

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

28 de Abril de 2025

TEREMOS SEMPRE MICHAEL CURTIZ (parte III)

DAS SPIELZEUG VON PARIS / 1925 A Bonequinha de Paris

Um filme de Michael Kertész/Michael Curtiz

Argumento: de autor não identificado, a partir do romance “Red Heels” (1924), de Margery Lawrence / *Diretores de fotografia* (35 mm, preto & branco): Max Nekut, Gustav Ucicky / *Cenários:* Gustav Abel, Arthur Berger / *Figurinos:* Ladislav Czettel / *Montagem:* não identificado no genérico / *Interpretação:* Lili Damita (Célimène/Susanne Armard), Eric Barclay (Miles Seward), Georges Tréville (o Visconde de la Maudry), Hugo Thimig (Duval), Theo Shall (Miguel Fournichon), Maria Asti (Christina Landrolet), Hans Moser (o diretor do teatro), Traute Carlson (Lady Madison), Ria Gunzel (Dorothy Madison), Maria Fein (Ninette) e outros.

Produção: Arnold Pressburger, para Sascha-Film (Viena) / *Cópia:* do Filmarchiv (Viena), 35 mm, com intertítulos em espanhol e legendas eletrônicas em português / *Duração:* 135 minutos, a 20 imagens por segundo / *Estreia mundial:* Budapeste, 24 de Setembro de 1925 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Politeama), 19 de Janeiro de 1928 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Música ao vivo por FELIPE RAPOSO

Das Spielzeug von Paris (cuja tradução literal é *o brinquedo de Paris*) foi o ante-penúltimo filme realizado por Curtiz na Europa, agora com o pseudónimo “intermediário” de Michael Kertész, que adotou ao deixar a Hungria por Viena e com o qual assinou os dezassete filmes que fez na Áustria. A cópia que vamos apresentar, com intertítulos em espanhol, é a mais completa que se conhece. Trata-se de mais um exemplo da destreza profissional de Curtiz, patente no seu domínio dos imponentes cenários, na sucessão de cenas muito variadas e no manejo dos figurantes, ao serviço de uma história muito contemporânea, sem o inevitável elemento *kitsch* dos filmes de aventuras antigas ou temas bíblicos, nos quais ele já mostrara do que era capaz, misturando inclusive a idade moderna e os temas bíblicos em **Sodom und Gomorrah**, realizado três anos antes. **Das Spielzeug von Paris** adapta um hoje esquecido *bestseller* publicado no ano anterior. Situa-se profundamente no contexto do presente, os chamados *anos loucos*, os anos 20, que marcam o início do século XX do ponto de vista das formas artísticas e dos comportamentos individuais (politicamente, o novo século tivera início com o começo da Primeira Guerra Mundial). Os anos 20 trouxeram a descoberta da beleza das máquinas, a elaboração de formas radicalmente novas na arquitetura, no mobiliário, nos adereços domésticos, na literatura, na pintura e no cinema. Foi também a era da triunfante chegada do jazz à Europa (um dos intertítulos menciona “o estrondo selvagem das danças ianques”, que tanto abanou os corpos habituados a valsinhas...). Todas estas mudanças foram simultâneas a uma transformação radical da imagem e do comportamento feminino nos centros urbanos: em vez de estarem embalsamadas em complicadas roupas que ocultavam o corpo e dificultavam os movimentos, as mulheres passaram a usar vestidos curtos e colados ao corpo, penteados mais simples, ditos *à la garçonne*. Paris, “a capital do século XIX”, segundo o título de um célebre ensaio de Walter Benjamin, continuou a ser uma das capitais do século XX, como grande centro cosmopolita, cuja única rival neste período era Berlim. Independentemente da aura e da fama da capital francesa, a escolha de Paris como cenário da história narrada neste filme, que no seu âmago não é especialmente inverosímil, corresponde a uma realidade.

Os intertítulos do filme são muitas vezes longos e explicativos, um tanto desfasados do que vemos na tela e um dos primeiros proclama que se trata de mais um exemplo “do eterno equívoco entre o amor e o desejo”, mas apesar desta platitude vitoriana o filme não é nada moralista: depois de mudar de vida e se inserir num meio “respeitável” a *bonequinha de Paris*,

típico exemplo da *flapper* (termo da época para designar estas mulheres “ousadas”), chega à sábia conclusão que prefere a agitação e os prazeres de uma grande metrópole à chateza e à chatice conjugal numa casa de campo com um maridinho bem-comportado. Este, por sua vez, constatará que a sua verdadeira alma gêmea é uma virgenzinha insossa, governada pela mãe. A mulher livre e sem medo de aventuras é propulsada à fama com a ajuda de homens poderosos, mas não é manipulada por eles, em cujas mãos não é um objeto e por isso nada tem de vítima; note-se a presença de bonecos representando os seus dois amantes tão diferentes entre si, o que pode ser visto como um irónico signo de independência. Mas não há masoquismo por parte dos homens que a cercam, como sempre é o caso quando se está diante de uma *femme fatale*, pois aqui a mulher nada tem de uma pura manipuladora calculista e destruidora, é alguém que busca e atinge o prazer de viver. Celimène não é apenas o pseudónimo artístico de Susanne Armard, é o seu verdadeiro eu, não uma mulher absolutamente real, mas um ser algo irreal. E já que quase tudo tem lugar em Paris, a “moral da história” pode ser ilustrada por um provérbio francês: *qui se ressemble s’assemble*, isto é, *quem se parece se junta*.

Tudo gira à volta de nada menos de sete personagens: três principais - Celimène, o velho visconde e o ingénuo homem com quem ela se casa - e quatro secundários, todos do sexo feminino: a noiva de Barclay, a mãe dela, a irmã de Barclay e a ex-amante do visconde. Acrescenta-se a estes o personagem anexo de Miguel, janota com alguma semelhança física com Max Linder, cujo nome e cujo bigodinho preto parecem indicar que é um dos muitos sul-americanos de posses que elegeram Paris como pátria. Nenhum é dispensável e a trama de interesses e conflitos que rege o comportamento de cada um em nada obscurece a clareza da ação. Note-se que, como não era raro, os intertítulos são ilustrados (dois personagens, uma garrafa de champanhe, um palco, etc.) de maneira a “comentar” a ação. Do ponto de vista narrativo e visual, a primeira parte do filme, que ocupa cerca de uma hora e meia, é mais rica do que a segunda, o que é natural, posto que numa há diversão e movimento e na outra monotonia e tédio, sem que isto tolha a coesão do conjunto. Alguns planos rodados nas ruas de Paris são inseridos entre os magníficos e variados cenários de estúdio, o que amplia o alcance e a beleza visual do filme. A rápida ascensão da protagonista é sucintamente ilustrada pela sua passagem de um café frequentado por ladrões e outros personagens de “baixa extração” a uma grandiosa casa de espetáculos, onde ela é a atração principal de um número musical delirante sobre a confecção de um gigantesco bolo por uma pequena multidão de dançarinas vestidas de pasteleiras. Ao lado destas grandes cenas, há momentos íntimos em que Curtiz encontra belas soluções visuais: o momento em que Celimène e Barclay cruzam um olhar decisivo, em que se fixa o desejo recíproco, tem lugar diante de um espelho, o que sintetiza o que a relação deles tem de ilusória. Mais tarde, quando depois de duas cenas de aproximação erótica (num dos beijos, o homem se debruça sobre a mulher numa atitude semelhante à de um vampiro), quando os dois dão o passo decisivo para o ato sexual, vemos uma estatueta feminina que cai e se parte, enquanto o par está fora de campo, numa solução típica do cinema mudo. Não menos típica, embora mais insólita, é a montagem paralela entre o regresso de Celimène ao mundo parisiense do luxo e do espetáculo e a caminhada desesperada de Barclay, sob forte chuva e vento, numa tentativa de recuperá-la. Num eco à sequência em que os olhares dos dois se cruzaram diante de um espelho, ao chegar à mansão onde ela se encontra ele puxa um véu de gaze para vê-la melhor e depois solta-o, encobrindo a figura da mulher, que dança num palco. Este gesto simples é uma brilhante solução visual para assinalar o fim da relação entre os dois e a consciência do homem diante deste facto. O desenlace, que parece próximo, é protelado por um longo suspense dramático, em que uma tempestade espelha o que se passa na mente de Celimène e Barclay, antes do ponto final. **Das Spielzeug von Paris** é, inegavelmente, um filme a (re)descobrir, uma das inúmeras surpresas que nos reserva o cinema, com a vantagem considerável de não suscitar nenhuma distância sobranceira no espectador, mas uma adesão direta.

Antonio Rodrigues