

**A TRANSPOSIÇÃO DO CONTO A PRINCESA E A ERVILHA, DE
HANS CHRISTIAN ANDERSEN, PARA O EPISÓDIO HOMÔNIMO,
DE SHELLEY DUVALL¹**

Erica de Moura²

Karen Veríssimo³

Lemuel de Faria Diniz⁴

Márcia Moreira Pereira⁵

Resumo:

O objetivo deste trabalho é estabelecer uma comparação entre o texto *A princesa e a ervilha*, conto de fadas publicado em 1835, por Hans Christian Andersen, considerado o “pai da literatura infanto-juvenil”, e o episódio homônimo da série televisiva organizada por Shelley Duvall em 1984. Com o apoio das reflexões de Peter Hunt (2014), Sonia Salomão Khéde (1986), Renata Pallottini (2012), entre outros, observa-se como se dá a referida transposição.

Palavras-chave: Conto de fadas. Transposição. Princesa.

Abstract: The objective of this work is to establish a comparison between the text “The princess and the pea”, fairy tale published in 1835 by Hans Christian Andersen, considered the “father of children's literature,” and the namesake episode of the television series organized by Shelley Duvall in 1984. With the support of the reflections of Peter Hunt (2014), Sonia Salomão Khéde (1986), Renata Pallottini (2012), among others, see how is the said implementation.

Keywords: Fairy tale. Transposition. Princess.

Em seu livro *Crítica, teoria e literatura infantil*, Peter Hunt observa que “a literatura é o que escolhemos fazer dela”. Partindo dessa afirmação, ele pondera que a literatura infantil é um “conceito inevitável”, sem parentesco com outros tipos de literatura, apesar de até mesmo poder vir a sobrepor-se a eles. Para o teórico, parece inevitável que a literatura infantil tenha um *status* inferior, mas isso depende, quase sempre, da maneira como a sociedade percebe as crianças e a infância. Explicando que a infância não é hoje (se é que alguma vez foi) um conceito estável, Hunt conclui que justamente por isso não se pode esperar que a literatura definida por ela seja estável. “Assim,” ele ressalta, devemos ser “muito cautelosos acerca do descompasso entre as interpretações de um livro feitas

¹ Esse texto é proveniente de atividade avaliativa realizada na disciplina “Literatura e ficção televisiva”, da Pós-Graduação em Letras, ministrada pelos professores Dr. Alexandre Huady e Dr^a. Maria Luiza Guarnieri Atik, em 2014, na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

² Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: erica_de_moura@yahoo.com.

³ Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: karen_verissimo@yahoo.com.br.

⁴ Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: prlemuel@hotmail.com. Professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), *Campus* de Coxim (CPCX), Departamento de Letras, Coxim, MS.

⁵ Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: marcia.moreirapereira@gmail.com.

quando este é publicado e as interpretações realizadas em outros períodos, com contextos sociais diferentes” (HUNT, 2014, p. 64, 67). Além disso, o pesquisador constata que os conceitos de infância mudam tão rapidamente que as obras não mais aplicáveis à infância devem cair num limbo, onde se tornam o domínio do bibliógrafo, pois não interessam mais ao bibliotecário ou à criança atuais (HUNT, 2014, p. 68).

Peter Hunt observa que não pode haver uma definição única de “literatura infantil”, pois, primeiramente, há que se considerar a confusão existente entre “qualidade e público, que tantas vezes tem agrupado os livros para criança com os livros de ‘cultura popular’, em geral, de baixo nível” (HUNT, 2014, p. 54, 59). Afora isso, a definição de literatura infantil como sendo a) as obras lidas por crianças, ou b) especialmente adequadas para elas, ou, ainda, c) especialmente satisfatórias para membros do grupo hoje definido como crianças, termina não sendo muito prática, “já que obviamente inclui todo texto lido por uma criança, assim definida”. Não obstante, a acepção “literatura infantil” acaba sendo utilizada, pois vigora “segundo nossos propósitos – o que, no fim das contas, é o princípio das definições: dividir o mundo segundo nossas necessidades” (HUNT, 2014, p. 68).

Quanto a ser enfoque de estudos acadêmicos, Peter Hunt explana que a literatura infantil passou a ser um “objeto de estudo sério, mas não solene”, por meio “de um universo profissional extremamente eclético e comprometido, que tende a ser muito intuitivo e dedicado”, pois a literatura destinada às crianças “é um campo que abarca quase todos os gêneros literários”, sendo, justamente por isso, objeto de interesse de pedagogos, psicólogos, folcloristas, além de estudiosos da indústria cultural, artes gráficas, psicolinguística, etc. (HUNT, 2014, p. 19-20). Esses estudos comprovaram que o conceito de que os adultos devem necessariamente controlar os textos para crianças é muito forte e que um dos motivos iniciais da resistência à teoria literária e à academia é que, ao contrário de qualquer outra modalidade artística, a literatura infantil está disponível tanto para críticas gerais como para escritores amadores, já que as pessoas não têm receio de comentar, censurar e opinar. Nesse sentido, Hunt constata que existem duas facções: a dos “preocupados com crianças e livros e a dos preocupados com livros e adultos (em que o livro, em alguma etapa, por acaso, foi destinado às crianças). Outra razão é que os livros para criança são comumente julgados em termos de seu uso” (HUNT, 2014, p. 21-30, 50).

Nesse contexto, nota-se que a literatura infantil permeia um universo repleto de ambivalências e, embora a maioria das pessoas tenha, de algum modo, dialogado com ela

em algum momento da vida – seja na infância, na escola ou em casa – poucos desses indivíduos (re) conhecem a verdadeira importância dessa literatura, e inclusive, de seus autores.

Essa questão do (re) conhecimento das obras da literatura infantil é muito relevante e fez parte das inquietações intelectuais da poetisa Cecília Meireles, que considerou que um dos aspectos elucidativos desse debate implica em ponderar que os livros da Literatura Infantil propriamente ditos são aqueles capazes de “sugerir mundo de prazer espiritual e de alto exemplo” (MEIRELES, 1979, p. 23).

Os textos infanto-juvenis têm, em geral, um alvo e intenções certas, já que a temática, a escrita e inclusive as ilustrações presentes nos livros ou textos são pensadas de modo cuidadoso; afinal, toda história infantil tem um ensinamento, moral, mensagem implícita, ideologia, etc, por detrás de suas letras/imagens. Nesse sentido, são muito pertinentes as reflexões de Maria José Palo e Maria Rosa Oliveira:

Narrar no mesmo tom e compasso do viver – escrever –, de tal forma que não haja mais distância entre quem narra, o que narra e quem lê. Esse momento de sintonia é o que buscam os textos da literatura infantil, de modo a construir uma cena inclusiva a pelo menos três vozes – Narrador, Mensagem e Receptor – que interagem simultaneamente num intercâmbio de contínuas experiências em reciclagem. (PALO; OLIVEIRA, 1992, p. 45).

Portanto, a interação entre três elementos (narrador, mensagem e receptor), no que concerne à literatura infantil, é de extrema importância para a efetivação e o entendimento da mensagem transmitida. Embora o livro infantil desempenhe um papel significativo na atualidade, esse segmento literário é recente. As primeiras obras destinadas ao público infantil aparecem já no século XVII, na França (La Fontaine, Fénelon, Perrault), depois, no XVIII, na Inglaterra (Defoe, Swift), para chegar ao XIX com o gênero bastante desenvolvido (Andersen, Carroll, Collodi, Barrie, etc). (LAJOLO; ZILBERMAN, s/d, p. 13).

Em seu livro *Personagens da literatura infanto-juvenil*, Sonia Salomão Khéde compara parcialmente as obras infantis de alguns desses escritores supracitados, e aproxima as personagens dos contos de Perrault, Andersen e Grimm, constatando que, apesar de diversos entre si, essas personagens “são tipos que confrontam os leitores com a morte, o abandono, o mundo adulto, o mal, a salvação” (KHÉDE, 1986, p. 24).

Dentre os gêneros presentes na literatura infantil um dos mais conhecidos, sem dúvida, é o conto de fadas ou conto maravilhoso. Variantes dos contos populares (fábulas), os contos de fadas⁶ procuram transmitir conhecimento e valores culturais de geração para geração. Geralmente, nesse tipo de conto, o herói ou heroína tem de enfrentar grandes obstáculos até vencer o mal, e o leitor pode encontrar personagens e situações presentes no seu dia a dia, como: conflitos, medos, traumas, sonhos, etc. Algo também comum nos contos infantis são temas como a rivalidade entre gerações, atritos entre crianças e adultos, fases da vida e qualquer sentimento que faça parte de cada um (amor, raiva, ciúme, inveja e amizade). Esse tipo de texto tem a intenção de apresentar “explicações” do mundo em que se vive e permite criar modos de se conviver/lidar com isso.

Dentre os autores mais conhecidos de literatura infantil e de grande destaque nesse gênero, destaca-se o poeta e romancista Hans Christian Andersen (1805-1875). Escritor dinamarquês, Andersen escreveu cerca de duzentos contos infantis, parte deles retirados da cultura popular e de sua própria convivência social. Seus contos foram publicados com o título geral de *Eventyr* (Contos), entre 1835 e 1875, e consagraram Andersen como o verdadeiro criador da literatura infantil. Algumas das suas obras mais conhecidas e adaptadas para séries, filmes e demais programas televisivos são: *O Abeto*; *O patinho feio*; *A caixinha de surpresas*; *Os sapatinhos vermelhos*; *O pequeno Cláudio e o Grande Cláudio*; *O soldadinho de chumbo*; *A pequena sereia*; *A roupa nova do Rei*; *A polegarzinha* e *A princesa e a ervilha*.

Realizando uma análise das personagens dos livros de Hans Christian Andersen, Sonia Khéde constatou que algumas revelam humor (como em *João, o Bolourd*), outras personagens demonstram “indiferença pelos valores éticos” (*Nicolau Grande e Nicolau Pequeno*) e apresentam-se mais identificados com a ótica infantil animista”. Khéde finaliza

⁶ Em seu livro *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*, Moacyr Scliar incursiona teoricamente pela literatura infanto-juvenil, da qual foi autor de trinta e oito obras, e assevera que além dos mitos, os contos populares “serviram de base para as histórias de Charles Perrault (1628-1703), dos irmãos Grimm (Jakob: 1785-1863); Wilhelm: 1786-1859), de Hans Christian Andersen (1805-1875).” Na sequência de suas considerações, Scliar explica que tão importante quanto entender a magia dos contos de fadas do ponto de vista formal – como fez Vladimir Propp –, é relevante compreender o significado psicológico desses tipos de texto. Para tal, o escritor gaúcho cita alguns livros, como *A psicanálise dos contos de fadas*, no qual o estudioso Bruno Bettelheim (1903-1990), examina esses contos na perspectiva da psicologia freudiana, sustentando “que tais narrativas são importantes no desenvolvimento da criança, ajudando-a a entender e, inclusive, a sublimar os seus impulsos agressivos.” No final de sua análise, Scliar aponta o sentido pragmático dos contos de fadas: “Em muitos casos, [esses contos] funcionavam como lições práticas. A história do Chapeuzinho Vermelho, narrada pelos pais às filhas, era uma advertência: na Idade Média as meninas eram presas fáceis dos senhores feudais, que podiam violentá-las sem qualquer restrição.” (SCLIAR, 2007, p. 9-10).

suas observações, pontuando que nos contos do dinamarquês “plantas, brinquedos e animais têm personalidades e perspectiva humanas”, a exemplo do que se verifica em *Soldadinho de chumbo* e *O patinho feio* (KHÉDE, 1986, p. 19).

O objetivo deste trabalho é estabelecer uma comparação entre o texto *A princesa e a ervilha*, conto de fadas publicado em 1835, por Hans Christian Andersen, considerado o “pai da literatura infanto-juvenil”, e o episódio homônimo da série televisiva organizada por Shelley Duvall em 1984.

A série *Faerie Tale Theatre*, produzida nos Estados Unidos nos anos oitenta, chegou ao Brasil nos anos noventa pela TV Cultura com o título *Contos de Fada*. Como o próprio nome já indica, a série origina-se dos teleteatros, que traziam o teatro para a televisão, ao filmar os atores em cena no palco. A TV Cultura, emissora pública que levou a série ao ar, lançou a expressão “telerromance”, após a exibição de vários telecontos (PALLOTTINI, 2012, p. 28), como a série *Contos de Fada*. Os telecontos e telerromances iniciaram as transposições da literatura para a televisão e, ainda segundo a dramaturga e produtora Renata Pallottini:

A ficção de TV utilizou [...] [como] fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura [...] [e essas] histórias televisadas, [passaram a ser] cada vez mais atraentes, na medida em que veiculam um conteúdo intencionalmente simples, tornado interessante pela utilização de técnicas mais sofisticadas e, ainda, de atores cada vez mais idolatrados. (PALLOTTINI, 2012, p. 24)

A apropriação dos textos literários como base da série fica explícita no episódio especial em comemoração aos três anos no ar. Nesse episódio intitulado *Grimm Party*, a própria produtora explica o contexto da série enquanto sonha que está em um tribunal, sendo julgada pelos Irmãos Grimm:

Senhorita Duvall, você é acusada de evidentemente denegrir esta literatura clássica conhecida como contos de fadas. [...] Você indecentemente atualizou, reinterpreto ou alterou as histórias desses contos clássicos. Além disso, você é acusada de apresentar esses contos de fadas no formato de... vídeo. Portanto, nós, os Irmãos Grimm, representando Hans Christian Andersen e todos os outros envolvidos na existência e preservação dos contos de fadas perguntamos a você: como você se declara?

Inocente. Eu admito utilizar métodos novos para apresentar os contos, mas apenas como um meio de atingir milhões de pessoas. Pessoas que, caso contrário, poderiam nunca ter ouvido falar deles. Vocês não acham excitante que nós possamos levar ao conhecimento de toda uma nova

geração a importância dos contos de fadas? [...] Eu posso ter embelezado ou ampliado, mas eu não mudei as histórias.⁷ (1985)

No fragmento acima, verifica-se a voz irônica dos juízes e a crítica à transposição do texto literário para outra mídia. Os “autores” acreditam que houve uma desconstrução do texto original, e nessa passagem para a televisão reduziu-se o valor literário dos seus contos. Os juízes acreditam que a série criou uma imagem pejorativa e parodiada das suas histórias. No entanto, Duvall defende a série argumentando que sua intenção era sempre utilizar uma nova mídia, com o intuito de divulgar as histórias clássicas. A produtora ainda acrescenta que a essência dos contos não foi perdida e que a magia das histórias clássicas permaneceu na série, como será visto no episódio *A princesa e a ervilha*.

O enredo do conto pode ser expresso da seguinte maneira: um príncipe desejava se casar, mas enfrentava o dilema de não encontrar uma moça da qual pudesse ter certeza ser uma princesa. Numa noite tempestuosa, uma jovem toda molhada bate à porta de seu palácio pedindo abrigo. Alegando ser uma verdadeira princesa, sem o saber, ela é submetida a um teste pelo rei e pela rainha: uma ervilha é colocada debaixo dos vinte colchões em que a jovem passa a noite. Na manhã seguinte, a moça alega ter dormido mal devido a algo desconfortável debaixo dos colchões. Comprovada sua delicadeza própria de uma verdadeira princesa, o rei e a rainha se certificam da nobreza da jovem e ela se casa com o príncipe. Valendo-se das explicações teóricas de Cândida Vilares Gancho dispostas no livro *Como analisar narrativas*, esse enredo é linear, já que não há alteração da ordem em que os fatos ocorreram. Segundo Gancho, o enredo linear está ligado ao tempo cronológico, sendo que isso se verifica no conto em análise, visto que o “tempo transcorre na ordem natural dos fatos no enredo, isto é, do começo para o final” (GANCHO, 2001, p. 21).

A exposição do enredo do conto *A princesa e a ervilha* é significativa, pois a partir dela se constata que o referido texto difere dos demais contos de Andersen. Sonia Khéde observa que Hans Christian Andersen, um filho de sapateiro que inseria nos seus contos “as marcas de sua própria vivência social, utiliza-se do maravilhoso com maior frequência” em seus contos (KHÉDE, 1986, p. 19). No entanto, isso não se verifica em *A princesa e a ervilha*, no qual não há o elemento maravilhoso.

⁷ Tradução feita pelos pesquisadores.

O conto tem como personagens principais o príncipe e a princesa, os quais, na acepção de Sonia Khéde, são personagens mais inclinadas às aventuras (KHÉDE, 1986, p. 22). Essa observação da pesquisadora se coaduna com o texto literário, já que o príncipe “deu a volta ao mundo” na esperança de encontrar uma verdadeira princesa. Na perspectiva de Khéde, as princesas dos contos de fadas são belas, honestas e virtuosas, recebendo como prêmio por essa virtuosidade o casamento com príncipes valorosos. Para Khéde, a princesa dos contos de fadas é delicada e fiel ao seu compromisso com o príncipe, de modo que recusa os demais pretendentes (KHÉDE, 1986, p. 22-23). As afirmações de Khéde se conformam com o conto de Andersen, no qual a princesa é bela e delicada, mas contrastam parcialmente com o episódio televisivo homônimo, no qual é o príncipe – e não a princesa – que descarta as suas pretendentes.

Na versão televisiva tem-se uma imagem humorística do príncipe. Ele não tem espírito aventureiro, raramente deixa o castelo, não é decidido e valente, como no conto, e não tem inicialmente a ideia fixa de casar. Na primeira cena em que aparece, o príncipe entra com voz sonolenta, senta-se em uma cadeira todo torto, com o corpo largado e pede auxílio à rainha (0:03:17 – 0:04:03). O príncipe, que queria companhia, pensa em um cachorro ou um hamster, mas o bobo da corte sugere uma esposa (0:05:24 – 0:06:06). Na adaptação encontramos um príncipe mimado, entediado, sem iniciativa, levando uma vida monótona e fútil. Já a princesa principal, pelo contrário, chega ao castelo vindo de uma exibição de luta, após percorrer vários reinos em busca de novas experiências e a caminho de um festival de menestréis (0:07:51 – 0:08:06).

No conto *A princesa e a ervilha* o rei e a rainha são personagens secundários. O rei é mencionado uma única vez e de uma maneira pouco prudente, pois alguém bateu à porta do palácio e o velho rei, pai do príncipe, não hesitou em abrir, sem considerar que quem estivesse batendo à porta poderia ser alguém mal-intencionado. Quanto à rainha, esta parece ser mais prudente, pois parte dela a ideia de descobrir com segurança se a princesa que estava no palácio dela seria verdadeiramente uma princesa. Desse modo, o rei e a rainha são personagens que têm conotações positivas. Porém, conforme afirma Khéde, nem sempre isso ocorre, pois há contos nos quais os soberanos têm conotações negativas. O que permeia o poder dos reis e das rainhas, sejam eles benévolos ou malévolos, é que eles sempre reproduzirão “os valores clássicos e estratificados” (KHÉDE, 1986, p. 22). No episódio televisivo, além do príncipe, da princesa, do rei e da rainha há outras personagens,

como: o casal que visita o museu, o segurança do museu, o mordomo, o mensageiro, o sapateiro, o guarda real, as quatro princesas pretendentes e o bobo. Na série televisiva, o rei é quem age como um bobo, emitindo ordens reais absurdas como decretos do tipo ordenar que no seu reino todos os que se chamam Roberto passem a ser chamados de Beto. Em contrapartida, o bobo do episódio de Shelley Duvall é capaz de discutir com o príncipe questões relacionadas ao sentido da vida.

Por ser narrado na terceira pessoa, o narrador desse conto pode ser nomeado também como narrador observador, cujas principais características são: a onisciência (o narrador sabe tudo sobre a história) e a onipresença (o narrador está presente em todos os lugares da história). Quanto ao espaço que constitui o texto de Andersen, este se restringe ao palácio real, local onde: a) o príncipe, o rei e a rainha estão quando chega a princesa toda molhada; b) lugar onde é oferecido um quarto para a princesa dormir; c) local no qual se dá a confirmação da nobreza da princesa e o posterior enlace matrimonial desta com o príncipe.

Seguindo os conceitos apresentados por Arlindo Machado, *Contos de Fada* pode ser classificada como uma série com episódios unitários, visto que:

A única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores. (MACHADO, 2009, p. 84).

De fato, nessa série, o espírito dos contos de fada estabelece a ligação entre os seus episódios. Cada unitário é baseado em um conto diferente, e o sucesso da série acabou popularizando histórias até então pouco conhecidas. Além disso, Duvall acrescentou novas cenas e reuniu atores renomados como Paul Reubens, Robin Williams, Vincent Price, Christopher Lee, Susan Sarandon, Matthew Broderick, Billy Crystal e Liza Minnelli.

Na abertura dos episódios, a criadora da série sempre aparece apresentando a história do dia. Entretanto, mesmo estando fora da história, apenas como apresentadora do programa, Duvall aparece caracterizada (0:00:14 – 0:00:33). Em *A princesa e a ervilha*, ela entra em cena, fechando uma sombrinha, e ouvimos os trovões ao fundo, como se estivesse chovendo no ambiente externo. O local em que se encontra é o cenário do mesmo castelo, no qual todo o episódio transcorre. A entrada da apresentadora já remete à cena da princesa chegando ao castelo, debaixo de chuva, entrando pela mesma porta.

Logo após a breve introdução, os créditos com o título da série e atores principais aparecem na tela e em seguida temos o início do conto. No episódio em questão, há uma segunda introdução ao conto (0:00:51 – 0:02:50). Há um efeito de câmera *fade in*, clareando gradualmente o centro da tela, até atingir a intensidade normal de luz, dando início à cena no museu. O próprio efeito já sugere um novo início (PEREIRA, 2009). No final do texto de Andersen, aparece uma referência de que a ervilha está em um museu. Já na transposição, a cena da ervilha em exposição aparece no início do episódio. Desta forma, percebe-se uma aproximação com o telespectador; como se, nos dias atuais, a ervilha estivesse preservada, e o casal de visitantes representasse o telespectador, instigando a curiosidade de quem assiste à cena. O segurança do museu inicia a contação da história, e a câmera vai direcionando o olhar do telespectador e conduzindo-o para dentro da história. Primeiro tem-se um plano geral que enquadra o segurança, o casal, a ervilha e um quadro antigo ao fundo (0:02:32 – 0:02:41). Na sequência, o segurança menciona um castelo e aponta para o quadro. A câmera então vai fechando cada vez mais, mostrando apenas o quadro, depois dando um *close* no castelo retratado e na cena seguinte, vê-se o cotidiano dos personagens principais do conto original (0:02:42 – 0:02:52).

O episódio acrescentou não só personagens, mas também cenas importantes que contribuíram para enriquecer a caracterização das personagens centrais. Dentre os acréscimos, destacam-se: a) a princesa organiza e limpa o quarto no qual fica hospedada no castelo, mostrando iniciativa; b) há várias cenas do bobo tentando entreter o príncipe seja dançando, lutando esgrima ou fazendo massagem, mas ainda assim o príncipe sente-se solitário; c) a rainha tortura seu mordomo, envia um mensageiro a um reino distante sem cavalo e realiza “entrevistas reais” para escolher a melhor esposa para seu filho, impondo toda a sua autoridade; d) o príncipe tem dois encontros, porém é a rainha quem decide quais pretendentes, e também é dela a decisão final, ficando explícita a submissão do príncipe; e) a figura do “livro oficial real”, que contém o regulamento real, e o teste para determinar o “pedigree adequado” da princesa, acentua o peso da tradição monárquica; f) o passeio do príncipe e da princesa pelo castelo revela segredos íntimos da família real e cria uma imagem engraçada dos reis antepassados, apresentados como a louca que se casou com o obeso.

Enquanto no conto, o rei abre a porta para a princesa entrar, no vídeo, encontra-se o príncipe, hesitante no início, abrindo a porta do castelo, ocorrendo assim o primeiro

encontro do futuro casal (0:07:07 – 0:08:53). Ainda na mesma cena, no texto de Andersen tem-se a descrição da chuva “desabou uma tempestade terrível; trovejava, relampejava, e chovia a cântaros” (linhas 7 e 8)⁸, no entanto no vídeo não se tem a imagem da chuva, apenas o barulho dos trovões e da chuva caindo. No texto, a princesa entra encharcada pela tempestade, e no seriado ela aparece com o rosto molhado, o vestido sujo de lama e mancando devido a uma torção no pé.

Uma das cenas mais significativas, na versão televisiva, ocorre no jardim do castelo, quando há a aproximação afetiva do príncipe e da princesa (0:29:41 – 0:32:28). A transição da cena anterior para esta, já traz indícios do que vai acontecer. Primeiro há um *close* no lampião que está no jardim, depois, da chama surge uma rosa vermelha, e em seguida, aparecem em cena o príncipe e a princesa. O vermelho intenso da rosa que desabrocha do calor do fogo indica a paixão do casal que irá nascer. A movimentação dos atores nessa cena é muito significativa. Quando iniciam a conversa, eles estão sentados longe um do outro. Com o decorrer da cena, o príncipe troca de cadeira e senta mais próximo à princesa. Ela então troca de lugar para ficar mais perto também. Percebendo a aproximação, o príncipe afasta-se, retornando ao seu lugar inicial. A princesa, por sua vez, fica acanhada e retorna da mesma forma ao seu antigo assento. A troca constante evidencia que ambos sentem afeição, mas nenhum deles revela seus sentimentos. Em seguida, o príncipe levanta-se e reflete sobre as características ideais de uma esposa, enquanto a princesa permanece sentada ao fundo. As vestimentas escuras da princesa confundem-se com o fundo escuro do jardim, remetendo à própria cegueira do príncipe, que não percebe que a seu lado está uma princesa com todas as características que ele descreve. Ela se aproxima e sugere outro atributo à lista do príncipe, mas não é um traço qualquer, é a sua maior qualidade: “engraçada”. O príncipe finalmente nota a mulher que o acompanha e admite: “queria alguém como você”. Neste momento, os dois aparecem em plano americano e notamos que o príncipe está vestindo uma camisa amarela clara e calças pretas, e a princesa está vestindo uma blusa preta e uma saia amarela clara. As cores das vestimentas do casal mostram que eles se completam.

Na cena da cama composta por vinte colchões, separados por vinte cobertas (0:35:54 – 0:37:28), não se vê a rainha fazendo a montagem, como no conto. A rainha leva a princesa até o quarto, quando elas entram, a cama já está montada e há uma escada para

⁸ Conto anexado no final do artigo.

ajudar a princesa a subir. Enquanto ela se acomoda nas alturas, a rainha posiciona a ervilha embaixo da pilha de colchões e cobertas. Há nessa cena vários elementos que acentuam a altura exorbitante da cama: a) a necessidade de uma escada para chegar ao topo; b) a própria fala irônica da princesa: “sua majestade está por acaso esperado que no meio da noite eu caia lá do alto e morra?!”; c) o teto do quarto é azul escuro com várias estrelas e pontinhos brancos, imitando o céu; d) a câmera faz um movimento lento quando focaliza a cama de baixo para cima, a demora para chegar ao topo, exagera na altura da pilha; e) quando se tem a visão da cena de cima da cama, a claridade no chão, no canto inferior direito da tela, contrasta com a escuridão da parte superior da tela, e além de acentuar a altura, indica o medo da princesa.

Na manhã seguinte, quando a rainha quer certificar-se da legitimidade da princesa, ela a questiona sobre sua noite de sono. No texto de Andersen, ela logo se queixa do desconforto que sentiu. Na versão televisiva, cria-se um momento de tensão quando a princesa afirma ter dormido bem: o príncipe fica desnorteado e a rainha comemora (0:43:30 – 0:44:07). No entanto, a princesa, prova a sua honestidade e autenticidade confessando o incômodo noturno (0:44:08 – 0:44:55). Provada a genuinidade principesca, o casamento seria o próximo evento, de acordo com o conto. No episódio de *Contos de Fada*, entretanto, a princesa, aborrecida por saber que foi submetida a tal teste, retira-se, sentindo-se humilhada, ao invés de valorizada.

A movimentação de câmera na cena da reconciliação (0:45:03 – 0:45:54) condiz com os sentimentos do casal. No início, a câmera focaliza a princesa de cima, enfatizando a sensação de ter sido diminuída pelo teste. Quando o príncipe entra em cena, a câmera vai descendo lentamente, chegando à altura dos personagens que estão em cena, insinuando que a princesa começa a se acalmar e que os dois voltam a se entender. A câmera fecha um *close* nos rostos dos dois quando o príncipe se declara, unindo novamente o casal. A princesa da versão televisiva, no entanto, instaura um novo conflito antes do casamento, utilizando a mesma estratégia: ela submete o príncipe a um teste (0:45:55 – 0:47:17). Assim como ela teve que provar seu título, ele também deve ser aprovado como um príncipe verdadeiro.

No final do conto, lê-se: “A ervilha foi posta no museu, onde deve encontrar-se ainda, a não ser que alguém a tenha roubado.” (linhas 28 e 29). No término do episódio também ocorre um retorno ao museu (0:47:47 – 0:48:11), já que a voz do segurança, que

narrava a história ao casal de visitantes, inicia e encerra a contação. Não há uma cena de roubo, ao contrário, o segurança repete insistentemente “Não toque no vidro!” Entretanto, um dos visitantes derruba a redoma que protegia a ervilha e se ouve o estrondo do vidro quebrando. O conto encerra com a seguinte frase: “E aqui está uma história verdadeira.” No episódio televisivo, os personagens reais são nomeados: rei Frederico, rainha Veronica, príncipe Ricardo, princesas Alicia, Rebeca e Elizabeth, afastando a imparcialidade e concretizando os monarcas. Além disso, a ‘veracidade’ da história, na televisão, é garantida com as cenas no museu, que transmite a ideia de local que preserva a história, os fatos.

Obtém-se, portanto um resultado diferente daquele do conto escrito, o que não poderia ser de outro modo, uma vez que foram analisados dois tipos de linguagens diferentes: a linguagem escrita e a linguagem audiovisual, no presente estudo: a literatura e a televisão. Numa linguagem técnica pode-se dizer que houve uma adaptação por meio de uma transmutação intersemiótica.

A adaptação não foi “fiel” ao extremo, como já mencionado, houve vários acréscimos, alguns destes essenciais, pode-se dizer, por causa da mudança de uma mídia para outra. Nesse sentido, nota-se que ao tentar exprimir a mesma coisa que o romancista, o adaptador deturpa necessariamente a forma romanesca e tentando respeitá-la, ele se contenta em pôr em imagens um mundo significado ao invés de criar suas próprias significações.

No caso da adaptação televisiva desse conto de fadas, os acréscimos no texto de diálogos modernos e criativos, como a criação de personagens é que abrilhantaram o conto de fadas, trouxeram para mais perto o espectador, cumprindo sua missão de transmitir e divulgar de uma maneira inovadora, sem receios de criar uma outra versão da história. Até porque Cinema, televisão e Literatura são artes que não concorrem entre si, mas que se mostram intrinsecamente relacionadas.

Considerando todas essas reflexões, a análise do episódio *A princesa e a ervilha*, da série *Contos de Fada*, evidenciou que a adaptação televisiva foi muito bem realizada, sendo observado o quanto o texto foi explorado de modo significativo pela série em questão. Constatou-se também que a equipe de Shelley Duvall conseguiu transpor uma história clássica para outra mídia, de uma maneira marcante para o público da época, incorporando novos personagens e espaços e realizando acréscimos e alterações que

trouxeram mais humor e enriqueceram a história, sem comprometer o elemento característico infantil presente no conto de Andersen. Isso denota que houve um cuidado na adaptação do texto infantil, pois, conforme explica Hunt, a remontagem de contos de fadas ou a reescrita e/ou reilustração de livros pode ser perigosa, já que “a cultura do livro toma decisões sobre a infância, e em diversos sentidos a cria ou a destrói” (HUNT, 2014, p. 67).

REFERÊNCIAS:

- ANDERSEN, Hans Christian. A princesa e a ervilha. Disponível em: <<http://nonio.eses.pt/contos/andersen.htm>>. Acesso em 04 maio 2014.
- A Princesa e a Ervilha – Contos de Fada (Dublado e Completo). Shelley Duvall. TV Cultura. 1984. Disponível em: <<http://youtu.be/C7vM5lrAKfE>>. Acesso em 04 maio 2014.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios; 207).
- GRIMM Party – Faerie Tale Theatre (0:04:42 à 0:05:57). Shelley Duvall. Showtime Networks. 1985. Disponível em: <<http://youtu.be/qvb3MatrF3Q>>. Acesso em 04 maio 2014.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios; 61).
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira. História & Histórias*. São Paulo: Ática, s.d.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 5. ed. São Paulo: SENAC, 2009.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. São Paulo: Summus, 1979.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa. *Literatura Infantil. Voz de Criança*. São Paulo: Ática, 1992.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PEREIRA, Ana Paula. Windows Movie Maker: efeito fade in. Curitiba: Tec Mundo, 2009. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/filmadora-digital/2221-windows-movie-maker-efeito-fade-in.htm>>. Acesso em 02 maio 2014.

SCLIAR, Moacyr. *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 9-10.

ANEXO: CONTO

Era uma vez um príncipe que queria casar com uma princesa, mas com uma verdadeira princesa. Deu a volta ao mundo na esperança de encontrar uma menina assim, mas em vão. Princesas encontrou ele muitas, mas era difícil ter a certeza de que eram verdadeiras princesas. Havia sempre alguma coisa nelas que lhe parecia suspeito. Por fim, regressou ao seu palácio muito triste, porque desejava muito casar com uma princesa verdadeira.

Uma noite, desabou uma tempestade terrível; trovejava, relampejava, e chovia a cântaros. De súbito, alguém bateu à porta do palácio e o velho rei, pai do príncipe, apressou-se a abrir.

Era uma princesa, mas, santo Deus, em que estado a chuva e a tempestade a haviam posto! A água escorria-lhe dos cabelos e das roupas, entrava-lhe pela biqueira dos sapatos e voltava a sair pelos tacões. Todavia, afirmou ser uma verdadeira princesa.

“Isso é o que iremos descobrir”, pensou a velha rainha. Sem dizer nada, entrou no quarto de dormir, tirou os lençóis e os colchões e colocou no fundo da cama uma ervilha. Em seguida, pegou em vinte colchões, estendeu-os sobre a ervilha, e sobre eles empilhou ainda vinte cobertas. Era a cama destinada à princesa.

No dia seguinte, perguntou-lhe como passara ela a noite.

– Muito mal, na verdade! – respondeu. – Mal consegui fechar os olhos toda a noite! Sabe Deus o que tinha a cama; era qualquer coisa dura que me pôs a pele toda roxa. Foi horrível!

Ouvindo esta resposta, reconheceram que se tratava de uma verdadeira princesa, porque sentira uma ervilha através dos vinte colchões e das vinte cobertas. Que mulher, a não ser uma princesa, poderia ter uma pele de tal modo delicada?

O príncipe, convencido que ela era uma verdadeira princesa, tomou-a como esposa. A ervilha foi posta no museu, onde deve encontrar-se ainda, a não ser que alguém a tenha roubado.

E aqui está uma história verdadeira.

Recebido em setembro de 2018.

Aprovado em dezembro de 2018.