

A coexistência de tendências divergentes em *Peau D'âne* de Perrault e Demy

Márcio Santos

Universidade do Porto

*Peau d'Âne*¹ de Charles Perrault é um conto fortemente marcado pelo conflito entre o maravilhoso e o fantástico, uma dicotomia que Jacques Demy, na sua adaptação cinematográfica, não só manteve como também acentuou, para além de a ter relacionado com outras tensões já existentes na sua própria obra: o confronto entre o quotidiano ou banal e o transcendente ou sublime (notando-se aqui a forte influência de Jean Cocteau) e entre a gravidade e a leveza, bem como a relação conflituosa entre um alinhamento na tradição cinematográfica hollywoodesca dos anos 40, 50 e 60 e a desconstrução irónica dessa mesma tradição. Deste modo, a transposição fílmica do conto deu a Demy a oportunidade de tecer um comentário fascinante sobre, por um lado, esse mesmo conto e, por outro lado, a sua própria obra, apoiando-se na coexistência de tendências divergentes em ambos.

Importa salientar que Demy baseou o seu filme de 1970 não só na versão em verso publicada por Perrault em 1694 como também numa versão em prosa apócrifa que surgiu em 1781² – entre outras, porventura. Estas duas versões são similares a um nível temático, estrutural e diegético: ambas se focam no desejo incestuoso de um rei pela sua filha. Este

desejo surge após a morte da cônjuge do monarca, a rainha, que havia forçado o seu esposo a prometer que só se casaria com uma mulher cuja beleza e qualidades iguaissem as suas. Tornando-se claro que a única mulher que se consegue equiparar à rainha é a princesa, ou seja, a própria filha do casal, o rei decide esposá-la. Assustada, a princesa consulta a sua fada-madrinha, que a aconselha a fazer exigências impossíveis como condições para o seu consentimento (nomeadamente, um vestido da cor do céu, outro da cor da lua, outro tão brilhante quanto o sol, e por fim, a pele de um asno mágico, cujas fezes são moedas de ouro). Contudo, o rei aquiesce a todos os pedidos, deixando a princesa numa situação desfavorável e resultando na sua fuga. Durante o seu exílio auto-imposto, ela serve-se da supra-referida pele para esconder a sua verdadeira identidade.³

Para além disso, as duas versões, à semelhança de grande parte dos restantes contos de Perrault, são atravessadas por um peculiar conflito entre o *maravilhoso* e o *fantástico*. Esta distinção conceptual foi traçada por Tzvetan Todorov, o primeiro teórico a distinguir os termos sistematicamente (cf. Todorov 1976). Maria do Rosário Pontes⁴ sumariza habilmente os conceitos de Todorov:

enquanto no género fantástico é mantida a ambiguidade entre o sobrenatural e o real, sendo aceite – como necessária – a interrogação sobre a natureza equívoca do que se vê, pelo contrário, o género maravilhoso subentende sempre a aceitação e até mesmo a participação/inclusão num sobrenatural que é experimentado e sentido, sem ter de ser explicado e racionalizado. Estamos assim perante dois “contratos de leitura” que se opõem: no primeiro, o leitor questiona(-se), duvida, interroga; no segundo, participa, surpreendido e seduzido por tudo o que vai sendo descrito, numa palavra, interioriza as mensagens veiculadas. (Pontes 1997: 455)

A presença do domínio do fantástico no conto maravilhoso altera-o, afectando-o principalmente ao nível didáctico-moral. De facto, Perrault aborda a moralidade de vários dos seus contos de forma inesperada, como evidencia *Peau d’Âne*. Nesta leitura do conto enquanto ponto de convergência de tendências opostas (aquela que Demy promove com o seu filme), *Peau d’Âne* surge como uma reconfiguração bastante interessante do conto maravilhoso tradicional, revelando uma inventividade impressionante. Com efeito, neste conto (na versão em verso e em prosa), a tensão resultante da coexistência das propensões

divergentes do maravilhoso e do fantástico conduz a uma meditação sobre os possíveis papéis do conto de fadas para lá do – e até em oposição ao – seu didactismo. Esta é uma reflexão continuada por Demy, que destaca esta problemática e a relaciona com outros dilemas sobre os quais a sua obra se debruça.

Um dos mais notórios elementos subversivos de *Peau d'Âne* pode ser descortinado numa análise do carácter da sua protagonista feminina – a princesa –, que é marcada por uma grande passividade. Note-se que a sua resistência à proposta incestuosa de seu pai esmorece à medida que o rei vai acedendo aos vários pedidos que ela lhe impõe como condição para a aceitação do matrimónio, seguindo o conselho da fada, que esperava assim demover o monarca. Efectivamente, em mais do que uma ocasião, a princesa parece aceitar a situação, considerando anuir à vontade de seu pai, sendo apenas impedida pela repetida intervenção da fada-madrinha⁵. A falta de iniciativa da princesa continua durante a provação que se segue à sua evasão, visto que ela não define nenhuma estratégia para a superação dos obstáculos com que se depara, limitando-se a esperar por uma intervenção externa que resulte na alteração da sua sorte ou, porventura, pela eventual extinção do desejo transgressivo do rei. Por conseguinte, a indolência da personagem, que se mantém ao longo de todo o conto, é notória. No entanto, para que *Peau d'Âne* concordasse com os parâmetros convencionais do conto de fadas, o comportamento da princesa teria de ser outro, ou seja, ela teria de labutar pela restauração da ordem por iniciativa própria, como acontece em *Mil e Uma Peles*⁶, o conto dos irmãos Grimm que é, *grosso modo*, equivalente ao de Perrault.

Por seu turno, o filme é marcado por uma maior autonomia das figuras femininas, uma vez que a princesa (à semelhança da fada-madrinha, como veremos adiante) adopta uma predisposição activa para mudar a sua situação: “[Peau d'Âne] veut être maîtresse de son destin quitte à le provoquer; elle ne reste pas dans l'attente passive d'une délivrance” (Saubin, 2009: 48). Manifesta-se, na adaptação fílmica de Demy, a vontade simultânea de, por um lado, dar maior autonomia às personagens femininas – reflectindo, quiçá, o processo de emancipação da mulher que acontecera durante os séculos que separam o conto da sua adaptação fílmica⁷ – e, por outro lado, continuar o projecto de desconstrução

do conto maravilhoso começado por Perrault. Para conseguir responder simultaneamente a estes impulsos que, neste caso, entram em oposição, o cineasta opta por substituir um elemento subversivo por outro, pelo que a hesitação da princesa perante a proposta do rei é preservada, ao passo que a sua motivação é alterada: no filme de Demy, esta hesitação não se deve, como no conto, a uma falta de iniciativa por parte da protagonista; resulta antes de um conflito interno que pode resultar de um possível desejo de anuir ao desejo de seu pai. Este desejo não é necessariamente sexual – mas Demy provoca o espectador com esta possibilidade⁸ –, podendo ser, por um lado, motivado por um amor filial que se manifesta na vontade de agradar a seu pai ou, por outro lado, despoletado pelo agrado derivado de ser considerada a mais bela⁹. Em suma, o elemento transgressivo já presente na versão de Perrault é mantido por Demy; a sua *raison d'être*, contudo, é alterada.

Demy acentua a inclinação do conto de Perrault para uma explicação psicológica do comportamento das personagens, destacando, portanto, uma tendência fantástica, visto que anula a simplicidade das personagens do conto maravilhoso típico. Deste modo, para além da maior densidade psicológica da princesa, o filme complexifica, por exemplo, as razões por detrás do comportamento do rei. Em termos mais concretos, a motivação para o seu impulso incestuoso deriva da sua vontade de ressuscitar a sua esposa, o que é sublinhado pelo desempenho de dois papéis pela actriz Catherine Deneuve, que dá corpo tanto à rainha como à sua filha¹⁰, resultando numa aproximação, pelo menos no que respeita ao aspecto físico, das duas personagens. Por conseguinte, o desejo incestuoso do rei pode ser esclarecido, ainda que apenas parcialmente, como o resultado da semelhança física entre a sua esposa e a sua filha, o que o leva a ver na segunda a continuação ou extensão da primeira. Jogando com a interpretação dual de Deneuve, Demy frisa esta elucidação de teor psicológico quanto à atitude do rei, a qual apenas estava latente e pouco desenvolvida no conto de Perrault.

O tratamento do carácter da princesa está ligado a um outro elemento desconstrutivo, a adulteração do papel das provas iniciáticas, o qual é deturpado, pois não há um desenvolvimento significativo do carácter da personagem em resultado dessas experiências iniciáticas, o que é evidenciado pelo facto de a sua atitude passiva raramente

se alterar no decorrer do conto. Todavia, esta desconstrução adquire outros contornos no filme, visto que, como já foi referido, Demy reescreve a personagem, favorecendo uma postura mais activa em detrimento da passividade que a marcava no conto de Perrault. Assim, é ela própria que altera a sua situação durante a sua provação como Peau d'Âne, e o desenvolvimento da personagem manifesta-se no seu despertar sexual. Desejando um parceiro, a princesa canta a sua ânsia, a qual é prontamente realizada, como que pelo poder performativo da palavra, entrando prontamente em cena um príncipe. O filme, portanto, aproxima-se, nesta instância, do domínio do maravilhoso¹¹, o que é sublinhado pelo surgimento inexplicável e inquestionado de uma rosa que, possuindo uma boca humana, se dirige ao príncipe, aconselhando-o a continuar o seu passeio pelos bosques, pois um encontro com o amor o espera.

Na sequência seguinte, o príncipe, chegado à morada de Peau d'Âne, serve-se da janela de uma parede lateral da habitação para conseguir contemplar o interior. No conto, esta acção é substituída pelo acto de espreitar sorrateiramente através de uma fechadura, o qual tem decididamente uma carga sexual mais forte, que Demy recupera, de certa forma, ao tornar claro que a prática voyeurista é mútua: o príncipe observa a princesa, mas ela também o observa. Para além disso, a princesa, sabendo-se observada pelo príncipe, seduz-lo. De facto, ela preparara-se para a sua chegada, motivo pelo qual enverga, quando é espiada, o vestido “de la couleur du Soleil”, por oposição à pele de burro.

No conto, a espera inactiva da princesa revela-se igualmente frutífera, pois a salvação surge, tal como no filme, na figura de um príncipe, que também a vê com o supramencionado vestido da cor do Sol. A diferença fundamental reside na natureza accidental dos acontecimentos, na medida em que o encontro entre as personagens é fruto do acaso, ficando de novo evidente a postura passiva da princesa: “*Par hasard il mit l'œil au trou de la serrure*” (Perrault, 1981: 107; itálicos meus). Posteriormente, ao preparar um bolo para o príncipe, um dos anéis da princesa cai accidentalmente no bolo,¹² ficando oculto no seu interior: “*De son doigt par hasard il tomba dans la pâte / Un de ses anneaux de grand prix*” (*ibidem*: 110; itálicos meus). A reiteração da expressão “par hasard” sublinha o carácter fortuito da resolução dos problemas da princesa e a sua falta de iniciativa. O anel

introduzido inadvertidamente na composição do bolo é depois usado pelo príncipe para escolher a sua esposa: “Je le veux bien, pourvu que l’on me donne / En mariage la personne / Pour qui cet anneau sera bon” (*ibidem*: 111). Como esperado, o único dedo a que o anel se adequa é o da princesa, que aparece no palácio apenas porque é convocada (depois de todas as outras mulheres do reino terem tentado a sua sorte), o que condiz com a sua passividade, abundantemente demonstrada noutros momentos. Semelhante é o caso de Cinderela, uma personagem que se submete, tal como Peau d’Âne, a uma prova: a prova de Cinderela é o encaixe do sapato; a de Peau d’Âne é o encaixe do anel. Comparando os dois casos, a postura inactiva das duas personagens torna-se ainda mais facilmente perceptível. De facto, as suas participações na prova resultam de intervenções externas, em detrimento de qualquer iniciativa tomada pelas próprias personagens.

No filme, todavia, o poder de iniciativa e planeamento da princesa é novamente sublinhado pela sua participação autónoma e deliberada na prova do anel, na medida em que a protagonista comparece sem necessitar de ser convocada para o fazer.¹³ Demy opta, mais uma vez, por realizar a sua reflexão irónica e transgressora de outro modo, pelo que sublinha a dimensão sexual da colocação do anel, recorrendo à sucessão de vários grandes planos centrados nos vários dedos que atravessam o aro. Esta estratégia de repetição visual enfatiza a imagética da penetração. Saliente-se, igualmente, a inversão de papéis: o dedo feminino adquire uma significação fálica, ao passo que o anel – mantido na mão masculina do príncipe durante toda a prova – assume uma conotação vulvar ou vulvovaginal. Este processo de associação do fálico ao feminino e do vúlvido ao masculino – já presente no conto, ainda que não de forma tão clara – associa-se à autonomização da figura da mulher no filme de Demy, dando um novo sentido à permuta dos atributos dos sexos.

A princesa introduz o seu dedo no anel que o príncipe detém na sua mão – ou penetra o príncipe, se continuarmos a ler a imagem simbólica e sexualmente – e, de seguida, remove a pele de burro que a cobria – isto é, despe-se, por oposição a ser despida pelo príncipe, o que indicaria uma atitude passiva –, maravilhando toda a corte com a revelação da sua verdadeira beleza. O que no conto de Perrault era um gesto de entrega torna-se na adaptação de Demy um gesto de afirmação. À superfície, a imagem mantém-se inalterada,

mas o seu sentido é radicalmente transformado, devido às mudanças operadas pelo filme na relação entre o masculino e o feminino. Assim, se no conto a realização da prova do anel pode ser lida como a materialização de uma fantasia sexual masculina – a subjugação de todas as mulheres do reino em função do desejo falocêntrico do príncipe –, no filme a sequência equivalente favorece a realização de uma fantasia sexual feminina – a imposição de uma mulher enquanto objecto de desejo sexual supremo sobre as suas congéneres –, sendo este concurso remanescente da procura de uma mulher que fosse tão bela quanto a esposa do rei. Tanto numa competição como na outra, a eleita foi a princesa.

Dada a supremacia da figura feminina na adaptação cinematográfica, a princesa terá como antagonista ou rival uma outra mulher: a sua fada-madrinha. É precisamente esta personagem que se torna a nova esposa do rei, reatando uma provável relação prévia entre ambos. Quando a princesa descobre isto, a sua expressão revela momentaneamente o seu descontentamento, dado que o seu estatuto como a única mulher digna se vê ameaçado.¹⁴ Portanto, Demy mantém a estrutura típica do conto maravilhoso,¹⁵ mas torna a resolução – a restauração da ordem – irónica, dando destaque aos jogos de poder em que se envolvem as duas protagonistas femininas, em detrimento do reforço de um determinado propósito moral.¹⁶ A entrada da fada na sequência final é triunfante: ela chega acompanhada pelo rei num helicóptero, interrompendo as festividades do casamento da princesa. O próprio anacronismo (se é que se pode falar de tal num conto de fadas) sublinha a surpresa do seu reaparecimento na narrativa,¹⁷ visto que o maquinal não se manifesta no maravilhoso, que se desenvolve num tempo fechado, no qual a nossa indústria não existe. Resumindo, o filme subverte a tendência do conto de fadas comum para assexualizar a figura da fada-madrinha e, simultaneamente, negligencia de forma deliberada o propósito didáctico do conto, uma vez que a resolução da narrativa não dá destaque a uma qualquer virtude moral da protagonista, preferindo centrar-se ironicamente na competição entre a princesa e a fada.

Na versão em verso do conto, também se descarta a possibilidade de cumprir a função didáctico-moral comumente atribuída ao conto maravilhoso, dado que, por exemplo, uma dada virtude moral da princesa poderia ter sido, aquando do seu aparecimento no palácio, recompensada, caso se referisse que o príncipe não fora afectado

pela pele de burro que ela envergava, pois reconhecera, sob a sua aparência desagradável, a beleza interior da princesa. Poder-se-ia, deste modo, promover os valores morais que o contista julgasse essenciais – o que não acontece. Na versão em prosa, o gesto transgressivo é ainda mais evidente, pois a pele de burro desilude e enoja o príncipe, que agora não reconhece a princesa:

le prince [...], lui-même étonné de l'accoutrement de cette fille, n'osa croire que ce fût celle qu'il avoit vue si pompeuse et si belle. Triste et confus de s'être si lourdement trompé: Est-ce vous, lui dit-il, qui logez au fond de cette allée obscure, dans la troisième basse-cour de la métairie? Oui, seigneur, répondit-elle. Montrez-moi votre main, dit-il en tremblant et poussant un profond soupir. (Perrault 1817: 158)

Para que o conto se adequasse à matriz tradicional do conto maravilhoso, o príncipe não poderia surpreender-se com a aparência da princesa; teria, pelo contrário, de não se deixar perturbar pelo seu aspecto, pressentindo os seus atributos morais, quer adivinhasse a sua verdadeira identidade quer não. Deste modo, o intuito moral do conto maravilhoso é descurado em *Peau d'Âne*: só retirando a pele de burro é que a princesa cessa de perturbar o príncipe.

Para além disso, o ensinamento moral proposto pelo conto – o incesto como perversidade – entra em conflito com a atitude de submissão da princesa em relação ao seu pai. Acrescente-se que a moral, apesar de ser óbvia, não pode ser explicitada, dado que diz respeito a um tabu absoluto. Como resultado, Perrault – que, no seu “Préface” à edição de 1695 que reúne os seus três contos em verso, incluindo *Peau d'Âne*, apresentou a comunicação de uma moral útil (de forma agradável) como o seu principal objectivo¹⁸ –, encerra *Peau d'Âne* com uma “moralité” que se recusa a discutir o incesto e, como consequência, o próprio ensinamento moral do conto:

Le Conte de Peau d'Ane est difficile à croire;
Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants,
Des Mères et des Mères-grands,
On en gardera la mémoire. (Perrault 1981: 115)

Por conseguinte, a peculiaridade desta moralidade reside no facto de ela não funcionar como uma súpula do ensinamento ético proposto pelo conto. Até o próprio Perrault parecia estar consciente desta peculiaridade, na medida em que discute, no mesmo “Préface”, o propósito moral dos outros dois contos, mas evita comentar sobre o de *Peau d'Âne*.¹⁹

A moralidade ressurge integral e inalteradamente na versão prosaica e na fílmica, mantendo-se, portanto, o absurdo de uma moralidade desprovida de um objectivo moral. Porém, esta repetição também tem uma outra implicação: concretiza-se o carácter profético da “moralité” no que concerne à perpetuação da história (“On en gardera la mémoire”). De facto, Perrault, incapaz de – ou desinclinado a – discutir a moralidade do conto, opta por se debruçar sobre a perduração da narrativa: “Peau d'Ane est conté tous les jours à des enfants par leurs Gouvernantes, et par leurs Grands-mères” (*ibidem*: 50). A versão em prosa, seguindo o mote de Perrault, contrapõe inesperadamente a efemeridade do príncipe e da princesa (e do seu amor) à imortalização do conto, fechando a narrativa (antes da transcrição da moralidade da versão em verso) com o seguinte passo: “Les fêtes de cet illustre mariage durèrent près de trois mois; mais l'amour de ces [*sic*] deux époux dureroit encore, tant ils s'aimoient, *s'ils n'étoient pas morts cent ans après.*” (Perrault 1817: 160-1; *itálicos meus*). Demy continua a tradição, resgatando este último passo da versão em prosa e, como já foi referido, os quatro últimos versos da versão de Perrault, os quais compõem a “moralité”.²⁰ O filme estabelece, por conseguinte, um complexo processo de citação (ou citação de uma citação), adicionando camadas à versão em verso e em prosa. Assiste-se, assim, a uma passagem de testemunho do conto de Perrault²¹ para as versões posteriores, o que tem consequências duais: cada nova versão assegura o perpetuamento do conto, impedindo o seu esquecimento, mas também o transforma sucessivamente.

A violação do carácter anistórico e atemporal do conto tradicional é outra característica interessante do conto de Perrault, que introduziu no texto elementos que datam a diegese, através de referências específicas ao tempo histórico ao qual o contista pertencia, nomeadamente a menção de luíses e de posições aristocráticas.²² A expressão tradicional que inaugura a diegese deste e de outros incontáveis contos de fada – “Era uma

vez” ou “Il était une fois” – é um reflexo do carácter a-histórico do conto tradicional,²³ que é, em *Peau d’Âne*, violado. Os elementos referentes à contemporaneidade de Perrault são mantidos na versão em prosa e acentuados na versão cinematográfica, na qual se enfatiza a violação da qualidade a-histórica do conto tradicional através da introdução de inventos tecnológicos modernos (um telefone e um helicóptero são os exemplos mais flagrantes) e da citação de poemas (de Guillaume Apollinaire e Jean Cocteau) que, segundo o rei, são provenientes do futuro.²⁴

Para além disso, importa realçar a explicitação da figura do narrador no conto de Perrault, o que sublinha a dimensão artificial do conto enquanto construção de uma voz enunciativa, criando um efeito irónico em relação ao que é narrado, visto que o narrador coloca em causa a sua própria fiabilidade, mencionando um lapso de memória da sua parte: “J’oubliais à dire en passant” (*ibidem*: 106). No conto em prosa, o narrador não se revela declaradamente, mas um efeito irónico equivalente é conseguido através da menção de diferentes “autores” do texto, os quais podem oferecer versões diferentes de uma mesma sequência narrativa: “*Quelques auteurs* ont assuré qu’au moment que ce prince avoit mis l’œil à la serrure, *Peau d’Ane* l’avoit aperçu” (Perrault 1817: 153; itálicos meus). Assim, quebra-se a ilusão do conto de fadas *qua* texto sem historicidade nem autoria e desmascara-se a diegese como um artifício.

É certo que a existência de vários autores não alterava a própria moral, pois esta era preservada nas diferentes versões²⁵, mas Demy – ao transformar radicalmente o conto de Perrault e ao unir inextricavelmente a sua adaptação à sua restante filmografia, através das continuidades temáticas e formais que entre elas se estabelecem – enfatiza o impacto da sua visão autoral específica no próprio significado do conto. Por outras palavras, a singularidade do filme enquanto obra de Demy destaca o papel central do artista (que é condicionado por normas socioculturais e jurídico-legais) nas considerações morais do conto: o conto de fadas já não é o relato de uma verdade primordial, pois resulta de um juízo moral de um autor – ou conjunto de autores – específico que se situa num contexto histórico igualmente específico,²⁶ o que explica dissimilitudes entre a visão moral de Perrault e a de Demy. Deste modo, a moralidade de um conto é *relativa* e não *absoluta*,

questionando-se, por conseguinte, a função didáctico-moral do conto de fadas.²⁷

Para além das particularidades de certas escolhas recorrentes na filmografia de Demy²⁸, que anunciam *Peau d'Âne* como um objecto que se inscreve no todo da obra de um cineasta individual, outro processo usado por Demy para relevar a problemática da autoria é introduzido nos primeiros momentos do seu filme. O genérico inicial é projectado sobre um plano-sequência que se aproxima, através de um *zoom-in* lento e progressivo, de uma estante, na qual um livro se abre como que por vontade própria²⁹, revelando, por um lado, o início do texto verbal – composto pelas palavras que inauguram o conto em prosa – que é vocalizado em voz-off pelo narrador e, por outro, um texto pictórico que eventualmente se funde com o primeiro plano pós-genérico. No final do filme, ocorre o reverso: o último plano a surgir antes dos créditos finais funde-se com uma imagem do mesmo livro, que agora se fecha, indicando o término da acção.

Este movimento de entrada no e saída do livro não é suficiente, por si só, para colocar o conto de fadas em questão, dado que este seria separado do real e remetido para uma esfera anistórica (que seria selada visualmente pela abertura e encerramento do volume), o que sublinharia o carácter supostamente atemporal do texto. Todavia, Demy implode o mito da atemporalidade do conto de fadas, inserindo o livro de *Peau d'Âne* no interior da própria narrativa de *Peau d'Âne*, na medida em que a estante que surge no primeiro e último planos do filme também aparece no palácio do rei, que dela retira outros livros que já leu, mencionando que lhe foram dados pela fada:

Just before proposing marriage to the Princess, the King reads her some “poems of the future,” from a book given to him by the Fairy. Viewers may recognize the poetry as that of Jean Cocteau (1889-1963) and Guillaume Apollinaire (1880-1918), “poets of the future” who were also, by 1970, poets of the past. Significantly, the volume from which the King reads is taken from the same bookshelf we see in the film’s opening and closing credits (on which rests the book containing the story of *Peau d’âne*). Thus Cocteau, Apollinaire, and Perrault (also a poet), as well as past, present, and future, all seem to coexist in the world of this film. (Hill 2005-6: 42)

O universo do filme, tendo em conta que nele existem poemas de Cocteau e de Apollinaire – e até o conto de Perrault – está intimamente ligado ao nosso e é,

consequentemente, temporal e histórico. A existência física do livro *Peau d'Âne* no universo do filme *Peau d'Âne* tem ainda outras implicações:

After all, if the King has read the books of poetry she gave him, perhaps he also has read the book of *Peau d'âne*, which may even have galvanized his plan to marry the Princess. It is almost as if the tale has *written itself* from within, which invites us to ponder the lack of historicity often attributed to myths and fairy tales as “eternal” stories created by no one. (In fact, “*Peau d'âne*” was put in classic verse form by Perrault in 1694, but as with his other tales, its origins are older, so the historical problem remains.) (*ibidem*: 42)

Por outras palavras, ao apresentar ironicamente o conto de fadas como um objecto que nasce de si mesmo, que se gera a si mesmo e que serve de exemplo às suas próprias personagens³⁰, Demy problematiza novamente a noção do conto de fadas *qua* repositório de uma verdade intemporal e a sua validade didáctico-moral, sublinhando o facto de que o conto é o resultado de uma entidade individual inserida num contexto histórico, social, político e cultural particular.

A referência explícita a vários “auteurs” na versão em prosa e a presença do conto *Peau d'Âne* na versão fílmica não só acentuam a dimensão artificial do texto como também estabelecem um processo de intertextualidade com as versões precedentes. Até os dois últimos versos da versão em verso de Perrault – “Je vais, pour contenter votre juste désir, / Vous raconter au long l’histoire de Peau d’Ane” (Perrault 1981: 97) – indicam a existência prévia do conto numa outra configuração, que o contista propõe reformular (“raconter au long”). Portanto, cada versão sucessiva se constrói sobre as pré-existentes, reflectindo diferentes sensibilidades. No filme de Demy em particular, o jogo com as versões precedentes reflecte o seu desejo de se inscrever numa tradição, o qual é contrabalançado pela vontade de a subverter e transformar até que o texto de partida reflecta as particularidades do cineasta e se torne claramente parte do seu projecto artístico individual.

Demy invoca também outras influências. Ao escolher Jean Marais³¹ para a personagem do rei, Demy estabelece uma relação intertextual com uma obra que admirava, a versão de *La Belle et la Bête* (1946) de Jean Cocteau (cuja poesia é lida pelo próprio rei),

no qual o supramencionado actor desempenha o titular Monstro ou “Bête”.³² Há, portanto, dois desejos de ressuscitar distintos mas interligados, os quais convergem na personagem a que Marais dá vida: por um lado, observa-se o desejo do rei de inverter a morte da esposa; por outro, nota-se o desejo de Demy e do seu filme de resgatar Cocteau e, conseqüentemente, um modo específico de reinventar o conto que lida com o sobrenatural para o cinema. Contudo, o desfasamento existente entre as duas personagens de Deneuve alerta para a impossibilidade de uma concretização completa de qualquer desses desejos. O desejo transgressor do rei resulta numa perturbação da ordem; o de Demy poderia desembocar numa limitação demasiado opressiva, o que não escapa à consciência do realizador, levando-o a reinventar sistematicamente o que o influencia em vez de apostar numa simples imitação ou até emulação.³³

A influência de *La Belle et la Bête* em particular e de Cocteau em geral é, todavia, inegável, especialmente no que concerne ao tratamento do maravilhoso³⁴ e à relação entre o maravilhoso e a propensão dos filmes de Demy para um certo “realismo”, que se manifesta na atenção ao quotidiano, ao mundano³⁵: “Réalisme et merveilleux: voilà aussi ce qui caractérise plus d’une œuvre de Jean Cocteau, auquel Jacques Demy a rendu [...] hommage” (Philippon 2001: 9). Esta união do maravilhoso e do quotidiano resultou em tensões estimulantes que atravessam os filmes de ambos, articulando-se com a exploração da contradição entre o maravilhoso e a “realidade” cinematográfica.³⁶ Em virtude destes e de outros pontos de convergência na obra dos dois cineastas, Demy, em gesto de homenagem, espalha por *Peau d’Âne* um elevado número de referências a Cocteau:

Les hommes- (ou femmes-)statues qui tiennent des chandeliers, les portes qui s’ouvrent toutes seules, le miroir de Peau d’Âne qui se transforme [*sic*] en écran de télévision pour lui permettre de voir qui elle veut, le personnage de la Fée qui remonte magiquement vers les airs d’où elle était venue, sont autant d’éléments respectueusement et amoureuxment empruntés à Jean Cocteau. Les «effets spéciaux», comme on dit aujourd’hui – je préférerais ici le terme de «trucages» – sont, de façon très nettement désignée, des trucages «à la Cocteau». (Philippon 2001: 9)

A estes “trucages «à la Cocteau»” acrescenta-se ainda o uso de *reverse motion* em

Peau d'Âne. Para além do plano que abre o filme (o qual foi anteriormente discutido), esta técnica é usada por Demy em pelo menos dois outros momentos: num plano em que a fada-madrinha atravessa o tecto de uma sala do castelo do rei e num outro em que a princesa e o príncipe rebolam ao longo de um campo em sentido ascendente. Ao contrário do plano inicial, estes dois usos posteriores de *reverse motion* não são dissimulados³⁷; pelo contrário, Demy parece saborear a artificialidade óbvia, à semelhança de Cocteau, que se servia deste “trucage” recorrentemente.³⁸ Particularmente, o primeiro dos dois exemplos é remanescente de um plano em *La Belle et la Bête* no qual a protagonista feminina atravessa uma parede,³⁹ que se sela após a sua passagem.⁴⁰ Tanto a parede no filme de Cocteau como o tecto no de Demy são obviamente feitos de papel, sendo igualmente evidente o recurso à inversão da acção, que permite que a parede e o tecto se “reconstruam” após serem atravessados pelas personagens. Este uso conspícuo da *reverse motion* é acompanhado por um uso igualmente conspícuo da câmara lenta⁴¹ e da justaposição de planos, efeitos que mais uma vez remetem o espectador para Cocteau. Portanto, Cocteau e Demy partilham um gosto por efeitos especiais que podem ser qualificados de *artesanais*, sendo esta afinidade repetidamente sublinhada por Demy. A recorrência de “trucages” deste género é provavelmente o resultado do desejo dos dois realizadores de integrar o irreal no real.⁴²

Para além da influência de Cocteau, transparece também a do cinema estadunidense. Em particular, o musical hollywoodesco dos anos 40 e 50 – com destaque para os filmes de Stanley Donen e Gene Kelly⁴³ – revela-se importante para *Peau d'Âne*, que recupera e adapta certos aspectos desta tradição, bem como para os restantes musicais de Demy, sendo *Les Demoiselles de Rochefort* o exemplo mais óbvio desta influência,⁴⁴ visto que o próprio Kelly, para além de fazer parte do elenco, contribuiu para a coreografia do filme.⁴⁵ De forma quiçá menos manifesta, características formais do musical e do cinema de Hollywood em geral repercutem-se também na *mise-en-scène* de Demy, o que se torna mais facilmente perceptível através de uma análise das escolhas cinematográficas do cineasta. Ao longo da sua obra, é notório o uso de planos-sequência de duração média que combinam várias posições de câmara (geralmente estacionárias) através da movimentação desta e/ou dos actores.⁴⁶ Demy usou assiduamente este tipo específico de plano-sequência, porventura

mais notavelmente em *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), filme no qual contrariou as restrições impostas pelos espaços fechados comparativamente limitativos⁴⁷ através da coreografia relativamente complexa do movimento alternado ou simultâneo da câmara e dos actores, combinando vários planos sem recorrer ao corte e criando imagens dinâmicas para cenas que, de outro modo, se podiam adivinhar demasiado estáticas. Em *Peau d'Âne*, o uso desta técnica é menos frequente e menos complexo, como consequência, talvez, do número significativamente mais reduzido de cenas de interior neste em comparação com aquele. Contudo, este modo de filmar mostrou-se um dos principais factores estruturantes da *mise-en-scène* de *Peau d'Âne*.

No entanto, não esqueçamos que este cineasta pertence à Nouvelle Vague⁴⁸: Demy resiste sempre à pura imitação ou a um alinhamento completo e desprovido de ironia na tradição hollywoodesca. Não obstante a vontade de recuperar essa tradição e até de nela se inserir, o impulso contrário – a tendência de manter uma distância irónica, de se apropriar, de transformar e de desconstruir as suas influências – também se manifesta na obra do cineasta, resultando num confronto entre duas inclinações que se excluem mutuamente, mas que, paradoxalmente, conseguem atingir um equilíbrio precário. A *mise-en-scène* de Demy é auto-reflexiva, comentando-se a si própria e alternando um seguimento mais ou menos próximo de escolhas tradicionais com um comentário dessas mesmas escolhas efectuado a uma distância crítica. Apesar de usar a sua *mise-en-scène* para comentar o artifício, Demy raramente abdica do traço tradicionalmente elegante que caracteriza a dimensão formal da sua obra⁴⁹. Percebe-se, portanto, uma das afinidades fundamentais entre Perrault e Demy: ambos desconstroem ironicamente o conto de fadas, mas não prescindem de uma beleza formal que pode ser descrita como relativamente tradicional. Aliás, quer o contista quer o cineasta tendem a hesitar: tanto querem (fazer-nos) acreditar como (fazer-nos) duvidar. Ambos cultivam a sua propensão para a ironia, mas também a limitam. Assim, a inclinação transgressiva de ambos pode parecer uma imperfeição, seja por excesso ou por defeito; parece-me, contudo, que é precisamente por esta concomitância de impulsos contrários que se digladiam que *Peau d'Âne*, na versão literária e na cinematográfica, ganha muito do seu valor artístico.

A ambivalência de *Peau d'Âne* quanto ao cinema hollywoodesco gera uma outra tensão: o aparente desacordo entre os temas abordados pelo cinema de Demy e as suas escolhas formais: “It is as if [...] Demy wanted to work with Hollywood optimism of form but not of content, to share mass cinema’s fascination with visual gloss, yet contain within it emotional complexity” (McKibbin, 2012: 2). Por um lado, boa parte da temática de *Peau d'Âne* gira em torno de questões geralmente abordadas com solenidade – desde o incesto até ao luto, passando pela relatividade da moral –; por outro lado, o filme adota um tom exuberante, irónico e até ligeiro⁵⁰ que, com a sua falta de *gravitas*, parece negar as implicações supostamente sérias dos temas. Esta discordância é destacada por Jean Douchet: “la dissonance est parfaite. En surface: calme, bonheur et béatitude. Mais refoulés: pulsions, tourments, passions.” (Saubin, 2009: 32). Por conseguinte, o isocronismo de impulsos contraditórios no filme de Demy também se expressa ao nível do tom. Sublinhando uma característica do conto de Perrault, que já apresentava um verniz irónico⁵¹, *Peau d'Âne* desenrola-se tautocronamente em dois registos que, à partida, são considerados opostos: a gravidade e a leveza⁵². Outros filmes de Demy, como *Les Parapluies de Cherbourg*, obedecem a esta configuração, caracterizando-se quer pelo humor e ironia quer pela seriedade e até melancolia, como sublinha Serge Toubiana:

Rien n’est plus cru et cruel que les films de Demy. Sous couvert des couleurs et d’enchantement, de féerie et de rêve, le message est d’une profonde noirceur. (Saubin 2009: 30)

Para além disto, observa-se em Demy o foco simultâneo – mas conflitioso – no transcendente e no trivial, contribuindo para a postura irónica dos seus filmes. Em *Peau d'Âne*, a cena em que a princesa prepara o “Cake d’Amour” ilustra de modo exemplar esta tensão: a personagem desdobra-se em duas figuras⁵³ – a figura sumptuosa (a “princesa”), que usa o vestido da cor do Sol e que prepara o bolo, por um lado, e a figura despojada (“Peau d’Âne”), que veste a pele de burro e lê a receita, por outro –, que cantam um dueto insólito: a receita do bolo. O transcendente – a exaltação quase absurda do momento e a multiplicação de identidades – choca com a banalidade da confecção de um bolo,⁵⁴ iluminando as propensões divergentes do cinema de Demy⁵⁵ – e do conto de Perrault, que é

também caracterizado por um atrito entre o sublime e o quotidiano. Afinal, em *Peau d'Âne*, os excrementos de um burro são de ouro e a mais bela das princesas esconde-se sob a mais grosseira das peles. Não é surpreendente que este conto em particular tenha fascinado Demy. O ordinário e o extraordinário friccionam-se – e fundem-se – aqui de forma singular.

Concluindo, o jogo que se estabelece entre as múltiplas versões de *Peau d'Âne* é notável. Com a sua adaptação, Demy favorece certas interpretações do conto em detrimento de outras, põe a descoberto tensões nele latentes e recupera, desenvolve e transforma os seus elementos transgressivos, dando-lhes uma maior coerência e articulando-os com o resto da sua obra. Assim, o conto altera-se perante os olhos do leitor/espectador: detalhes julgados inconsequentes passam a ser entendidos como linhas de força centrais – e vice-versa. Do mesmo modo, o filme é lido de forma diferente caso (não) se tenha em conta as particularidades do(s) texto(s) de origem: um conhecimento da visão artística de Perrault (e das modificações que ela sofre às mãos do cineasta) qualifica as significações da adaptação. Portanto, o conto e o filme orquestram uma relação de intensa transformação mútua, construindo um diálogo artístico relevante e revelador. É, enfim, oportuno que o conto maravilhoso, que é marcado por uma perpétua dualidade – entre bem e mal, luz e sombra, castigo e recompensa –, seja a arena onde Perrault e Demy colocam em confronto pulsões opostas. Em *Peau d'Âne*, o conto de fadas volta-se contra si próprio.

Bibliografia

AA.VV. (2014), *Peau d'Âne*. Dossier de presse. Paris, Ciné-Tamaris. Disponível online: http://www.cine-tamaris.fr/IMG/pdf/dp_peaudane_pageapage_light.pdf [consultado em 03-07-15].

Charity, Tom (2007), "Jacques Demy" in AA.VV., *The Rough Guide to Film*, Londres, Rough Guides: 129-30.

Cocteau, Jean (1946), (real. e guião), *La Belle et la Bête*, prod. de André Paulvé. DisCina. DVD.

Demy, Jacques (1964), (real. e guião), *Les Parapluies de Cherbourg*, prod. de Mag Bodard. Parc Film; Madeleine Films; Beta Film. DVD.

-- (real. e guião), *Les Demoiselles de Rochefort*, prod. de Gilbert de Goldschmidt. Parc Film; Madeleine Films. DVD.

-- (real. e guião), *Peau d'Âne*, prod. de Mag Bodard. Marianne Productions; Parc Film, 1970. DVD.

Donen, Stanley; Kelly, Gene (real.), *On the Town*. Prod. de Arthur Freed. Metro-Goldwyn-Mayer, 1949. DVD.

Godard, Jean-Luc (real. e guião), *Une Femme Est une Femme*. Prod. de Georges de Beauregard & Carlo Ponti. Euro International Film; Rome Paris Films, 1961. DVD.

Grimm, Jacob/ grimm, Wilhelm, *Grimm's Complete Fairy Tales*. Nova Iorque: International Collectors Library, [1900]. Disponível online: <https://archive.org/details/grimmscompletefa00grim> [consultado em 03-12-2015].

Henneton, Diane: "Jacques Demy's Musical Comedies: An Homage to the American Show Musical" in *French Forum* 37:3 (2012): 221-239.

Hill, Rodney, "Donkey Skin (Peau d'âne)" in *Film Quarterly* 59:2 (2005-6): 40-44. Disponível online: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2005.59.2.40> [consultado em: 10-12-14].

Langman, Larry, *American Film Cycles: The Silent Era*. Westport: Greenwood Press, 1998.

Lowe, Denise, *An Encyclopedic Dictionary of Women in Early American Films: 1895-1930*. Binghamton: The Haworth Press, 2005.

McKibbin, Tony, "The Left Bank: Incorporating the Anomalous". Artigo em formato electrónico. 2012. Disponível online: <http://tonymckibbin.com/film/the-left-bank?output=pdf> [consultado em 13-07-15].

Neupert, Richard, "The French New Wave: New Stories, Styles and Auteurs" in BADLEY, Linda; PALMER, R. Barton; SCHNEIDER, Steven Jay (ed.), *Traditions in World Cinema*, Nova Jérsea: Rutgers University Press, 2006: 41-51.

Perrault, Charles, *Contes des Fées*. Paris: Guillaume, 1817. Disponível online: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb310843108> [consultado em 23-11-14].

, *Contes*. Paris: Gallimard, 1981.

Perrot, Jean (ed.), *Tricentenaire de Charles Perrault: Les Grands Contes du XVII^e Siècle et leur Fortune Littéraire*. Paris: In Press, 1998.

Philippon, Alain. *Cahier de Notes sur... Peau d'Âne*. Paris, Les Enfants de Cinéma: 2001. Disponível online: <http://www.cnc.fr/web/fr/cole-et-cinema1/-/ressources/5354892> [consultado em 01-07-15].

Pontes, Maria do Rosário, *Charles Perrault e o seu Tempo: A Subversão Simbólica nos Contes ou Histoires du Temps Passé*. Separata de: *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, série II, vol. 14, 1997, pp. 443-466. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 1997.

Saubin, Aurélie, *La Réécriture Filmique des Contes de Fées*. Mémoire de recherche de Master 2. Edição de Autor. Grenoble: 2009. Disponível online: <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00434951/document> [consultado em: 05-06-15].

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Seuil, 1976.

Varda, Agnès (real. e guião), *Les Demoiselles Ont Eu 25 Ans*. Ciné Tamaris, 1993. DVD.

-- (real. e guião), *L'Univers de Jacques Demy*. Ciné Tamaris, 1995. DVD.

Williams, James S., *Jean Cocteau*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

NOTAS

¹ Uma grafia alternativa do título que também se usa comumente é *Peau d'Ane*.

² Para mais informações sobre a publicação das duas versões do conto, ver Perrault 1981: 277-80.

³ É interessante notar que a degradação da princesa não é operada por artes mágicas – ao contrário da transformação de um príncipe em sapo, por exemplo.

⁴ Maria do Rosário Pontes analisou o conflito entre o maravilhoso e o fantástico em vários contos de Perrault. O seu estudo, apesar de não contemplar *Peau d'Âne*, foi-me útil, na medida em que é um exemplo de uma aplicação dos conceitos definidos por Todorov a uma análise dos contos de Perrault.

⁵ Ver Perrault, 1981: 102-3.

⁶ Ver Grimm, 1900: 75-80. Nesta edição, o conto supramencionado é apresentado sob o título “The Princess in Disguise”.

⁷ Para além disso, Aurélie Saubin realça a possível influência de *Peau d'Âne* (1908), uma adaptação cinematográfica do conto realizada por Albert Capellani, a qual precede a de Demy:

Il est néanmoins intéressant de noter que Capellani anticipe sur ce qui a été décrit chez Demy comme un acte féministe et libérateur. [...] Ainsi, au-delà de la stricte influence socio-politique des mouvements féministes des années 1970, Demy a bien pu être marqué par la modernité anticipatrice et le caractère novateur de la version de Capellani (Saubin 2009: 78)

⁸ Realce-se que Demy activa e potencia a polissemia de versos como os seguintes: “De joie et de douleur l’Infante pénétrée / Ne sait que dire” (Perrault, 1981: 102). Deste modo, o filme leva-nos a ler o conto de formas inesperadas (e o contrário também é verdade).

⁹ Esta leitura possui credibilidade, na medida em que, no filme, a princesa é directamente responsável por um segundo concurso para determinar a mulher mais digna, sendo a escolhida novamente ela, ao passo que no conto este segundo concurso é provocado pela princesa apenas de forma inadvertida e indirecta.

¹⁰ O desempenho dos papéis de mãe e filha por uma só actriz não foi uma inovação introduzida por Demy. Com efeito, esta prática tem vários antecedentes no cinema, alguns dos quais ainda na era do mudo, como

atestam, por exemplo, *The Little Terror* (1917) e *The Cost of Hatred* (1917, também). (Ver Langman 1998: 131 e Lowe 2005: 564.) Contudo, pode afirmar-se que Demy foi um dos primeiros a conferir a este género de desempenho duplo tal grau de importância a um nível temático.

¹¹ Por outras palavras, o filme adopta “uma causalidade em que o desejo coincide com o acto, em que a explicitação psicológica se anula” (Pontes 1997: 460).

¹² No filme, a introdução do anel no bolo confeccionado pela princesa é deliberada, fazendo parte da estratégia de sedução por ela orquestrada para alterar a sua situação, como já era o caso na versão muda de Capellani:

[Capellani] fait mettre volontairement la bague dans le gâteau à Peau d'Âne, contrairement à la version-source de Perrault. Cet acte est d'autant plus mis en valeur qu'il est souligné par un très gros plan, l'un des tout premiers de l'histoire du cinéma, sur les mains de la princesse lorsqu'elle enfonce le bijou dans la pâtisserie; le changement d'échelle de l'appareil est nettement perceptible par le contraste produit avec le reste du film, durant lequel la caméra, fixe, ne transmettait à l'œil du spectateur que des plans d'ensemble (Saubin 2009: 78)

¹³ Aliás, é possível – e até provável – que *Peau d'Âne* tenha colocado o anel no bolo precisamente para originar essa prova.

¹⁴ Também se poderia argumentar que a princesa sente um desejo incestuoso pelo seu pai, mas parece-me mais produtivo destacar aqui a luta pelo poder travada quase imperceptivelmente entre esta personagem e a fada-madrinha. Porém, estas duas leituras não se excluem mutuamente.

¹⁵ A estrutura básica do conto maravilhoso pode ser sumariada do seguinte modo: ordem; perturbação da ordem; restauração da ordem.

¹⁶ Acresce que Demy subverte a suposta correcção do comportamento da princesa (que se manifestaria na repudição incondicional e inequívoca da proposta incestuosa do seu pai, um parceiro considerado inapropriado, e na escolha do príncipe enquanto parceiro digno) ao estabelecer associações provocatórias entre o rei e o príncipe, levando a que a figura do pai pareça sobre o desejo da filha pelo príncipe, o que se pode verificar durante o processo de sedução mútua entre a princesa e o príncipe, como comprova o seguinte exemplário: em primeiro lugar, o príncipe, à semelhança do rei, é atraído pela interpretação da canção “Amour, Amour” pela princesa; em segundo lugar, ela enverga um dos vestidos que lhe foram dados pelo seu pai para seduzir o príncipe (o que também se verificava no conto); em terceiro lugar, o anel que ela esconde no bolo remete para “L'Amour”, o poema de Apollinaire que o rei lhe recita antes de expor o seu desejo incestuoso.

¹⁷ No conto, o rei casa-se com uma viúva anónima, pelo que a fada-madrinha não entra de novo em cena.

¹⁸ Segundo Perrault,

ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et [...] le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble. (Perrault 1981: 49)

¹⁹ Escreve Perrault : “A l'égard de la Morale cachée dans la fable de Psyche [...], je la comparerai avec celle de Peau d'Ane quand je la saurai, mais jusqu'ici je n'ai pu la deviner” (*Ibidem*: 51).

²⁰ Para além disso, Demy também sublinha a transitoriedade do amor na canção “Amour, Amour”, como se pode constatar no seguinte verso: “L'amour se meurt avec le temps”.

²¹ Também a versão em verso se apoia em versões anteriores:

Quand Perrault produit sa propre version, l'histoire de *Peau d'Âne* était depuis longtemps fort populaire [...]. Quelles sont les versions de ce conte si populaire que Perrault aurait pu lire ? En fait elles sont fort nombreuses [...]. Rappelons simplement que, du Moyen Age au XVII^e siècle, on trouve dans la tradition littéraire les principaux motifs narratifs qui forment la trame du conte de Perrault, notamment celui de l'amour incestueux d'un père pour sa fille et de la dissimulation de cette dernière sous un “cuir d'anette”. (Perrot 1998: 60-1)

²² O conto de Perrault refere “Louis de toute manière” e “Les Marquises et les Duchesses; / [...] / Les Comtesses, et les Baronnes, / Et toutes les nobles Personnes” (Perrault 1981: 99, 105).

²³ Ver Pontes 1997: 453-4.

²⁴ Note-se, igualmente, a mescla de estilos arquitectónicos:

Les styles architecturaux sont par exemple mêlés dans *Peau d'Âne*: le château du Plessis-Bourré, «royaume bleu», date de 1468, et représente donc le style Transition, qui précède le style architectural de la Renaissance, dont le château de Chambord, qui sert de décor au «royaume rouge», bâti dans la première moitié du XVI^{ème} siècle, est un des exemples le plus emblématique [*sic*]. Ces deux châteaux se juxtaposent dans le film, qui se déroule pourtant dans une même unité temporelle, celle-ci devenant alors indistincte, tant les styles et les époques des décors comme des costumes sont mêlés. (Saubin 2009: 88)

A um nível musical, a mistura de estilos é novamente o princípio imperativo, como realça Michel Legrand, compositor do filme:

Musicalement, ma première réaction est d'aller vers des styles très variés, volontairement en contraste. “*Démarre sur une fugue, me confirme Jacques, mais ajoute ensuite de la guitare électrique et des rythmes modernes.*” Pour faire naître la féerie, il faut une partition oscillant entre le baroque, le jazz et la pop. Comme le film lui-même: un télescopage singulier entre l'univers du conte de fées, celui de Cocteau et les couleurs du pop art, découvertes par Jacques en Californie. (AA.VV. 2014: 18; *itálicos do original*)

Para uma análise do uso da música no filme, ver Hill 2005-6: 41-2.

²⁵ Afinal, não há diferenças assinaláveis a este nível entre a versão em verso e em prosa – ou, aliás, entre estas e o conto *Mil e Uma Peles*.

²⁶ O cineasta aborda o desfasamento entre os dois entendimentos do preceito moral de um conto (verdade essencialmente dogmática vs. ditame resultante de um contexto sociocultural específico) de forma irónica num texto cantado pela fada-madrinha:

Mon enfant,
On n'épouse pas plus sa maman,
On dit que traditionnellement
Des questions de culture et de législation
Décidèrent en leur temps
Qu'on ne mariait pas les filles avec leur papa.

²⁷ Aliás, até o próprio conto de fadas como um todo é questionado, graças a esta e outras subversões introduzidas por Demy:

Despite its veneer of traditional fairy-tale elements, *Peau d'âne* arguably fits into a quasi-Brechtian tradition that runs throughout Jacques Demy's body of work. [...] [T]he film actively and repeatedly calls attention to and questions its artificial world and even its own status as fairy tale. (Hill 2005-6: 41)

²⁸ Destaco as escolhas no que toca ao elenco (Catherine Deneuve surge em três filmes de Demy, para além de *Peau d'Âne*; Jacques Perrin, que dá corpo ao príncipe, aparece igualmente em *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), onde também desempenha o interesse amoroso de Deneuve, ou melhor, da personagem interpretada pela atriz nesse filme; Jean Marais, que desempenha o papel do rei, faz igualmente parte do elenco de *Parking* (1985)), à equipa técnica (Michel Legrand, por exemplo, compôs a banda sonora de vários filmes de Demy), ao género (Demy realizou quatro filmes, incluindo este, que podem com segurança ser categorizados como musicais, enquanto outros apresentam características que também os ligam a este género) e à *mise-en-scène* (abordarei detalhadamente este aspecto mais adiante).

²⁹ Tendo analisado o plano-sequência cuidadosamente, parece-me provável que este tenha sido invertido na fase da montagem do filme, isto é, o primeiro fotograma na ordem de filmagem é o último na ordem da projecção. De outra maneira seria difícil – ou até impossível – conseguir o efeito desejado; à luz das circunstâncias impostas pela ausência de cortes, é mais conseguível filmar um livro aberto que é depois fechado e dar a impressão, através de um truque de montagem, de que o oposto acontece. Portanto, o que é compreendido como um *zoom-in* deverá ser, na prática, um *zoom-out* de um plano-sequência que é projectado em ordem reversa. Apenas refiro este pormenor técnico porque se casa de forma interessante com o intento do filme de sublinhar o carácter artificial do conto e mostrar o quão enganadora a sua superfície pode ser. É

igualmente apropriado, dadas as sucessivas transgressões do filme, que o que aparenta ser um simples movimento para *dentro* do conto de fadas seja também um movimento para *fora* dele.

³⁰ É indiscutível que as personagens têm conhecimento de pelo menos um outro conto, designadamente *Le Petit Chaperon Rouge*, uma vez que este é referido explicitamente na seguinte fala: “Vous me racontez *Le Petit Chaperon Rouge*”. Deste modo, é certamente possível que as personagens também conheçam outros contos, incluindo *Peau d’Âne*.

³¹ Marais é, em *Peau d’Âne*, uma “citation vivante” (Saubin, 2009: 87), nas palavras de Frank Curot.

³² Esta relação intertextual não se limita a *La Belle et la Bête* e *Peau d’Âne*: *Parking* é uma continuação de *Orphée* (1950) e *Le Testament d’Orphée* (1960), ambos de Cocteau. Jean Marais, presente em *Orphée* no papel titular e em *Le Testament d’Orphée* no papel de Édipo, aparece igualmente em *Parking*, dando corpo à personagem do diabo. Acrescente-se que a curta-metragem *Le Bel Indifférent* (1957), realizada por Demy, é uma adaptação da peça homónima de Cocteau.

³³ Perversamente, a citação do poema de Cocteau pelo rei ocorre precisamente no momento em que ele anuncia à sua filha o seu amor incestuoso, reforçando o comentário oblíquo e irónico tecido por Demy acerca da influência de Cocteau na sua obra. Para além disso, nota-se uma certa ambivalência no uso de estátuas vivas – actores que permanecem imóveis, substituindo estátuas reais – em *Peau d’Âne*, tal como Cocteau o fizera antes em *La Belle et la Bête*: a exuberância do gesto de citação é contradita pela melancolia de ver o *vivente* como imóvel e, portanto, (próximo do) *morto*. A coloração das estátuas é também relevante:

certaines critiques ont vu, dans cette couleur bleue des cariatides, une inversion esthétique: alors que Cocteau animait le minéral, Demy donne une couleur céruléenne aux effigies de pierre comme aux valets, qui sont dès lors «statuifiés par la monochromie». L’humain devient alors lui-même minéral, la couleur bleue signifiant comme dans *Parking* la mort. (Saubin 2009: 85)

³⁴ Não uso agora este termo como anteriormente (isto é, em oposição ao conceito de *fantástico*); uso-o na sua acepção mais lata.

³⁵ Com efeito, a abordagem de Cocteau ao maravilhoso pode ser equiparada à de Demy – desvelando-se aqui a extensão da dívida deste para com aquele. No entanto, o diálogo entre Cocteau e Demy também se manifesta de outras formas. A título ilustrativo, refira-se que ambos conferem um grande destaque ao canto: Cocteau fá-lo no teatro (com as suas óperas); Demy, no cinema.

³⁶ Como Saubin realça,

Tout d’abord, Demy semble souscrire dans son style filmique à de nombreux principes de réalisation définis par Cocteau dans ses *Entretiens sur le cinématographe*. On retrouve ainsi en quelque sorte la trace de ce «réalisme irréel», défini comme une «preuve visible que cet irréel existe en soi», dans le fait que Demy ait tourné *Peau*

d'Âne, en dépit des difficultés, dans un décor afilmique. Le château du «royaume bleu» est ainsi celui du Plessis-Bourré, dans le Maine-et-Loire; quant à celui du «royaume rouge», comment ne pas reconnaître le célèbre château de Chambord? Et pour les demeures forestières, celle de la fée des Lilas mais aussi la mesure dans la forêt de Peau d'Âne, ces scènes sont tournées dans la forêt de Rambouillet, sur la commune de Gambais dans les Yvelines. (Saubin 2009: 87)

O caso de *Parking* é semelhante:

Ainsi, dans *Parking* peut-on voir le «palais» Bercy ou encore Notre-Dame. On aperçoit d'ailleurs ce dernier monument à l'arrière plan de l'image lorsqu'Orphée retourne dans le parking infernal, qui n'est autre que le parking souterrain de Notre-Dame. Nous voyons donc bien à travers ce dernier exemple que chez Demy, selon le principe de «réalisme irréel» défini par Cocteau, les événements les plus merveilleux, comme ici la descente aux Enfers d'Orphée, prennent place dans des lieux on ne peut plus explicitement prosaïques et réalistes. (*Ibidem*: 88)

³⁷ No plano em que o tecto é atravessado pela fada, a utilização da *reverse motion* é tornada ainda mais óbvia pelo facto de o mesmo plano ser apresentado na sua ordem original (mostrando a entrada da fada através do tecto) antes de ser apresentado em ordem inversa (mostrando a saída da fada).

³⁸ Efectivamente, Cocteau não se coíbiu de empregar extensamente este efeito:

the use of reverse-motion photography has now [1960] become endemic to Cocteau's work with almost a twofold increase in special effects (whether derived mechanically or through *mise en scène*) since *Orphée*. [...] Such apparently indiscriminate use of the device has provoked more than one critic to declare now an empty shell in Cocteau's work, an embarrassing personal tic or worse, pure trickery à la Méliès, as when Cocteau as the Poet records his sudden upright resurrection as the Poet following his 'death'. (Williams 2006: 92-3)

³⁹ Este plano de *Peau d'Âne* pode ainda remeter para um outro momento do filme de Cocteau:

after the Fairy tells the Princess to ask for the skin of the donkey, she exits through a stained-glass window in the ceiling, "falling up" through it in a direct visual rhyme with the gorgeous reverse-slow-motion shot at the end of *Beauty and the Beast*, in which the two lovers leap upwards and fly away through the clouds. (Hill 2005-6: 44)

⁴⁰ Na verdade, a actriz "cai" através da parede de papel, que se encontra na horizontal (mas que aparenta estar na vertical, devido ao ângulo de câmara usado), sendo a acção invertida para dar a impressão de que ela sai da parede em vez de entrar nela. Em suma, o efeito é conseguido através de uma parede falsa, de um cenário invertido e do uso de *reverse motion*.

⁴¹ Em especial, a sequência em que *Peau d'Âne* corre em câmara lenta parece uma citação directa de uma sequência similar em *La Belle et la Bête*.

⁴² Alain Philippon realça as duas vertentes opostas que marcam o cinema de Demy: a realista e a maravilhosa. Esta última explica os "trucages":

Il s'agit ici de rester le plus près possible des trucages «primitifs» (de ceux que le cinéma a pu se permettre tôt: c'est la veine-Méliès de Demy, tout comme son goût du réalisme le situe dans la veine-Lumière; dans quasi tous ses films il est à la croisée des deux voies). (Philippon 2001: 10)

⁴³ Pode dizer-se, assim, que Cocteau e Donen são as mais marcantes influências no cinema de Demy:

Demy cited Bresson, Ophüls, Cocteau and Donen as his influences – and there are echoes of Carné and Prévert too. Cocteau and Donen in particular are inescapable in everything after his first two films (Charity 2007: 130)

⁴⁴ *Les Demoiselles de Rochefort* aparenta ter sido particularmente influenciado por *On the Town* (1949), realizado por Donen e Kelly: realce-se, por exemplo, a circularidade da acção dos dois filmes, a qual começa e termina no mesmo local (uma estrada perto de uma ponte móvel em *Les Demoiselles de Rochefort*; um cais em *On the Town*). (Para outras afinidades entre os dois filmes, ver Henneton 2012: 225-6.)

⁴⁵ Como Demy afirma numa entrevista reproduzida parcialmente em *Les Demoiselles Ont Eu 25 Ans* (1993), documentário de Agnès Varda, Kelly escreveu as suas próprias danças, apesar de não ter coreografado todo o filme, o que era a intenção original de Demy.

⁴⁶ Por outras palavras, várias posições de câmara frequentemente usadas – como o grande plano, o plano médio e o plano americano – sucedem-se umas às outras não graças ao recurso à montagem mas por virtude do movimento físico da câmara ou dos actores, que liga os planos, formando um todo orgânico e indiviso. Esta era uma escolha estética típica da *mise-en-scène* das produções de estúdios de Hollywood dos anos 40, 50 e 60. A título de exemplo, ver, em *Peau d'Âne*, o plano que começa aos 6m13s (e termina aos 7m35s) ou o que começa aos 14m28s (e termina aos 15m53s).

⁴⁷ A acção deste filme de Demy decorre predominantemente em cenários interiores fechados.

⁴⁸ Para ser mais preciso, Demy pertence à “Rive Gauche” ou Margem Esquerda da Nouvelle Vague:

Another significant facet of the New Wave involves Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda, novelist Alain Robbe-Grillet and Jacques Demy, who have often been placed in their own subset known as the Left Bank Group. (Neupert 2006: 48)

⁴⁹ Neste filme em particular, Demy recorre à câmara lenta, à *reverse motion*, à *iris shot* (técnica muito comum na era do cinema mudo, mas que caíra em desuso desde então), à sobreposição de planos (para criar um efeito de transparência fantasmagórica e onírica no corpo das personagens) e a diferentes registos musicais (alternando, por exemplo, uma peça barroca com uma próxima do jazz, como já foi referido). Deste modo, Demy sublinha o artifício inerente ao filme e desestabiliza a ilusão criada, mas a sua *mise-en-scène* preserva um traço cuja elegância pode ser, até certo ponto, qualificada como tradicional. Compare-se, para efeitos contrastivos, este musical de Demy com *Une Femme Est une Femme* (1961), um musical realizado por Jean-Luc Godard, cineasta que não hesita em “sacrificar” a elegância da forma para enfatizar o seu artifício: esta

deliberada falta de “elegância” (numa acepção tradicional do termo) é conseguida, no supramencionado filme de Godard, através do trancar abrupto de peças musicais (apesar de Michel Legrand ser o compositor dos dois filmes, o uso da música em *Peau d'Âne* é claramente mais convencional), de cortes repentinos que por vezes introduzem erros de continuidade, da falta de estabilidade da câmara e da (quase-)inaudibilidade de parte do diálogo, por exemplo. Em comparação com a *mise-en-scène* de Demy, a de Godard é consideravelmente mais radical.

⁵⁰ Em conjunto com a influência da tradição hollywoodesca do musical a nível visual (que se faz notar no uso de cores vivas nos cenários e no guarda-roupa, por exemplo), contribuem igualmente para este tom o supramencionado gosto por “trucages” e pelo artifício, o humor escatológico (que gira à volta dos excrementos do asno) e as escolhas musicais irónicas. Importa também realçar o impacto da possível percepção (por parte do espectador) de que as crianças são o suposto público-alvo do filme, a qual pode ser reforçada pela visão do conto de fadas como literatura infantil (ou infanto-juvenil) e do musical como género ligeiro.

⁵¹ Esta ironia pode ser ilustrada pelos seguintes versos: “l’industrie / Allât jusqu’à savoir bien laver des torchons / Et nettoyer l’auge aux cochons” (Perrault 1981: 105).

⁵² Demy reconheceu esta dualidade ao dizer-se influenciado pela “gravité” de Robert Bresson e pela “légèreté” de Max Ophüls. Ver *L’Univers de Jacques Demy* (1995), documentário da autoria de Agnès Varda.

⁵³ O príncipe também se divide em duas entidades, uma das quais dorme, ao passo que a outra parece, devido à sua transparência momentânea, existir num possível sonho da primeira. A princesa também aparece (com um corpo diáfano semelhante ao do príncipe) nesta sequência, o que significa que a protagonista se duplicou novamente.

⁵⁴ A este respeito, Philippon afirma:

je ne vois pas de plus bel exemple (avec la scène de l’hélicoptère, évoquée plus haut) de cette fusion du réalisme et du merveilleux que dans la séquence chantée [...] où Peau d’Âne couverte de sa peau dialogue avec Peau d’Âne vêtue d’une superbe robe, en un champ-contrechamp de type inédit (généralement au cinéma, on ne dialogue pas avec soi-même) sur une tâche (le suivi d’une recette de cuisine) on ne peut plus concrète et réaliste. (Philippon 2001: 10)

⁵⁵ Por outras palavras, o impulso para uma exuberância sem motivação racional é a cada passo contrariado e contido pelo papel importante do quotidiano na obra de Demy. Veja-se, a título de exemplo, *Les Parapluies de Cherbourg*, filme no qual a elevação associada ao canto se irmana ironicamente com a insignificância de boa parte do que se canta: até os ditos mais comuns são cantados, pois todas as falas o são, independentemente da sua importância ou sentido. Esta tensão pode estar associada a um desejo de pertencer tanto à Nouvelle Vague como à tradição cinematográfica hollywoodesca dos anos 40, 50 e 60.