat e Merle Oberon. Tendo-se exilado da Alemanha por motivos raciais, Sagan iria, com a família, para a África do Sul, onde fundou uma companhia teatral e faleceu em 1974. Os testemunhos dos vários intervenientes são também contraditórios. Sagan não faz qualquer referência à participação de Froelich numa entrevista em *Pour Vous*, em 1932. Dorothea Wieck, a extraordinária intérprete da professora, referia-se na mesma revista em 1933 apenas a Sagan (curiosamente as notícias biográficas desta actriz referem que o seu papel mais famoso foi devido a

sugestão do próprio Froelich). Hertha Thiele (a jovem Manuela), por sua vez, declarou, durante uma exibição do filme na Cinemateca Francesa, que o papel de Froelich fora dominante.

É provável pois, como concluem Raymond Borde, Freddy Buache e Francis Courtade no seu livro *Le Cinema Réaliste Allemand* que: “a) Leontine Sagan tenha tido o trabalho, como mulher, de auxiliar Froelich a dirigir um filme de mulheres... dar uma garantia moral junto dos pais das raparigas; b) mas que Froelich tenha sido o ‘realizador’ no sentido em que o entendemos”.

Mädchen in Uniform foi um enorme êxito de público e de crítica. Para isso contribuiu, sem dúvida, o trabalho das duas atrizes que este filme tornou famoso: Dorothea Wieck e Hertha Thiele. Tirando partido desse êxito, Frank Wisbar reuni-las-ia de novo, dois anos depois, em **Anna und Elizabeth**. Para a jovem Thiele a carreira, contudo, aproximava-se do fim, tendo-se exilado na Suíça por ter caído em desgraça no regime nazi.

Da direita à esquerda a crítica incensou o filme de Sagan/Froelich. Tal unanimidade é, com frequência, suspeita, mas no caso de **Mädchen in Uniform**, por detrás dela cada um puxava a brasa à sua sardinha. Para uns era admirável que o filme abordasse um tema daqueles de forma tão delicada sem recorrer aos chavões do freudianismo, evitando as “obscenidades” de um **Die Büchse der Pandora**; outros apontavam a forma ligeira como o filme era contado sem recorrer a toda a simbologia germanófila que o cinema alemão mostrava. Talvez cada um tivesse uma parte de razão na abordagem de **Mädchen in Uniform**. Mas já então apareciam, a alguns mais esclarecidos, as características que fazem dele, hoje, um documento importante para o estudo da agonia da República de Weimar, outro exemplo de um ovo de serpente através do qual se vê o réptil a formar-se: via-se nele, já, um retrato da Alemanha de então, o revanchismo de direita personalizado na figura da directora, as referências ao governo Von Papen e à aliança da velha aristocracia imperial com o fascismo (a visita da princesa ao asilo e a sua relação com a directora). Mas o que se tornava então mais evidente, aquilo que de imediato despertava a curiosidade, era a relação “particular” que se sugeria entre a professora e a aluna, de tal forma que um crítico de um vespertino português na altura da sua estreia se insurgia contra o filme referindo que a personagem de Manuela deveria ser internada numa casa de correcção, opinião partilhada pela directora e sua auxiliar (*les beaux esprits se rencontrent*).

Mädchen in Uniform é um dos vários filmes sobre internatos, ao lado de obras como **Poutievka V Gizn** (*O Caminho da Vida*) de Nicolai Ekk, feito no mesmo ano, **Zéro de conduite**, que Jean Vigo fez no ano seguinte, e **Boys Town**, de Norman Taurog, datado de 1938. De todos é o único que aborda o universo feminino e, na forma como o faz, o que lhe está mais próximo é o de Vigo. É que tanto um como o outro são, simultaneamente, os mais etéreos, os mais puros e os mais subversivos e cruéis. A aproximação às personagens é mais espiritual do que física, pelo que a sua verdade surge de forma mais manifesta. As duas mais belas sequências deste filme são as que instilam no espectador uma maior perturbação: a dos beijos e a da “declaração”. A atitude de expectativa da primeira, com aquele belíssimo plano em que as jovens se sentam nas camas em unísono à espera do beijo da professora, com uma sensualidade contida, que se manifesta de forma exuberante na segunda sequência, quando, após a representação do “Don Carlos”, de Schiller, Manuela, eufórica com o ponche, faz pública a sua declaração de amor pela professora. Daí até ao espantoso encontro das duas na sala, e da tentativa de suicídio de Manuela, vão algumas das mais belas imagens que o cinema alemão clássico nos deu.

Mas o filme é também a denúncia duma repressão de que a directora é apenas uma manifestação. Daí que o filme se inclua mais claramente do lado da contestação da ordem e do poder na oposição da professora com a directora. O último plano é, pois, uma acusação: após a salvação *in extremis* de Manuela pelas amigas, e à pergunta da directora sobre o que acontecia, responde a primeira: “Impediram uma grande desgraça que ficaria a pesar na sua consciência e na minha”. O plano final mostra a directora afastando-se em silêncio pelo corredor enquanto a imagem vai escurecendo. É uma culpa mais vasta, o de todo um sistema “educativo” que ela transporta consigo.

Manuel Cintra Ferreira