

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

2 de Junho de 2025

TEREMOS SEMPRE MICHAEL CURTIZ

## 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 eletrónicas 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 garçon*. 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 platitudo 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 gémea 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