

## **O ANIVERSARIO DE ANA E O DIÁLOGO COM OS CONTOS DE FADAS.<sup>1</sup>**

**Geovana Gentili Santos<sup>2</sup>**

### **RESUMO**

O presente artigo analisa o diálogo estabelecido com a tradição dos contos de fadas na obra *O aniversário de Ana*, de Concha Blanco. Pertencente ao sistema literário infantojuvenil galego, a obra de Concha Blanco, por meio do recurso da intertextualidade, nos permite compreender o conceito de literatura construído e defendido pelos escritores galegos. Para esta análise, partimos da tese defendida pelo Círculo Bakhtiniano de que toda obra emerge de um determinado contexto social e que, portanto, está impregnada de ideologia e vazia de qualquer neutralidade.

**Palavras-chave:** literatura infanto-juvenil galega, contos de fadas, intertextualidade.

### **ABSTRACT**

This article analyzes the dialogue established to the tradition of fairy tales at the work of *The Birthday of Ana*, of Shell Blanco. Belonging to the Galician children's literature system, the work of Concha Blanco, through the appeal of intertextuality, allows us to understand the concept of literature built and advocated by Galician writers. To this essay, we start from the defended thesis by Bakhtin Circle that every work emerges from a specific social context and, therefore, is imbued of ideology and empty of any neutrality.

**Keywords:** galician children's literature; fairy tales; intertextuality

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte integrante da Tese de Doutorado *Era uma vez num reino galaico-português...: os contos de fadas na literatura infanto-juvenil brasileira e galega*. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis, 2014, pp.238.

<sup>2</sup> Doutora em Letras, no programa Literatura e Vida Social, pela UNESP de Assis. Professora Assistente na Universidade Cidade de São Paulo.

Os contos de fadas, como forma literária<sup>3</sup>, surgiram no final do século XVII e criaram um verdadeiro movimento na corte de Luís XIV. Nesse período, essas narrativas estavam associadas às leituras feitas nos salões literários frequentados por damas e senhores da Corte. Apesar dessa primeira relação com o público adulto, a preocupação com a formação das crianças e jovens estava explícita na sua forma, seja nas dedicatórias, nos prólogos ou nas moralidades.

Com o passar do tempo, essas histórias propagaram-se, ultrapassaram fronteiras, integraram-se a diversos contextos, adaptaram-se a outras situações discursivas, somaram-se a novas coleções e direcionaram-se, cada vez mais, ao público infanto-juvenil. Por essa razão, estudar a presença dos contos de fadas na literatura infantil e juvenil brasileira e galega contemporânea, mais precisamente no período que vai de 1920 a 2010, torna-se uma forma de reafirmar o alcance e a universalidade dessa modalidade literária.

Quando associamos os contos de fadas à figura de Charles Perrault (1628-1703), necessariamente especificamos a acepção do termo. Trata-se de uma forma literária que surge em um contexto de disputa acadêmica e que, desde sua origem, tem como característica intrínseca a subversão; formalizando em sua estrutura a oposição a um determinado tipo de conceito de literatura, no caso, àquele defendido pelos *anciens*.

Nesse panorama, o surgimento dos contos de fadas representa uma expansão estético-literária no campo das artes, na medida em que traz para o centro das discussões literárias elementos criativos que permaneciam à margem. É por conta desse movimento, que os elementos da cultura popular se revestem de literariedade sob a escrita dos *modernes* e passam a fazer parte dos salões literários sob a magia do “Era uma vez...” (“Il était une fois...”).

Apesar da aparente simplicidade formal, ao estudar os contos de fadas enquanto discurso, isto é, como enunciados produzidos num determinado contexto sócio-político e isentos de qualquer neutralidade, constatamos, nas entranhas dos elementos que os constituem e no modo como estes são organizados internamente, um modo crítico e irônico de ver, sentir e expressar o mundo.

Nesse sentido, nos pautamos pela concepção de criação literária em que “a obra não pode ser compreendida nem estudada em nenhuma das suas funções sem considerar as

---

<sup>3</sup> Em oposição aos contos folclóricos de tradição oral.

formas da inter-relação organizada entre as pessoas, entre as quais ela se encontra como um corpo ideológico de sua comunicação” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 220).

Membro do denominado Círculo de Bakhtin, Medviédev, juntamente com os demais, defende a tese – como bem sintetiza Faraco – de que: “todo enunciado emerge sempre e necessariamente num contexto cultural saturado de significados e valores e é sempre um ato responsivo, isto é, uma tomada de posição neste contexto” (FARACO, 2013, p. 25). Daí o seu caráter dialógico e a impossibilidade de que um enunciado seja neutro.

No sistema literário galego, dado o contexto sociopolítico marcado por forte repressão e marginalidade durante o denominado *Séculos Escuros*,<sup>4</sup> o tom discursivo presente nas mais diversas formas de manifestações pendem para a exaltação da cultura, da língua e da tradição galega: “A Galiza, como Princesinha encantada do Bosque Dormido, desperta de um sono de quatrocentos anos” (AS ROLADAS, maio 1992, p. 06, tradução nossa).<sup>5</sup>

Tal despertar conduz a um direcionamento dentro do sistema literário galego que implicará em um voltar-se para a terra e para as suas riquezas. O olhar para o passado, a fim de recuperar a tradição e a própria língua galega torna-se o fio condutor da produção literária galega.

Por conta desse movimento e, conseqüentemente, do conceito de literatura instaurado e defendido nos diferentes veículos de divulgação, os contos de fadas dispõem de um espaço mais restrito no sistema literário galego, se o comparamos, por exemplo, ao brasileiro. O desejo de recuperar a identidade do povo galego faz com que os escritores se voltem para a própria cultura para resgatar a sua imagem, seus costumes e suas tradições. Essa postura levou a uma tendência pela reescritura dos contos de tradição oral, sem haver, portanto, espaço para o diálogo intertextual com os contos de fadas.

Na década de 90, a literatura infanto-juvenil galega tem um número total de narrativas publicadas que indica o crescimento e a consolidação do gênero. Tal como no período anterior, a recompilação, a reescritura e o emprego de tópicos dos contos populares galegos são amplamente utilizados nas novas produções. Em contrapartida, localizamos apenas uma obra que dialoga com os contos de fadas, sob o título *O aniversario de Ana*

---

<sup>4</sup> Verificar Anxo Tarrío Varela (1994) e Dolores Vilavedra (1999).

<sup>5</sup> “A Galicia como a Princesiña encantada do Bosque Dormido, esperta d-un sono de catrocentos anos” (AS ROLADAS, maio, 1922, p. 06).

(1997), de Concha Blanco. Trata-se de uma obra que apresenta uma versão *à la galega* de duas personagens: Cinderela e o Gato de Botas.

Nela, narra-se o encontro da protagonista com dois dos seus heróis favoritos: Cinderela e o Gato de Botas. A aventura desenrola-se no dia do décimo aniversário de Ana, desde o despertar da menina até o final da festa.

O narrador nos leva a conhecer o ambiente em que Ana vive, nos imerge na rotina familiar, demarcando os papéis de cada um na casa: dona Xenxa é a mãe, professora, alegre e sempre muito ocupada, cuidando de Roque, o filho mais novo de oito meses; o senhor Gabino é o pai de Ana e se dá muito bem com a menina, muito brincalhão, ele incentiva a filha à leitura e ao hábito de ouvir histórias.

Esse apoio à leitura materializa-se no presente dado pelo pai à menina, um livro que reúne os contos: Branca de Neve; A leiteira; Pinóquio; Cinderela e Gato de Botas: “Eram aqueles os contos que seus pais lhe contaram várias vezes quando ela era pequena. Aqueles protagonistas que tantas vezes imaginou, podia contemplá-los agora nas ilustrações daquele livro” (BLANCO, 1997, p. 35, tradução nossa).<sup>6</sup>

O contato com o livro faz com que Ana vivencie o contraponto entre o imaginado e o ilustrado, resgatando na memória a versão contada pelos pais e comparando-a com aquela narrada no livro. A experiência com as personagens intensifica-se no momento em que as crianças vão estourar o saco de doces, no lugar de balas cai um envelope e, ao abri-lo, Ana depara-se com dois desenhos: um da Cinderela e outro do Gato de Botas.

O envelope funciona como portal e o advento do maravilhoso permite que as personagens criem vida: “As figuras liberaram-se do seu suporte, uma cartolina branca e, vibrando os seus contornos, tomaram definitivamente forma configurando-se em dois seres com vida” (BLANCO, 1997, p. 44, tradução nossa).<sup>7</sup> De início, as crianças se assustam, mas, aos poucos, vão aceitando com naturalidade a presença das duas personagens.

A aparição das personagens é explicada por eles mesmos que afirmam estar no livro que o pai de Ana lhe deu de presente. Esse encontro, em um novo contexto, propicia as mudanças nas histórias de Cinderela e do Gato de Botas, as personagens adaptam suas

---

<sup>6</sup> “Eran aqueles os contos que seus pais lle contaran ducias de veces cando era mais pequena. Aqueles protagonistas que tantas veces maxinara, podíaos contemplar agora nas ilustracións daquel libro” (BLANCO, 1997, p. 35).

<sup>7</sup> “As figuras liberáronse do seu soporte, unha cartolina branca e, vibrando os seus contornos tomaron definitivamente forma configurándose en dous seres con vida” (BLANCO, 1997, p. 44).

aventuras inserindo elementos típicos da cultura galega. As protagonistas trocam de papel e convertem-se em narradoras, já não são fruto de uma terceira voz, adquirem a autonomia de narrar a própria história, do modo que desejam.

Essa mudança de papel permite, portanto, a adaptação para o contexto galego, a escrita de uma nova história pela própria personagem. É assim que Cinderela inicia sua leitura: “Há muitos anos, numa pequena vila de Galiza vivia uma família de classe média, [...] Esta família estava formada pelo pai, pela mãe e por uma menina maravilhosa – leu piscando um olho ao auditório – chamada Carmiña” (BLANCO, 1997, p. 51, tradução nossa).<sup>8</sup>

Neste início, apesar de Cinderela usar a fórmula “Há muitos anos” mantendo a referência temporal indeterminada, a caracterização do espaço adquire certa precisão, deixando de ser aquele espaço longínquo. Essa precisão “vila de Galicia” também influi no nome da personagem – Carmiña é variante galega do nome Carmen, muito comum na Espanha – e nas dificuldades que elas enfrentam.

Se na história de Cinderela, na versão de Perrault, o pai da jovem se casa novamente, na versão galega, o pai imigra para outro país, por conta de uma dificuldade financeira: “Ia a uma cidade estrangeira: Buenos Aires, na Argentina” (BLANCO, 1997, p. 52). Nesse processo de conceber uma história a la galega, Cinderela introduz situações que o povo galego enfrentou ao longo do último século: a imigração para a Argentina.

A separação introduzida na narrativa também revela o sentimento que caracteriza o povo galego: a *morriña* da terra (saudade da terra): “As cartas de uma e de outro cruzavam o oceano a miúdo” (BLANCO, 1997, p. 53, tradução nossa).<sup>9</sup> Devido a um problema de saúde a mãe de Carmiña vai para Buenos Aires e deixa a menina com um parente.

Há, assim, uma alteração no motivo que faz Cinderela ficar sob os cuidados de um terceiro. Em Perrault, é o segundo casamento do pai que faz uma nova mulher e suas filhas a maltratarem a jovem. Já na versão galega, é a viagem dos pais a Buenos Aires que a faz viver com parentes. Tanto a madrasta quanto a parenta maltratam a jovem e a colocam para fazer os serviços domésticos de modo que a menina está sempre entre cinzas e vassouras.

---

<sup>8</sup> “Hai xa ben anos, nunha pequena vila de Galicia vivía unha familia de clase media, [...] Esta familia estaba formada polo pai, a nai e unha nena preciosa – leu ela chiscándolle un ollo ó auditorio – chamada Carmiña” (BLANCO, 1997, p. 51).

<sup>9</sup> “As cartas dunha e doutro cruzaban o océano a miúdo” (BLANCO, 1997, p. 53).

A polarização entre as figuras femininas permanece: de um lado, “Carmiña era, agora, uma moça muito bonita, de beleza angelical”; de outro, as duas filhas da parenta, “Bernalda e Casilda pareciam ficar mais feias a cada manhã que nascia” (BLANCO, 1997, p. 54, tradução nossa).<sup>10</sup> Essa condição da personagem de ser desprezada e humilhada gera no leitor o desejo de justiça, de que as antagonistas paguem por suas más ações.

Essa polarização é reforçada ao longo da narrativa, como se nota no trecho logo após o anúncio do baile. Na página 56, o primeiro parágrafo que menciona as duas filhas da parenta diz: “As pouco agraciadas Bernalda e Casilda [...] O que fizeram foi obrigá-la [a Cinderela] que as vestisse, adornasse e penteasse, tratando inutilmente de tapar a sua notável feiura” (BLANCO, 1997, p. 56, tradução nossa).<sup>11</sup> Notamos que as palavras usadas para referir-se às duas jovens possuem carga negativa ou depreciativa; já no parágrafo seguinte, as palavras usadas são positivas ao se referirem à Cinderela, reforçando assim, a distinção entre elas: “A humilde e belíssima Cinderela contemplou aquele atardecer [...]” (Idem, p. 56, tradução nossa).<sup>12</sup>

Outra mudança nos tópicos da história de Cinderela está relacionada ao rapaz com quem ela se casará. Na história francesa, é a família real que promove o baile no qual o príncipe escolherá sua noiva. Na versão galega, somos informados da aptidão e do gosto do rapaz, que lhe atribuem o apelido de “Poeta”. É interessante notar que, as crianças, que escutam Cinderela contar sua história, apresentam um comportamento crítico e reagem ante as modificações da nova versão em relação a que elas conhecem: “– Mas... – voltou a interromper Sara –, não era um príncipe?” (BLANCO, 1997, p. 55, tradução nossa).<sup>13</sup>

A transformação de Cinderela para o baile segue como obra da sua fada madrinha que, por meio do recurso maravilhoso, lhe dá um vestido novo, sapatos de cristais, fita para o cabelo e uma bela carruagem. Se na versão de Perrault, são ratos e lagartos que se transformam em cavalos e em Cocheiro, na história contada por Cinderela, são sete coelhos que se transformam. A mudança na categoria dos animais pode ser entendida como uma forma de aproximar à realidade galega, já que na Espanha e na Galiza é comum a criação de coelhos.

---

<sup>10</sup> “Carmiña era agora unha moza moi fermosa, de beleza anxelical” / “Bernalda e Casilda parecían afearse máis cada mañá que nacía” (BLANCO, 1997, p. 54).

<sup>11</sup> “As pouco agraciadas Bernalda e Casilda [...] O que fixeron foi obrigala [a Cinderela] a que as vestira, adobiara e peiteara, tratando inutilmente de tapa-la súa notable fealdade” (BLANCO, 1997, p. 56).

<sup>12</sup> “A humilde e fermosísima Cincenta contemplou aquel atardecer [...]” (BLANCO, 1997, p. 56).

<sup>13</sup> “– Pero... –volveu a interromper Sara–, ¿non era un príncipe?” (BLANCO, 1997, p. 55).

Os demais tópicos da história de Cinderela continuam da mesma forma, dado que são eles que definem a transformação social da jovem. O baile e o regresso a casa à meia noite são elementos que permanecem na nova versão. Cinderela sai correndo do baile, antes de dar as doze badaladas e, na pressa, deixa cair um dos seus sapatos de cristal. É ele que assegura a identificação de Cinderela como a moça bela do dia do baile e garante o casamento com o Poeta.

O final, apesar de manter o final feliz típico dos contos de fadas, tem um elemento a mais: a reconciliação com os pais. Antes de casar-se, Cinderela, pede à sua fada madrinha para contar com a presença dos pais nesse dia especial. É assim que seus pais aparecem como um grande presente e a história conclui-se com as seguintes palavras: “Nem a cadeira de rodas da qual dependia seu pai, nem as mágoas da imigração foram capazes de roubar-lhe o sorriso e a ternura que sempre tiveram ambos os dois” (BLANCO, 1997, p. 72, tradução nossa).<sup>14</sup>

Toda a modificação na história de Cinderela e, sobretudo, o final com o reencontro com os pais, desperta nas crianças que a ouvem um sentimento diferente do daquele da versão francesa. Nesta, a felicidade é por ver a sua protagonista casando-se com o príncipe encantado, tendo sua condição de vida mudada, satisfazendo o nosso desejo de justiça em relação às maldades que sofria. Já na versão galega, a comoção é o sentimento que domina os ouvintes: “[...] olharam-se entre eles e deram-se conta de que alguma lágrima brilhava em um par de olhos e outra escorria pela bochecha de Sara, enquanto dizia: / - Oh, quase me faz chorar!” (BLANCO, 1997, p. 72, tradução nossa).<sup>15</sup>

É o Gato de Botas o responsável por mudar o clima entre os meninos que, agora já agiam com naturalidade, com as duas personagens. A reunião entre eles é momentaneamente interrompida com a chegada da mãe dos meninos. Fica evidente que os adultos não participam do universo infantil, pois, assim que a mãe de Ana se vai, as personagens voltam a fazer companhia para as crianças.

Assim como Cinderela, o Gato de Botas assume o papel de narrador e conta sua história *à la galega* e a primeira modificação que faz é no título, passando a *O gato con zocos* que, em galego se refere ao tamanco, um sapato rústico de madeira, muito usado na

<sup>14</sup> “Nin a cadeira de rodas da que dependía seu proxenitor, nin as mágoas da emigración foron capaces de roubárlle-lo sorriso e a ternura que sempre posuíron ámbolos dous” (BLANCO, 1997, p. 72).

<sup>15</sup> “[...] olláronse entre eles e elas decatándose de que algunha bágoa brillaba nun par de ollos e outra esvaraba pola meixela de Sara mentres dicía: / - ¡Oh, case me fai chorar!” (BLANCO, 1997, p. 72).

região. Essa alteração do título com o emprego de um termo galego cai no agrado das crianças o aplaudem.

A história do gato não sofre muitas alterações, os tópicos permanecem os mesmos. Ela é narrada em versos rimados e os protagonistas ganham nomes comuns na cultura galega: o filho do moleiro, chama-se Antón e, é apresentado pelo gato como o Marquês de Valsilveira no lugar de Marquês de Carabás. Já o gato, que na versão francesa não tem um nome e, sim, um apelido de acordo com sua característica marcante, no caso o uso das botas; na versão galega, ele passa a ser chamar Pepiño.

O gato age arditosamente e usa dos mesmos álibis que na versão de Perrault. O presente ao Rei como meio de criar um vínculo com a majestade é entregue e mencionado apenas uma única vez, em contra partida, às várias vezes que o gato visita ao Rei na história francesa. Outra modificação está na personagem dona das terras e do castelo que o gato diz ser do seu dono. Em Perrault, trata-se de um Ogro que pode adquirir diferentes formas, na versão galega, essa figura é substituída por um mago. Entendemos que essa alteração está diretamente relacionada à cultura galega que conta com a tradição das meigas e não de ogros.

Após contarem os seus contos adaptados para o contexto em que estavam, Cinderela e o Gato de Botas, por obra do maravilhoso, voltam ao papel de onde se originavam e, as crianças, ficam tristes pela partida de seus heróis. O resultado da experiência vivida no aniversário de Ana levou a uma mudança de comportamento dos amigos de Ana: todos, agora, pediam um livro de presente de aniversário. A experiência leitora de Ana e seu gosto pela leitura alcançam a seus amigos que, desde então, também se transformam em amantes dos livros.

Por meio da leitura/análise da obra *O aniversário de Ana*, podemos inferir que na década de 90, quando a literatura infantojuvenil galega já se apresenta como um *sistema* consolidado, ou seja, com os três elementos necessários para seu funcionamento estruturados: escritor – obra – leitor. Entretanto, o fato de encontrarmos apenas uma obra que estabelece o diálogo intertextual com os contos de fadas em uma década cujo volume de produção literária é praticamente o dobro em relação ao período anterior, nos possibilita entender o movimento literário realizado neste sistema.

A busca da identidade do galego torna-se o eixo central do qual se expandem outras vertentes, de modo que nas histórias sempre se mencione o valor da cultura, da língua, da



tradição, dos costumes e da geografia galega. E, por conta disso, é justificável a expansão no número de coleções e obras que se dediquem à recuperação da tradição oral galega.

O movimento realizado pelos escritores é em um sentido interno da cultura, buscando na sua própria tradição a forma de delinear o que é ser um galego. Por essa razão, a intertextualidade com obras estrangeiras não encontra espaço nas novas produções. Essa perspectiva centrada na própria cultura para confirmá-la como identidade faz com que a cultura alheia, por meio de suas obras, não se converta em um discurso válido para o objetivo proposto: afirmar o que é ser galego.

Sob essa concepção de literatura, os contos de fadas não se tornam um imaginário recorrente para a criação de novas aventuras, salvo a obra de Concha Blanco que, por sua vez, tem por objetivo apresentar uma versão da história em que se supõe a troca da nacionalidade das personagens dos contos de fadas. A narrativa desenvolve-se sob a hipótese: “e se as personagens fossem galegas”. Tenta-se, assim, criar uma proximidade entre a cultura dos leitores galegos e as personagens provindas de outro sistema.

Por fim, a análise/leitura empreendida confirma as palavras de Eco (1971, p. 282-3) de que “[...] um modo de falar reflete um modo de ver a realidade e de afrontar o mundo, renovar a linguagem significa renovar a nossa relação com o mundo”

## REFEFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*As Roladas* (Folla dos rapaciños galegos), Madrid: maio 1922.

BLANCO, Concha. *O aniversario de Ana*. Madrid: Alfaguara; Vigo: Obradoiro, 1997.

ECO, Umberto. “Do modo de formar como compromisso com a realidade”. In: \_\_\_\_\_. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp.227-77.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FERNÁNDEZ PAZ, Agustín. *A literatura infantil e xuvenil em galego*. Vigo: Xerais, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

- MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários*. Trad. Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.
- PARDO DE NEYRA, Xulio. *As orixes da literatura infantil galega (1918-1936): una nova forma de entender a literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Evaristo Correa Calderón*. Pontevedra: Xunta de Galicia, 2003.
- PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana. *A Literatura galega infantil: perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade* (Tese de Doutoramento). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994, 853p.
- TARRIO VARELA, Anxo. *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo: Xerais, 1994.
- VOLOCHÍNOV (Mikhail Bakhtin). *Marxismo e filosofía da linguagem*. 13. ed. Trad. Michael Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.