



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

IRIS EDZARLLA DOS REIS SOUSA ARAÚJO

**RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE O FLAUTISTA DE HAMELIN, O  
RATO QUE ROEU O REI E O FLAUTISTA MISTERIOSO E OS RATOS  
DE HAMELIN**

**CAMPINA GRANDE - PB**

2017

**IRIS EDZARLLA DOS REIS SOUSA ARAÚJO**

**RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE DE O FLAUTISTA DE  
HAMELIN, O RATO QUE ROEU O REI E O FLAUTISTA MISTERIOSO  
E OS RATOS DE HAMELIN**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa - da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Orientadora: Professora Dra. Rosângela de Melo Rodrigues

CAMPINA GRANDE - PB

2017

**IRIS EDZARLLA DOS REIS SOUSA ARAÚJO**

**RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE O FLAUTISTA DE HAMELIN, O  
RATO QUE ROEU O REI E O FLAUTISTA MISTERIOSO E OS RATOS  
DE HAMELIN**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras  
Língua Portuguesa - da Universidade Federal de Campina Grande,  
como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

---

Prof. (a) Dra. Rosângela de Melo Rodrigues  
Orientadora – UFCG

---

Prof. Ms. José Mario da Silva Branco  
Examinador

---

Prof. (a) Ms. Tássia Tavares  
Examinadora

## DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a Deus, digno de todo  
louvor e adoração;  
À minha mãe, Edneuzza Reis, pelo exemplo  
de força.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a DEUS, pela oportunidade de mais uma conquista na minha vida.

A minha mãe, Edneuz, que sempre me incentivou a estudar e cuidou do meu filho para que eu pudesse estar na universidade.

Ao meu esposo Flavio Luiz, pela compreensão nas horas que eu tinha que me dedicar aos estudos.

Ao meu filho Luiz Mateus, pela paciência de sempre esperar os momentos de estudo.

Aos colegas de trabalho, pelo incentivo de concluir o curso.

A minha professora orientadora, Dra. Rosângela Melo Rodrigues, pelo auxílio, disponibilidade de tempo e material, pela segurança que transmitia que tudo daria certo e sua simpatia contagiante.

Aos professores e coordenadores da Unidade Acadêmica de Letras.

Aos colegas de curso, e cada momento vivido.

Aos escritores André Ricardo Aguiar e Braulio Tavares, pela atenção e ajuda com as entrevistas.

E, finalmente, a todos que direta ou indiretamente contribuíram para realização desse trabalho.

“Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo.”

(Jean Paul Sartre)

## RESUMO

Nesta pesquisa buscaremos analisar as relações intertextuais entre a versão tradicional do conto *O Flautista de Hamelin*, escrita por Joseph Jacobs, *O Rato que Roeu o Rei*, de André Ricardo Aguiar e *O Misterioso Flautista e os Ratos de Hamelin*, de Braulio Tavares. Para tanto, buscamos estudar o percurso do conto infantil até a contemporaneidade, com destaque para o conto de fadas, maravilhoso e o conto fantástico, a análise comparativa das versões, as relações intertextuais, como dialogismo, estilização, hipertexto, adaptação, paródia ocorridas entre as versões, as figuras de linguagem recorrentes e as ilustrações que compõem as respectivas obras. Para nossa discussão, recorreremos aos estudos de alguns autores a respeito do tema, são eles: Coelho (1987, 2000,2008), Propp (2002), Bakhtin (1987, 2002,2011), Kristeva (1976), Sant'Anna (1985), Carvalhal (2006), Zilberman (1985), Camargo (1995).

**Palavras-chave:** intertextualidade, dialogismo, versão, adaptação, paródia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração do <i>Flautista de Hamelin</i> , versão tradicional.....	63
Figura 2 – ilustração do <i>Flautista de Hamelin</i> , versão tradicional.....	63
Figura 3 – ilustração da capa do livro <i>O rato que roeu o rei</i> .....	65
Figura 4 – ilustração do <i>Rato que roeu o rei</i> (p. 9).....	66
Figura 5 – ilustração do <i>Rato que roeu o rei</i> (p. 13).....	67
Figura 6 – ilustração do <i>Rato que roeu o rei</i> (p. 20).....	68
Figura 7 – ilustração do <i>Rato que roeu o rei</i> (p. 26).....	69
Figura 8 – ilustração capa do livro <i>O flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> .....	71
Figura 9 – ilustração do <i>Flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> (p.13).....	72
Figura 10 – ilustração do <i>Flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> (p. 15).....	72
Figura 11 – ilustração do <i>Flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> (p. 21).....	73
Figura 12 – ilustração do <i>Flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> (p. 23).....	73
Figura 13 – ilustração do <i>Flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> (p. 29).....	74
Figura 14 – ilustração do <i>Flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> (p. 38).....	75
Figura 15 – ilustração do <i>Flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> (p. 41).....	75
Figura 16 – ilustração do <i>Flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> (p.50).....	76

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I	
1. O percurso do conto infantil até a contemporaneidade.....	14
1.1. O Conto de fadas.....	17
1.2. O Conto maravilhoso.....	18
1.3. O Conto fantástico.....	20
1.4. O Conto contemporâneo.....	21
CAPÍTULO II	
2. A versão clássica do <i>Flautista de Hamelin</i> .....	24
CAPÍTULO III	
3. A versão de André Ricardo Aguiar: <i>O rato que roeu o rei</i> .....	34
CAPÍTULO IV	
4. A versão de Braulio Tavares: <i>O flautista misterioso e os ratos de Hamelin</i> .....	41
CAPÍTULO V	
5. Intertextualidade entre as versões.....	55
6. Ilustrações das versões.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS.....	80
ANEXOS.....	78

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma análise comparativa entre o conto clássico *O Flautista de Hamelin*, uma das obras mais importantes da literatura juvenil universal, adaptada pelos Irmãos Grimm no século XIX, a narrativa *O Rato que Roeu o Rei*, de André Ricardo Aguiar, publicada em 2007 pela Editora Rocco (Coleção Jovens Leitores), obra selecionada pelo PNBE/MEC e *O Flautista Misterioso e os Ratos de Hamelin*, de Bráulio Tavares, publicado em 2006 pela Editora 34.

*O Flautista de Hamelin* foi adaptado da tradição oral pelos irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), que nasceram na Alemanha e eram escritores que se dedicaram aos estudos filológicos, folcloristas e da mitologia germânica. Suas obras foram baseadas em histórias populares que vinham de mulheres camponesas e dessa classe, bem como de diversas outras fontes orais e literárias. Os irmãos tomavam notas de versões diferentes de um mesmo conto, com o objetivo de publicar as narrativas que traziam os mais autênticos relatos folclóricos da cultura da língua alemã.

Como resultado dessas pesquisas, os irmãos Grimm publicaram os *Contos de Fadas para as Crianças e o Lar*, no século XIX. Nesta coletânea estavam presentes mais de duzentas narrativas de fundo popular. Tornaram-se os escritores mais famosos de contos de fada infantil, pois foi a partir da publicação desse livro que a literatura infantil se consolidou como gênero literário. Suas obras foram traduzidas e se expandiram pela Europa e pelas Américas.

A narrativa *O Flautista de Hamelin* foi consagrada no século XIX pelo poeta inglês Robert Browning e publicada em 1888, pelos irmãos Grimm; conta a história de uma cidade que foi infestada por uma praga de ratos e salva por um Flautista que, ferido pela ingratidão da população da cidade que não lhe pagou a quantia anteriormente combinada pelo serviço (de exterminar os ratos do lugar), hipnotizou todas as crianças da cidade com uma melodia tocada pela sua flauta, desaparecendo com elas para sempre.

Nos dias atuais, deparamo-nos com uma grande quantidade de versões de contos de fadas; essas versões se estendem desde pequenos livros ilustrados, desenhos animados (tais como as versões de Walt Disney), cordéis, adaptações que

buscam (ou não) fidelidade às histórias “originais” dos clássicos da literatura infanto-juvenil. De acordo com Brandão:

as sucessivas reedições dos mais conhecidos contos de Grimm, quer em coleções de livros infantis, quer em publicações isoladas, sejam os textos completos, traduzidos, sejam em adaptações, mostram bem que a influência permanece e é válida. Diante de tantos fatos, torna-se importante a análise de forma comparada dessas obras. (BRANDÃO,1995, p.140-141)

*O Rato que Roeu o Rei* foi escrito por André Ricardo de Aguiar, que nasceu em Itabaiana, Paraíba, em 1969; estudou Letras (língua portuguesa/inglês) na Universidade Federal da Paraíba, e atualmente mora em João Pessoa, Paraíba.

André Ricardo é poeta, cronista e contista, e autor dos livros: *Desabafo da Razão* (1989); *Espelho e Corpo* (1990); *A Flor da Construção* (1992) – fruto de uma viagem a Portugal; *Alvenaria* (1997); *Bagagem Lírica* (2003); *O Rato que Roeu O Rei* (2007); *Pequenas Reinações* (2011); *Idade da Chuva* (2012); *Chá de Sumiço e outros poemas assombrados* (2013); *Fábulas Portáteis* (2016) e diversas crônicas. Participou de revistas, suplementos e antologias, como o Correio das Artes, Jornal Rascunho, Poesia Sempre, Ficções (PORTUGAL) e de revistas eletrônicas como Zunái, Cronópios, Blecaute e Musa Rara. Ganhador do prêmio “Novos Autores Paraibanos” é membro fundador do Clube do Conto da Paraíba, André Ricardo Aguiar também participa de diversos eventos literários, como Itaú Cultural (SP) e a Flibo (Boqueirão, PB).

O conto *O Rato que Roeu o Rei* parte do conhecido trava-língua do “Rato que Roeu a Roupa do Rei de Roma” e dialoga com a narrativa dos irmãos Grimm, *O Flautista de Hamelin*, pois no reino inventado por André todos viviam bem, mas certo dia apareceu um rato que gostava de imitar o rei e que chamou irmão, sobrinho, primo e outros ratos amigos que também chamaram os seus. O reino ficou infestado de uma grande quantidade de ratos e, para espantar estes, ocorre uma invasão de gatos, e para tirar estes uma leva de cães, de feras selvagens, até de elefantes e, novamente, de ratos.

A segunda obra comparada com a narrativa dos irmãos Grimm será do autor Bráulio Tavares, que nasceu em Campina Grande em 1950, e desde 1982 mora no Rio de Janeiro. Possui contos, romances, ensaios, crônicas, cordel, livros de ficção científica, de poemas e obras dedicadas ao público infantil e juvenil. Dentre sua produção estão: *A Máquina Voadora* (Rocco, 1996); *A Pedra do Meio-Dia, ou Artur e*

*Isadora* (Editora 34, 1998); *O Homem Artificial* (Sete Letras, 1999); *Páginas de Sombra: Contos Fantásticos Brasileiros* (Casa Da Palavra, 2003); *Os Martelos de Trupizupe* (Engenho de Arte, 2004); *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil* (Editora 34, 2005); *A invenção do mundo pelo Deus Curumim* (Editora 34, 2008), vencedor do Prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil em 2009; *A Nuvem de Hoje* (Lotus, 2011); *Histórias para Ler Dormindo* (Casa Da Palavra, 2013); *Poder da Natureza* (Editora 34, 2015), dentre várias outras produções.

Bráulio Tavares também compôs música popular, atuou como dramaturgo, foi ganhador do “Premio Caminho de Ficção Científica” em 1989, em Lisboa, e “Premio Argos Especial”, em 2013, e manteve uma coluna diária sobre cultura no Jornal da Paraíba (2003 – 2016). Em 2006 escreveu *O Flautista Misterioso e os Ratos de Hamelin*, narrada na forma tradicional do romanceiro popular nordestino.

O livro *O flautista misterioso e os ratos de Hamelin*, em versos no formato de literatura de cordel, conta a história da cidade de Hamelin. Tomada por uma praga de ratos que deixavam os habitantes assustados, estes procuram uma solução quando apareceu um flautista misterioso que põe fim ao drama vivido pelos moradores em troca de pagamento, que seria efetuado pelo prefeito da cidade, mas este não cumpriu com o prometido. Diante da situação ocorrida o flautista se sente fracassado, até ser rodeado por crianças que agradecidas, se aproximam do flautista com gestos carinhosos; que com o ânimo recobrado, ele toca sua flauta e leva todas as crianças da cidade consigo, marchando hipnotizadas ao som da misteriosa música. As crianças nunca mais foram encontradas pelos moradores de Hamelin.

Nosso trabalho tem como motivação principal verificar quais mecanismos estéticos, linguísticos e ideológicos foram utilizados pelos escritores André Ricardo Aguiar e Bráulio Tavares ao adaptar o clássico dos Irmãos Grimm. As diferenças e as semelhanças apresentadas entre as versões da história de um reino invadido por ratos serão aqui analisadas atentando para usos dos recursos literários e linguísticos apresentados pelo teórico Mikhail Bakhtin, como paródia, estilização, tradução, adaptação, dialogismo/intertextualidade e outros.

O estudo comparativo aqui proposto também visa tornar mais claras e precisas as escolhas interpretativas de quem (re) escreve, para o público infanto-

juvenil do século XXI, uma narrativa produzida há séculos, noutra continente e para outro tipo de leitor inserido num contexto cultural, histórico, geográfico e linguístico diferente.

Mediante o estudo comparativo dessas obras iremos destacar os recursos linguísticos utilizados como o dialogismo que, segundo Bakhtin, é provocado pelo processo de interação entre os textos, pois estes não são vistos isoladamente, mas de forma correlacionada com outros textos e podem apresentar-se de forma parodística, presentes cada vez mais nas obras contemporâneas, mesmo não sendo uma invenção recente, de acordo com Sant'Anna, (1985), pois já existia na Grécia e Roma na idade média; a estilização, pois identificamos nas narrativas textos que se baseiam em outros para complementação do seu significado, e a paráfrase, que é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma escrita, segundo Sant'Anna (1985).

Outra modalidade utilizada neste estudo analítico é a adaptação; a própria palavra adaptação carrega um sentido de mudança de um gênero para outro, com ajustes, mas mantendo seu principal objetivo, são essas diferenças que devem ser analisadas num processo comparativo, como as características de cada linguagem e as mudanças que foram realizadas na obra.

*O Flautista de Hamelin* se constitui um eterno clássico da literatura infanto-juvenil, que ainda fascina e encanta pequenos e grandes leitores, sendo de grande relevância o estudo de obras recriadas a partir deste conto.

Sendo recriados na contemporaneidade, esses contos clássicos foram retomados, mas não de forma repetitiva, como “cópia do mesmo”, mas de forma “diferente” irônico e divertido, se comparado ao primeiro texto, num processo criativo percebido quando se comparada, por exemplo, *O Flautista de Hamelin* com *O rato que Roeu o Rei*, de André Ricardo, e em forma paródica em literatura de cordel em *O Flautista Misterioso e os Ratos de Hamelin*, de Bráulio Tavares. Os contos retomados renovam a visão de mundo do leitor, acrescentando novas percepções em relação aos valores sociais, estéticos e culturais da literatura pós-moderna, e podemos perceber claramente traços de intertextualidade e diversos recursos linguísticos nesses tipos de narrativa.

O percurso metodológico seguido para realização da pesquisa aqui apresentada foi pautado na análise das diferenças e semelhanças encontradas entre

o conto *O Flautista de Hamelin*, sua versão escrita em *O rato que Roeu o Rei* e a versão em literatura de cordel *O Flautista Misterioso e os Ratos de Hamelin*, com uma abordagem comparativa que considerou elementos estruturais, linguísticos e ideológicos das três narrativas.

Existindo mudanças no processo de leitura em comparação entre as versões, serão observadas peculiaridades do texto clássico e das versões contemporâneas.

Com relação ao processo dialógico entre as obras observaremos as tramas, com ênfase nas ações dos enredos; as várias imagens surreais carregadas de simbologia que filiam as obras ao realismo fantástico e também ao maravilhoso; a construção dos personagens; os aspectos linguísticos que marcam as obras; as diferenças dos títulos apresentadas nas versões e demais mudanças promovidas por André Ricardo de Aguiar e Braulio Tavares em relação ao texto clássico. Esse percurso que será seguido terá como ponto de partida a pesquisa bibliográfica sobre os tópicos aqui elencados, sobre o conto clássico e a literatura da contemporaneidade.

A primeira parte desse trabalho tem início com o estudo do percurso do conto infantil até a contemporaneidade, tratando acerca do conto de fadas, maravilhoso, fantástico e do conto contemporâneo.

A segunda parte da pesquisa traz a análise da versão tradicional do conto *O Flautista de Hamelin*, escrita por Joseph Jacobs.

A terceira parte tratará do estudo da narrativa *O rato que roeu o rei*, de André Ricardo de Aguiar, e análise comparativa com versão tradicional do *Flautista de Hamelin*.

A quarta parte tratará do estudo da narrativa *O Flautista Misterioso e os ratos de Hamelin*, de Braulio Tavares, e a análise comparativa com a versão tradicional do *Flautista de Hamelin*.

A quinta parte trará o desenvolvimento do estudo da intertextualidade entre as versões *O Flautista de Hamelin*, *O rato que roeu o rei* e *O flautista misterioso e os ratos de Hamelin*, onde destacaremos o dialogismo, a paródia, a estilização, e a adaptação entre as versões, e análise das ilustrações.

## **CAPÍTULO I**

### **O Percurso do Conto Infantil Até a Contemporaneidade**

Há muitos e muitos anos, quando a vida se iniciava, o homem já narrava, falava do seu cotidiano, depois dos acontecimentos que escapavam do seu entendimento, e com elementos mágicos buscava explicar o que a razão desconhecia. De acordo com Coelho:

O impulso de contar histórias deve ter nascido no homem no momento em que ele sentiu a necessidade de comunicar aos outros certa experiência sua, que poderia ter significação para outros. (COELHO, 1991, p.13)

O homem é um ser narrativo, sempre contou suas histórias e as registrou, seja através da oralidade, da arte rupestre ou mesmo da escrita. O conto é o gênero literário mais antigo de todos, originado da fábula, da oralidade, do simples ato de reunir as pessoas e contar algo.

Não se sabe precisar quando esse acontecimento de contar história se instituiu, porém podemos afirmar que é bem antigo e universal, pois ocorre em todas as civilizações, como vem sendo comprovado através de estudos etnográficos e historiográficos.

A história da literatura infantil integra o percurso histórico da literatura geral, pois em sua essência, os contos não eram destinados ao universo das crianças. As crianças conviviam igualmente com os adultos, não existia um mundo infantil, ou uma visão especial de criança, não se escrevia, portanto, para criança. Os contos se apresentavam cheios de cenas de adultério, canibalismo, incesto, mortes hediondas e outras coisas do imaginário adulto.

Segundo Coelho (1991), as fontes orais eram provenientes do Oriente, se estenderam por toda Europa e estavam ligadas a eventos místicos, espirituais e fantasiosos que perduravam na memória do povo, originando narrativas medievais arcaicas. Essas primeiras narrativas possuíam valores ideológicos como hierarquia social, reprodução, conservação do passado e transmissão de ensinamentos edificantes.

De acordo com Mempo Giardinelli (1994), “em outras culturas como a da China e da Pérsia, esse gênero, assim como as narrativas do grego Esopo, também prosperou em forma de ensinamentos, lições de vida, etc”.

Com o passar dos tempos as narrativas passam de orais à escrita, pois eram criadas e narradas pelo povo, e mais precisamente a partir do renascimento teve início um longo processo de produção, pois com a burguesia (nova classe dominante), a criança passou a ser preparada para se tornar um novo homem, sendo assim as narrativas das antigas tradições orais foram reescritas e readaptadas mediante intencionalidades pedagógicas e ideológicas.

Segundo Regina Zilberman,

[...] A concepção de uma nova faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica, só acontece em meio a idade moderna. Essa mudança se deveu a outro acontecimento da época: a emergência de uma nova noção de família, centrada não mais em amplas relações de parentesco, mas num núcleo unicelular, preocupado em manter sua privacidade e estimular o afeto entre seus membros. (ZILBERMAN, 1985, p.13)

Diante disso, a literatura percorreu um longo caminho para se tornar uma literatura voltada ao público infantil; foram observados os clássicos, e as manifestações folclóricas, pois quando nos atentamos para a natureza dessa literatura, percebemos que a sua essência pertence à área do maravilhoso, dos mitos e da fábula, cuja linguagem metafórica se comunica com facilidade com o pensamento mágico, natural das crianças, tornando-se também mediadora dos valores a serem assimilados pelos ouvintes e leitores. Sendo assim, os contos foram adaptados para se constituir a literatura infantil. Sobre isso afirma Maria Antonieta Antunes Cunha:

No caminho percorrido à procura de uma literatura adequada para a infância e juventude, observam – as duas tendências próximas daquelas que já informaram a leitura dos pequenos: Dos clássicos, fizeram adaptações, do folclore, houve apropriação dos contos de fada, até então quase nunca voltados especificamente para as crianças. (CUNHA, 1991, P.23.)

No século XVII, a literatura infantil tomou grande impulso. Nessa época existiam contos de fadas, de magia, fantasmagoria, contos para pequenos e grandes e anedotas, conhecidas até o dia de hoje.

Apesar das mudanças ocorridas com o Renascimento, foi no século XVIII que se evidenciou o conceito de criança, tendo em vista que a criança possuía características e necessidades que se diferenciavam, se comparadas com as dos adultos, passando assim a necessidade de dispor de uma literatura destinada espe-

cificamente a ela. Nesse momento a criança é vista como um indivíduo que precisa de atenção especial que é demarcada por idade.

Surge então a literatura infantil, com a função de educar moralmente as crianças; as histórias possuíam uma estrutura maniqueísta, com o objetivo de sinalizar claramente o bem que deveria ser apreendido e o mal que deveria ser afastado. Os contos de fadas, as fábulas e outros textos possuíam essa estrutura. De acordo com Lajolo (2005, p.27), “a literatura infantil mais antiga era conservadora, porque inculcava comportamentos e atitudes de passividade nas crianças, preconizava a obediência, aos pais e submissão aos mestres”.

De acordo com Nelly Novaes Coelho:

A literatura infantil ocupa um lugar especial no âmbito do gênero de ficção, visto que ela se destina a um leitor especial, a seres em formação, a seres que estão passando pelo processo de aprendizagem inicial da vida. Daí o caráter pedagógico (conscientizador) que, de maneira latente ou patente, é inerente à sua matéria. (COELHO, 2000, p. 164)

No século XIX, houve um grande interesse por estudos sobre os contos, além do âmbito do folclore, principalmente dos contos relacionados à psicologia, à educação formal; os estudiosos se utilizaram da ciência, da religião e de várias abordagens sobre o estudo do conto.

Com o passar dos tempos o conto tem adquirido identidade própria, e vem se apresentando das mais diferentes maneiras, de modo que dificilmente se classificam de forma exata, dentro dos diversos tipos, pois os autores sempre introduzem características novas em cada conto que produzem, porém, uma sempre deve prevalecer, para se situar em determinada categoria.

Dentre os vários tipos de conto existentes, destacaremos o conto de fadas, o maravilhoso e o fantástico e o contemporâneo, por estarem diretamente ligados à nossa pesquisa.

### **1.1 Contos de Fadas**

O Conto de Fada é de natureza espiritual/ética/existencial e originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, e tinha suas aventuras ligadas ao sobrenatural, ao mistério da vida, e visavam à realização interior do ser humano. Dai provem a presença da fada, cujo nome vem do termo latino “*fatum*”, que significa destino. (COELHO, 2000, p.173)

As fadas têm origem tão remota quanto a dos contos, que narram sobre seus prodígios e pertencem à área dos mitos. Nelly Novaes Coelho (2000, p. 173) escreveu: “Limitado pela materialidade do seu corpo e do mundo em que vive, é natural que o homem tenha desejado sempre uma ajuda mágica”. Partindo desse pensamento, a fada surge para ajudar os homens no mundo terreno, pois elas possuem poderes especiais, e interferem na vida dos seres humanos para ajudá-los.

Existem autores como os Grimm e Mr. Andrés Lefèvre que afirmam que as fadas são de raça ariana e pertence à grande família dos povos indo germânicos, e outros como Jesualdo que afirmam que foram nascidas na Pérsia. Muitos são os relatos da origem das fadas e da sua presença na vida dos homens, mas seja qual for a origem conquistaram muitos escritores e formaram muitas histórias que conquistaram adultos e crianças, apesar das mudanças de costumes e no correr dos tempos.

O que hoje chamamos de contos de fadas tradicionais, ou literatura infantil clássica, veio das narrativas populares, como relatos folclóricos, mitos e lendas que foram transmitidos de geração em geração, sofrendo sensíveis modificações ao serem transpostos para a linguagem escrita há mais de três séculos. Portanto, de acordo com Coelho (2008): “[...] antes de se perpetuarem como literatura infantil, o conto de fadas foi literatura popular, e tinha a intenção de influenciar determinados valores a serem respeitados pela comunidade e pelo indivíduo [...]”.

Os relatos populares começaram a servir de base e ajudar na formação de pensamentos e conceitos, tratando dos mais diversos problemas sociais, envolvendo tanto crianças como adultos.

Nesse sentido, Nelly Novaes diz:

Desde sempre o homem vem sendo seduzido pelas narrativas que de maneira simbólica ou realista direta ou indiretamente falam da vida a ser vivida ou da própria condição humana, seja relacionada ‘aos deuses’, seja limitada aos próprios homens. (COELHO, 1998, p.14)

Ao longo do tempo, as histórias percorreram um longo caminho e sofreram significativas modificações.

## **1.2 O Conto Maravilhoso**

Segundo Propp (2002), “o Conto Maravilhoso é uma forma pré-literária desenvolvida a partir de mitos primitivos, e foi um dos precursores de todos os outros gêneros.”

O Conto Maravilhoso possui raízes no Oriente e foi difundido pelos árabes. Se comparado ao Conto de Fadas, de acordo com Coelho (2000, p.109), “apresenta diferenças em sua problemática central, pois seu enredo geralmente está relacionado à realização da personagem pela fortuna material e não existem fadas ao longo na narrativa”. Possui forma simples e preserva sua estrutura fundamental: mesmo sendo contadas por diferentes pessoas de formas diversas, as transformações ocorridas no ato de recontar não interferem em sua essência.

Desde o início dos tempos até hoje, o maravilhoso ainda continua sendo um dos elementos mais importantes da literatura destinada às crianças. Segundo Coelho (2000, p.54) “[...] a psicanálise, os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão relacionados aos dilemas enfrentados pelos homens ao longo do amadurecimento emocional [...]”.

Desse maravilhoso vieram personagens com poderes sobrenaturais, representantes das forças do bem e do mal, que revelam encantamentos e não são gente comum, mas seres híbridos criados pela imaginação, que passam por metamorfoses. As situações acontecem num espaço regido por leis diferentes do mundo cotidiano; não são marcados pela passagem do tempo. Sendo assim, seus personagens não envelhecem e nada se sabe sobre o passado deles, não existem vínculos familiares ou de amizades ou relações duradouras; os problemas são resolvidos de maneira instantânea como um “passe de mágica” sendo o tempo indefinido, bem longe do mundo real. As aventuras possuem uma natureza material/sensorial/social. As tramas acontecem em florestas, reinos e palácios.

De acordo com Coelho:

A partir do século XVIII os contos maravilhosos continuaram a se difundir pela Europa e pelas Américas, encantando adultos e crianças. Uma nova mentalidade passou a ser difundida, cheia de racionalidade, que valorizava o indivíduo culto, levando a leitura a ser um ideal básico inclusive para a educação infantil. (COELHO, 2000)

Diante da inexistência de uma literatura específica para infância e juventude, surgiram adaptações de romances e novelas. Nesta mesma época surge, paralelamente, a divulgação das coletâneas de Perrault, La Fontaine e dos Irmãos Grimm, que eram originalmente destinadas a adultos, mas que se transformaram em literatura para crianças, expressando o estilo racionalista que ficou conhecido como o tradicional.

Essa literatura possuía uma preocupação com o realismo, em expressar a vida vivida pelos homens, sendo que em sua primeira fase houve a fusão do real com o maravilhoso, pois nessa época o mundo passava pelas transformações da revolução industrial e tinha a invenção da máquina como algo fantástico. Com o avanço do racionalismo científico e tecnológico, as narrativas maravilhosas e o conto de fada passaram a ser vistos como história para crianças.

### 1.3 O Conto fantástico

De acordo com o *dicionário Aurélio*, o vocábulo fantástico designa tudo que somente tem existência na fantasia, ou seja, resultado do imaginário. Em contra posição, a palavra real expressa tudo aquilo que de fato existe, o que não é fictício, que não existe dúvida de que seja verdadeiro. Portanto, o fantástico opõe-se ao que é real. A palavra conto vem do termo latino *cômputos*, que significa cômputo (cálculo, conta) e conto, que significa um milhão; atualmente este significado de conto relativo à noção numérica está esquecido.

De acordo com Ítalo Calvino:

O Conto Fantástico nasceu entre os séculos XVIII e XIX, e é uma das produções mais características da narrativa do século XIX, seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. (CALVINO, 2003)

Desde seus primórdios a literatura sempre fez uso do fantástico, pois era através dessa essência mágica que os fenômenos inexplicáveis da vida eram tratados e estavam presentes na imaginação de quem produziu a literatura dos mitos, das lendas e dos contos.

Sendo assim, O Conto Fantástico é um gênero textual narrativo que alia o fantástico ao real, ligando-se à ficção e à realidade ao mesmo tempo.

Todorov, em sua *Introdução À La Littérature Fantastique* (1970), diz que “o fantástico é um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural”. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o “efeito fantástico” e o que distingue o conto fantástico dos outros tipos de conto é justamente a presença do fator mágico; a magia que envolve os personagens principais desempenha um fator importante na história.

O elemento sobrenatural que existe nos enredos dos contos fantásticos, ligados a nossa sensibilidade interior e coletiva, faz com que nos dias atuais esse estilo de conto tenha prestígio em nossa época.

#### **1.4 O Conto Contemporâneo**

No século XX, Franz Kafka foi considerado um dos escritores mais influentes; sua obra está repleta de temas como brutalidade física e psicológica, conflito entre pais e filhos, personagens com missões aterrorizantes e transformações místicas.

Dentre as várias formas narrativas, o conto tem despertado o interesse de estudiosos de todos os períodos; desde os tempos imemoráveis sua produção acompanha a humanidade. Atravessando milênios de história, chega à contemporaneidade na forma mais condensada: O microconto, forma similar do conto em poucas linhas.

As feições modernas e sofisticadas dos contos começaram a se definir a partir da obra de Edgar Allan Poe, que nos apresentou uma abundante e inquietante obra ficcional, como também uma série de ensaios, resenhas e cartas dedicadas à reflexão teórico crítico acerca do conto, encarregado de elevar o gênero a insuspeitados patamares de sofisticação literária. A sofisticação acrescida por Poe ao conto literário não reside no emprego de imagens, figuras de linguagem ou jogos de palavras rebuscados, mas se caracteriza pela busca de certa unidade de efeito que mais tarde se consagrou como a “teoria do efeito”.

Allan Poe foi o grande responsável pela transição do conto de um patamar mais simples e espontâneo, para um nível mais complexo. Os pressupostos apresentados por Poe, no seu livro *A Filosofia da Composição* e em outros textos, foram de tal forma revolucionários que, mesmo com a evolução do conto, com muitas formas e estilos de narrar, os critérios de brevidade, unidade de ação e de efeito ainda constituem a sustentação de quase todos os estudos acerca do gênero.

Atualmente, com o grande uso das tecnologias, as informações são compartilhadas de uma forma muito rápida nas redes sociais. Entre essas redes sociais podemos destacar o twitter, um conhecido serviço de microblogging que se utiliza de uma linguagem hipertextual que estabelece vínculo virtual entre empresas, instituições e pessoas do mundo inteiro. O uso dessa rede social fez surgir novas práticas discursivas, como é o caso do microconto, que podem ser definidas como histórias curtas e objetivas, com poucos elementos descritivos, ou mesmo a manifestação do texto “mensagem de celular” e de texto recado, cujas tramas são reduzidas em núcleos semânticos capazes de levá-lo à complexidade.

A capacidade do leitor de significar o não dito é o que contribui com o “discurso” de um microconto. De acordo com Álvares e Keating (2012), “as novas práticas materiais de produção textual permitiram a criação de formas narrativas minúsculas que circulam em livros e na imprensa escrita, como também em blogs, e-books e telemóveis”.

No livro *A Filosofia da Composição*, Poe trata da extensão do conto e diz: “Se alguma obra literária é longa demais, para ser lida de uma assentada, devemos resignarmos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com a totalidade é imediatamente instruída” (912-913). De acordo com a teoria de Poe, o microconto é a narrativa para ser lida “de uma assentada só”.

Sob o ponto de vista de Martins (2011, p.275), “o microconto deve ser analisado sob a ótica das ‘abreviações comunicativas’ impostas pelos meios cibernéticos”. E ainda como:

Fruto da aceleração dos tempos modernos, de um novo contexto de leitura fundado pela fragmentação do próprio tempo, dedicado a palavra impressa com a explosão dos multimeios, da impossibilidade de totalização ficcional da vida, do resvalo das vanguardas modernistas, da pressa e da escassez dos tempos dedicados à leitura, do esgotamento das formas tradicionais, especialmente do romance, ou fruto das possibilidades inéditas que escritores vem descobrindo quando postos frente a concisão externa da forma,, (GONZAGA, 2007 p.10)

Como podemos observar, a literatura contemporânea traz outras formas, tendências e outros valores ideológicos, conforma explícita Marisa Lajolo:

No interior das histórias é poesias mais antigas, a protagonista era modelo acabado da criança que a escola propunha formar [...] Da mesma forma a sociedade brasileira contemporânea encontra na literatura infantil atual modelos condizentes com os valores e comportamentos liberais e tolerantes incorporados pela escola brasileira hoje. Assim, as crianças perguntadeiras e maluquinhas a rebeldia contra o arbítrio exagerado, a consciência ecológica, a defesa das minorias – temas recorrentes nos livros infantis de hoje – mantém com escola contemporânea, articulação homologa à que, em seu tempo, mantinham com a escola de antanho outros temas. (LAJOLO, 2005, p.69)

Os temas e valores na literatura contemporânea são outros porque retratam questão da diversidade, violência, liberdade de expressão, violência contra a mulher e outros, representativos das vivências e experiências da sociedade atual.

Mesmo surgindo em meio a novos valores, podemos perceber que não abandonam totalmente os antigos.

## CAPÍTULO II

### 2- A Versão Clássica do *Flautista de Hamelin*

Dentre as várias versões que existem atualmente que recontam a história, do *Flautista de Hamelin*, conto copilado pelos irmãos Grimm e publicado em 1888, escolhemos a versão assinada por Joseph Jacobs, folclorista e historiador australiano, que viveu na Inglaterra, publicou contos do folclore inglês, como também contos de fadas de Perrault, Andersen e dos Grimm.

No mundo da literatura oral, de onde vem este gênero, não existe a versão oficial, tudo é cópia. Como tudo é feito na base da memória, cada versão é diferente da anterior. É raro quando se encontra duas versões exatamente iguais, mas o que importa é que cada uma é tão legítima quanto a outra. De acordo com Clarissa Pinkola Estés:

Podemos considerar que os contos recolhidos por eles e que sobrevivem até os nossos dias devem estar no mínimo em sua terceira tradução, a primeira sendo a do antes, a mais antiga que cedeu a história ao contador; a segunda, a versão do contador; a terceira, a que foi registrada em papel. A quarta seria, então, a de quem traduz do original alemão para qualquer outra língua. (ESTÉS, 2005, p.20)

Sendo assim, começaremos com a abordagem da versão escolhida, O flautista de Hamelin de Joseph Jacobs (conforme anexo), pois sabemos que as histórias tradicionais apresentam versões variadas, por terem sido contadas e recontadas por diversos autores em diferentes épocas.

Dentre os muitos contos coletados pelos irmãos Grimm, *O Flautista de Hamelin* é uma lenda muito antiga. Segundo historiadores, teria sido baseada em fatos reais, provavelmente ocorridos em 1284. Durante centenas de anos esta lenda foi transmitida de boca em boca.

Os contos passaram de um registro oral ao escrito até chegarem, no século XIX, aos irmãos Grimm, que pesquisaram a literatura oral com o objetivo de reafirmar a nacionalidade alemã através do estudo das crenças culturais, religiosas e folclóricas, e não investigar a gênese dos contos.

E fato que os irmãos Grimm registraram histórias contadas pelas vozes do povo de seu tempo, e que ao registrarem acrescentaram e excluíram detalhes, dando forma ao registro, atitudes vistas como normais nas tradições dos poetas e artistas.

Os contos de fada ou maravilhosos se apresentam de forma aparentemente simples, mas cheios de elementos subjetivos que proporcionam diversas interpretações, como é o caso do conto dos irmãos Grimm.

De acordo com Moises (2013), “o processo de análise de qualquer obra escrita em forma de prosa, como é conto, objetiva a busca pelos elementos que as caracterizam”. São estes: as personagens, o enredo, o narrador, o tempo e o espaço. Diante disso, passaremos para a busca destes elementos no conto *O Flautista de Hamelin*.

Como é comum nas narrativas tradicionais que se destinam às crianças, observamos a presença de poucas personagens, e estas poucas são caracterizadas pelas suas atitudes, ou seja, evidenciam qualidades positivas ou negativa e geralmente não possuem nome, são chamados pelo nome de alguma função ou estado social; essas características também são encontradas no conto contemporâneo. Como personagens deste conto, temos o flautista, os hamelinenses, as crianças e os ratos, como podemos observar nos seguintes fragmentos do texto:

1. O flautista, assim chamado por tocar flauta. “Pouco depois se apresentou a eles um flautista taciturno, alto é desengonçado...”.
2. Os hamelinese, assim chamados por morarem na cidade de Hamelin. “Os hamelinese, ao se verem livres das vorazes tropas de ratos, respiraram aliviados”.
3. As crianças, “Porém esta vez não eram os ratos que o seguiam, e sim as crianças da cidade...”.
4. Os ratos, “Tal era a quantidade de ratos que, dia após dia, começaram a esvaziar as ruas e as casas...”.

O narrador introduz o conto de forma clássica, comum naquela época dos contos de fadas, como podemos observar em “Há muito, muitíssimo tempo...”, logo após informa o que aconteceu, onde se instala o conflito, “as ruas da cidade foram invadidas por milhares de ratos, que insaciáveis iam devorando os grãos dos celeiros e das despensas, mas ninguém sabia o que fazer”.

Diz o conto que: “Diante da gravidade da situação os homens importantes da cidade, vendo perigar suas riquezas pela voracidade dos ratos, convocaram o conselho e disseram: Daremos cem moedas de ouro a quem nos livrar dos ratos”.

O desfecho ocorre quando o flautista, após ter cumprido com sua missão de exterminar todos os ratos da cidade, se apresenta ao conselho para receber seu pagamento, as cem moedas de ouro, mas os homens do conselho, que se viam livres do problema, não cumpriram com a palavra. Essa parte da narrativa mostra o quanto o homem é cruel ao pensar (mesmo com medo pelo fato dos ratos tomarem completamente a cidade, transmitindo doenças, destruindo tudo), apenas no dinheiro e não na justiça, na moral e nos seres humanos, como podemos observar no seguinte fragmento “Porem esses, liberados de seu problema e cegos por sua avaréza, reclamaram: “Saia de nossa cidade! Ou acaso acreditas que te pagaremos tanto ouro por tão pouca coisa como tocar a flauta? ”

Podemos observar que a crueldade, o ludíbrío, a traição não se estabelecem apenas na voz dos homens do Conselho, mas também dos hamelinenses que concordam com o Conselho e nada fazem pelo flautista.

Em um viés psicanalítico propõe-se uma interpretação tão cruel para o conto quanto à atitude dos habitantes de Hamelin. Para os autores, a história do *Flautista de Hamelin* discursa “sobre o quanto os filhos atrapalham a vida de um casal [...] e mostra a vontade dos adultos de se livrarem desses pequenos seres que tanto comem e só atrapalham” (CORSO E CORSO, 2006, p.49)

Para os autores Diana e Mario Corso, os ratos assumem dupla função, podendo desempenhar o papel de um bicho pequeno e gracioso, como em muitas histórias atuais, ou representar um animal que transmite doenças e dízima celeiros e despensas, devendo, portanto ser eliminado. De acordo com os pesquisadores e psicanalistas citados, se é possível estabelecer uma equivalência entre os ratos e as crianças; quando se transpõem essa ideia ao conto *O Flautista de Hamelin*, depreende-se que:

O que a cidade não aguentava mais – os seres pequenos que tanto comem e estão por todos os lados incomodando a todos – eram as crianças. Simbolicamente esse duplo movimento do flautista, ora com os ratos, ora com as crianças, de encantar e sumir é o mesmo. Trata-se de sumir com as crianças para a felicidade dos adultos. (CORSO E CORSO, 2006, p.49)

Neste caso, os ratos seriam metáfora das crianças e o flautista, por ter eliminado só os ratos e não elas, não foi pago.

Na rapidez com que o flautista resolve o problema dos ratos, podemos observar uma característica muito comum que faz parte do maravilhoso: a maneira

instantânea que soluciona os problemas mais difíceis, como “um passe de mágica” resolver os problemas de forma mágica sempre foi um desejo da alma humana.

O clímax se dá quando o Flautista volta para reclamar o dinheiro a ele prometido, como podemos observar no fragmento abaixo:

“Na manhã seguinte, o flautista se apresentou ante o Conselho e reclamou aos importantes da cidade as cem moedas de ouro prometidas como recompensa. Porém esses liberados do seu problema e cegos por sua avareza, reclamaram: “Saia de nossa cidade! Ou acaso acreditas que te pagaremos tanto ouro por tão pouca coisa como tocar a flauta? E, dito isso, os honrados homens do Conselho de Hamelin deram-lhe as costas dando grandes gargalhadas.”.(VERSÃO CLÁSSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN)

Os homens importantes de Hamelin se mostraram corruptos, os quais só se importam com a riqueza, prometem sem intenção de pagar, semelhantes aos ratos pela ganância, são também mentirosos, cínicos e covardes. Assim que se veem livres da praga, não hesitam em expor todo o desprezo pelo flautista.

O conto foi narrador em 3º pessoa por um narrador observador, onipresente e onisciente. O tempo é cronológico, e podemos observar marcas temporais, como em “há muito, muitíssimo tempo”; “naquela manhã, o que dá a entender que se passa longo tempo entre a praga dos ratos, o desfecho da história e o relato que recupera a história (o conto em si)”.

O espaço relatado foi Hamelin, tranquila cidade medieval que fica sobre o Rio Weser. De acordo com a pesquisadora *Rosa Amanda, apud Tavares 2006*, “a cidade de Hamelin vive ainda hoje dessa lenda sendo a sua principal atração turística, e durante o verão, todo domingo, uma peça de teatro sobre o tema é encenada ao ar livre para os turistas”.

Nessa versão tradicional não se encontra a figura de bruxas, mas o flautista que fez a boa ação de ter acabado com a praga de ratos e não recebeu o pagamento por seu serviço, castiga o mal que os hamelineses o fizeram, levando todas as crianças da cidade para um lugar de onde jamais retornaram; o mal foi castigado também com o mal, a atitude muito comum nos contos de fada tradicionais.

Nesse tipo de narrativa tradicional, a época que se passa a história é sempre imprecisa, pois se passa em um nível diferente da realidade; contudo, o tempo costuma ser cronológico, como podemos observar nos seguintes fragmentos do

texto: “Na manhã seguinte, o flautista se apresentou ante o Conselho e reclamou aos importantes da cidade as cem moedas de ouro prometidas como recompensa”.

Nessa narrativa, podemos perceber a presença de um elemento mágico, que é representado pelo instrumento musical, usado pelo flautista, como podemos observar no fragmento: “Começou a andar pelas ruas e, enquanto passeava, tocava com sua flauta uma melodia maravilhosa, que encantava aos ratos, que iam saindo de seus esconderijos e seguiam hipnotizados os passos do flautista que tocava incessantemente”.

De acordo com Propp (2006, p. 118), “o fornecimento do meio mágico (objeto que auxilia) ao herói é extremamente importante na narrativa maravilhosa, o meio mágico seria expressão da força mágica do herói”.

Desde o momento de sua chegada o flautista é malvisto pela elite de Hamelin. Sua entrada repentina causa espanto a todos, em primeiro lugar pela aparência excêntrica, é recebido como uma aparição e aos olhos dos homens importantes, o flautista aparece como uma “estranha figura”, como podemos observar no fragmento: “Pouco depois se apresentou a eles um flautista taciturno, alto e desengonçado, a quem ninguém havia visto antes...”.

Isso mostra que no imaginário popular os estranhos sempre são perigosos, enganadores, maniqueístas. O Flautista não tinha nenhum senso de piedade com aquele povo, e dele só queria dinheiro. Ao final da história, flautista, população e ratos se assemelham.

O flautista é identificado como um anti-herói, desde o modo de como ele é apresentado na narrativa que difere dos heróis clássicos, mas é descrito com objetivo de ridicularizar sua imagem, apresentando características alheias aos padrões estéticos e comportamentais da época.

Nesta narrativa também podemos destacar a associação entre arte e magia, tocar e encantar, os poderes encantadores da música, que desperta sentimentos e produz um poderoso efeito na vida das pessoas, no caso da música tocada pelo flautista, podemos perceber que ela causa hipnose tanto nos ratos, como em humanos, no caso neste conto nas crianças. Como podemos observar nos fragmentos: “Dito isto, começou a andar pelas ruas e, enquanto passeava, tocava com sua flauta uma melodia maravilhosa, que encantava os ratos, que iam saindo

de seus esconderijos e seguiam hipnotizados os passos do flautista que tocava incessantemente”.

“Furioso pela avareza e ingratidão dos hamelinenses, o flautista da mesma forma que fizera no dia anterior, tocou uma doce melodia uma e outra vez, insistentemente. Porém esta vez não era os ratos que o seguiam, e sim as crianças da cidade que, arrebatadas por aquele som maravilhoso, iam atrás dos passos do estranho músico”.  
(VERSÃO CLASSICA DO FLAUTISTA DE HAMELI)

Sobre a questão moralizante presente nos contos, se pensarmos na época da versão tradicional da história, *O Flautista de Hamelin*, sendo ela proveniente da idade média, constata-se que não havia naquele tempo nenhuma pretensão de qualquer tipo de preceitos morais. Durante essa época as histórias resumiam-se a narrativas com enredos adultos e não eram destinadas a crianças, mas:

criações populares, feitas por artistas renomados do povo mas que sobreviveram e se espalharam por toda a parte graças à memória e a habilidade narrativa de gerações de contadores variados, que dedicaram parte das grandes noites do tempo em que não havia eletricidade para entreter a si mesmo e aos outros contando e ouvindo histórias. (MACHADO, 2002, p.69)

## CAPÍTULO III

### 3- A Versão de André Ricardo de Aguiar: *O Rato que roeu o rei*

*O Rato que Roeu o Rei* foi escrito pelo poeta e ficcionista paraibano André Ricardo de Aguiar, em 2007, publicado pela Editora Rocco e ilustrado por Julio Carvalho.

O autor parte do conhecido trava-língua “o rato roeu a roupa do rei de Roma” e desenvolve uma divertida narrativa, que preserva alguns elementos presentes no conto tradicional, se enquadrando na categoria dos contos acumulativos, com histórias “encadeadas”.

A narrativa de André Ricardo é mais extensa do que o conto tradicional, utiliza elementos do conto maravilhoso, como seres da natureza inanimados, e possui muitas marcas de oralidade. O autor desmistifica a estrutura clássica pelo tom irônico e contraditório com que apresenta os personagens, a linguagem e as ações. Assim, através da intertextualidade, a narrativa pode ser lida como uma retomada paródica do conto tradicional *O Flautista de Hamelin*.

No início da história de Andre Ricardo há a expressão “Era uma vez”, patrimônio universal dos contos de tradição oral, elemento comum ao imaginário de todas as culturas humanas, que se perpetua como uma formula mágica do conto de fadas, que empresta aos contos contemporâneos, de início para ganhar veracidade e graça e transformar em realidade o mundo criativo de quem conta e ler.

Para Machado, o “Era uma vez” localiza-se: (...) Tempo que não cabe na história temporal, datada cronologicamente como o do ontem ou o da amanhã. Faz sentido..., no domínio do imaginário. (MACHADO, 2004, p, 22)

Segundo Propp (2006, p.27-28), “a situação inicial do conto maravilhoso se apresenta com uma atmosfera de tranquilidade, com a descrição de um reino distante, fora do tempo e do espaço conhecido”. Essa atmosfera pacífica logo é destroçada como podemos observar nos seguintes fragmentos: advento da praga de ratos. “Contam que antigamente vivia um rei e sua corte. Já tão boa à vida corria que nem terremoto, nem praga de dragões, nem chilique de fadas, nada acontecia.” (AGUIAR, 2007, p.7)

“Em breve, o reino todo ficou infestado de ratos: gordos, magros, idiotas, de biblioteca, acadêmicos”. (AGUIAR, 2007, p. 8)

Assim como na maioria das narrativas tradicionais com relação ao tempo, no conto de André Ricardo a época em que se passa a história é imprecisa, pois também se passa em um nível diferente do da realidade.

O narrador é onisciente, e o foco narrativo é em terceira pessoa, como nos outros contos presentes neste trabalho. Como podemos observar no seguinte trecho do *Flautista de Hamelin*:

“Uma manhã, quando seus gordos e satisfeitos habitantes, saíram de suas casas, encontraram as ruas invadidas por milhares de ratos que iam devorando, insaciáveis, os grãos dos celeiros e a comida de suas bem providas dispensas.” (VERSÃO CLÁSSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN)

E no seguinte trecho do livro de André Ricardo:

“Até que então, apareceu um rato ali, logo ali no salão do trono, atrás do enorme e real pé do rei”. (AGUIAR, 2007, p.7)

No tocante à efabulação, Nelly Novaes Coelho (1987, p.48) diz que: “È o recurso básico na estrutura de qualquer narrativa, pois dela depende o desenvolvimento e o ritmo da ação”.

O que se pode observar é que tanto no conto *O Flautista de Hamelin* quanto em *O Rato que Roeu o Rei*, as sequências dos fatos narrados estão apresentadas de forma linear, como ocorre geralmente nesse tipo de conto. Isso se dá para facilitar o entendimento pelas crianças.

Neste conto podemos observar um grande número de personagens citadas, que são caracterizadas pelas suas atitudes; algumas possuem nome e outras não e se encaixam na categoria da personagem-tipo. De acordo com Nelly Novaes Coelho:

A personagem-tipo (chamada de “plana” por Forster) é bastante simples em sua construção é facilmente reconhecível pelo leitor, pois corresponde a função ou estado social. São personagens estereotipadas: não mudam nunca em suas ações ou reações. (COELHO, 1987, P. 51)

No conto de André Ricardo Aguiar, encontramos os seguintes personagens:

1. O rei, “O rei cuidava dos seus súditos...”. (AGUIAR, 2007, p.7)
2. O conde, “o conde cuidava do seu condado...” (AGUIAR, 2007, p.7).

3. O comerciante, “o comerciante do seu comércio...” (AGUIAR, 2007, p.7).
4. O rato, “Até que então apareceu um rato”. (AGUIAR, 2007, p.7)
5. Rudolfo, “Então, das mais longínquas terras, mandaram chamar Rudolfo, o encantador”. (AGUIAR, 2007, p.8)
6. Os gatos, “Em breve milhares de gatos encantados por Rudolfo invadiram o reino...” (AGUIAR, 2007, p.10)
7. O freguês e o sapateiro, “O freguês xingava o sapateiro por lhe passar gato por lebre”. (AGUIAR, 2007, p.12)
8. Felisberto, “E mandou chamar Felisberto, o louco”. (AGUIAR, 2007, p.12)
9. Os cachorros, “Entrou no reino com cachorrada”. (AGUIAR, 2007, p.14)
10. Chico Lobo, “Chamaram o Chico Lobo, pastor de todas as feras da floresta”. (AGUIAR, 2007, p.17)
11. As feras, “E as feras dominaram”. (AGUIAR, 2007, p.19)
12. Bobo da corte, “Até o bobo da corte, bobo a não mais poder, ficou esperto e correu a se esconder”. (AGUIAR, 2007, p.19)
13. O Mágico das Frutas, “E clamaram o tal mágico”. (AGUIAR, 2007, p.21)
14. Os elefantes, “Quando amanheceu deu-se o encanto, as melancias se transformaram em imensos e trombudos elefantes”. (AGUIAR, 2007, p.22)
15. João e o garoto, “Só resta chamar João – disse um garoto”. (AGUIAR, 2007, p 24)

O flautista no conto de André Ricardo é chamado de Rudolfo, o encantador, diferentemente da versão do *Flautista de Hamelin*, em que o personagem é apenas tratado como “flautista”. Outra diferença encontrada com relação ao flautista é a sua descrição como podemos observar nos seguintes fragmentos:

No *Flautista de Hamelin*:

“Pouco depois se apresentou a eles um flautista taciturno, alto e desengonçado...”.

No conto de André Ricardo: “Então, das mais longínquas terras, mandaram chamar Rudolfo, o encantador” (AGUIAR, 2007, p.8). A descrição de André é mais benéfica para o personagem: aquele que encanta.

Como podemos observar nos fragmentos acima, no conto tradicional, o flautista se apresenta sem ninguém ter mando chamar, aparece como uma providência divina, (podemos observar a presença de certa religiosidade, predestinação) enquanto no conto de André Ricardo, Rudolfo, e outros personagens vieram atender ao chamado, trazer solução para as pragas existentes, como podemos observar nos seguintes fragmentos:

“E mandou chamar Felisberto, o louco”. (AGUIAR, 2007, p.12)

“– Chamem um infeliz de um mago para acabar de vez com essa praga de cachorro! Ou juro que morro! – implorava o rei.

Chamem o Chico Lobo, pastor de todas as feras da floresta”. (AGUIAR, 2007, p.17)

“Ah, tem o Mágico das Frutas! E chamaram o tal mágico”. (AGUIAR, 2007, p.21)

“- Só resta chamar João – disse um garoto.

– E quem é João? – Perguntou o rei.

João é o meu irmão que tem um bichinho de estimação.

“E chamaram João”. (AGUIAR, 2007, p.24)

As características do instrumento musical também são evidenciadas e escritas no diminutivo, como podemos perceber no seguinte fragmento: “Tinha uma flautinha de osso, cheinha de furinhos”. (AGUIAR, 2007, p.10)

Outro fato que podemos destacar ao se analisar comparativamente a versão tradicional e o conto de André Ricardo é que os personagens que foram chamados a trazer uma solução para os problemas enfrentados, no reino inventado por André Ricardo, nada recebiam ou mesmo lhes eram prometidos, para que solucionassem os problemas das pragas, diferentemente da versão tradicional em que foram oferecidas pelos homens importantes da cidade cem moedas de ouro a quem os livrasse dos ratos, como podemos conferir no fragmento abaixo: “Diante da gravidade da situação, os homens importantes da cidade, vendo perigar suas riquezas pela voracidade dos ratos, convocaram o conselho e disseram: Daremos cem moedas de ouro a quem nos livrar dos ratos”.

Na narrativa de André Ricardo, podemos observar uma característica presente tanto nos contos de fadas tradicionais como nos contemporâneos, que é a metamorfose, em elementos da natureza, presente no seguinte fragmento do conto:

“E chamaram o tal mágico. Numa noite sombria, ele chegou ao reino e pediu que o rei dissesse ao povo para jogar todas as melancias pela janela.  
 - Ficaste louco???  
 - Faça o que digo e não discuta o feitiço!  
 - E assim foi feito. Jogaram todas as melancias – e eram muitas – ao chão, pelas janelas. “Quando amanheceu deu-se o encanto, as melancias se transformaram em imensos e trombudos elefantes”.  
 (AGUIAR, 2007, p. 21-22)

No conto *O Rato que Roeu o Rei*, observamos a presença de espaços referenciais, dos quais destacamos:

O reino, “O reino respirou aliviado?” (AGUIAR, 2007, p.23)

A sala do trono, “Até que apareceu um rato. Ali, logo ali no salão do trono, atrás do enorme e real pé do rei”. (AGUIAR, 2007, p.7)

Outra característica muito comum utilizada nos contos de fadas tradicionais, e que também se faz presente no conto de André Ricardo, é o elemento mágico, como podemos observar nos seguintes elementos dos fragmentos de texto:

1. A flautinha de osso, “Tinha uma flautinha de osso, cheinha de furinhos. A caminho do reino, tocou música tão chamativa que todos os gatos das províncias o seguiram”. (AGUIAR, 2007, p.10)

2. Rabeca mágica, “E mandou chamar Felisberto, o louco. Era um feiticeiro que tinha uma rabeca mágica e morava em uma montanha”. (AGUIAR, 2007, p.12)

André Ricardo acrescenta em sua obra um elemento mágico, ao texto original, uma rabeca, instrumento musical, muito utilizado no romanceiro popular nordestino.

Diferentemente da versão tradicional que é permeada pelo tom lúgubre, na versão de André Ricardo encontramos muita comicidade, com os personagens, conforme enfrentavam os problemas, como se dá nos trechos abaixo:

“Era um rato gaiato, que imitava o soberano: quando o rei levantava a mão, ele levantava a pata. Se o rei bocejava, o rato fingia bocejar”. (AGUIAR, 2007, p.7-8)

“A gota d’água para o rei foi encontrar no trono um imenso gato a brincar com a coroa real. E a defendê-la com garras e dentes”. (AGUIAR, 2007. p. 12)

“Em agradecimento, os cães mais afinados criaram um coral e uivaram para a corte”. (AGUIAR, 2007, p. 15)

Outro fator que confere ao conto de André Ricardo um tom descontraído e bem-humorado são as frequentes utilizações por parte do autor de expressões populares, como podemos observar nas seguintes frases:

Ninguém **metia o bedelho** onde não era chamado (AGUIAR, 2007, p.7)

O freguês xingava o sapateiro por passar **gato por lebre**.(AGUIAR, 2007,p12)

O rei proclamou o rei a **cair na real**. (AGUIAR, 2007, p.16)

Se comparada à versão tradicional e à de Bráulio Tavares, a versão de André Ricardo é a única das três em que o rei concede uma boa recompensa, sem mesmo ter prometido nada, ao menino que os livrou da praga dos elefantes, como verificado no seguinte fragmento: “Aliviados da praga dos elefantes, o rei concedeu um bom prêmio ao menino.” (AGUIAR, 2007, p.25)

O livro *O rato que roeu o rei* traz uma linguagem permeada de figuras de linguagem, muitas dessas causam um maior destaque no tom poético da obra, através das rimas, assonâncias, aliterações, jogos de linguagem e musicalidade em todos os relatos da narrativa, como podemos destacar nos seguintes fragmentos:

Aliterações exemplificadas com o trava língua:

Tanto **rato** que até as roupas do rei foram **roídas** pelos **ratos** de **Roma**. (AGUIAR, 2007. p.8)

E **foram** ficando pelo reino. **Afinal**, também eram **fiéis**. (AGUIAR, 2007, p. 15)

Assonâncias:

**Era rato pra cá, rato pra lá**. (AGUIAR, 2007, p. 8)

**Pelas janelas, das sacadas, os criados despejavam os gatos acumulados pelos cantos dos quartos**. (AGUIAR, 2007, p. 12)

- **João** é meu **irmão** que tem um bichinho de **estimação**. (AGUIAR, 2007, p. 24)

Rimas:

- Faça o que eu digo e não discuta o feitiço! (AGUIAR, 2007, p. 21)

- E o conde?

- Sei lá onde.

- Quem governa o povo?

- Agora é o lobo.

(AGUIAR, 2007, p. 21)

## CAPÍTULO IV

### 4- A Versão de Braulio Tavares: *O Flautista misterioso e os ratos de Hamelin*

*O Flautista Misterioso e os Ratos de Hamelin* foi escrito por Braulio Tavares, renomado autor, tradutor, poeta e cronista. Foi publicado em 2006, pela Editora 34. A ilustração do livro foi feita por Mario Bag, que nasceu no Rio de Janeiro e trabalha como ilustrador desde 1977; possui trabalhos publicados em várias revistas e capas de discos; mensalmente faz ilustrações para a revista *Ciência Hoje das Crianças* e também é autor dos livros *ABC e outros bichos* (Ao Livro Técnico, 1997), *1, 2, 3 e outras coisas e 13 lendas brasileiras* (Paulinas, 2005).

O livro *O Flautista Misterioso e os Ratos de Hamelin* foi escrito e adaptado sob a forma de literatura de cordel nordestina, que tem suas origens em diversas formas de poesia popular que havia na Europa no século XVII. Possui 109 estrofes de seis versos, composto de sextilhas, estrofe de seis versos de sete sílabas, em que o segundo, quarto e o sexto verso rimam entre si; os demais são versos brancos. A sextilha é a estrofe básica do folheto nordestino e na notação tradicional o esquema de rimas é descrito como ABCBDB, onde B indica os três versos que rimam entre si.

Como geralmente os folhetos de cordel eram classificados por ciclos, a adaptação de Braulio Tavares se enquadraria no ciclo dos “romances”, que trazem histórias fantásticas e maravilhosas e adaptações de contos clássicos.

A capa é feita em xilogravura, técnica que teve início na China, veio ao Brasil juntamente com a corte portuguesa, e a partir do século XX passou a ilustrar os folhetos de cordel. Consiste na reprodução de imagens e textos que se utiliza de uma matriz de madeira, que é entalhada à mão com um buril ou outro instrumento cortante. A imagem do papel é impressa pela tinta recebida nas partes altas.



O livro traz ainda dois apêndices, um que explica a origem da lenda e outro do próprio autor que analisa a história e as características do cordel.

As ilustrações do artista Mario Bag foram inspiradas em xilogravuras que ilustram os folhetos de cordel, trazendo uma maior perfeição ao livro de Bráulio Tavares.

A linguagem é coloquial, já que o cordel conserva a linguagem da tradição oral, com clareza e concisão. A forma da escrita corresponde à forma da fala, obedecendo a um sistema de rimas, ritmo e discurso direto, típicos da performance oral, como podemos observar na estrofe abaixo:

“Mande esses ratos embora  
mate todos, se puder,  
pense, planeje, descubra  
uma solução qualquer  
que eu enfio a mão no cofre  
e lhe pago o que quiser”.  
(TAVARES, 2006, p. 26)

Os fatos são narrados em terceira pessoa pelo narrador heterodiegético; os discursos diretos são indicados por aspas e não por travessão, como podemos observar nos fragmentos abaixo:

“Senhor Prefeito, apareça!  
Venha dizer para nós  
a solução que vai dar  
a este problema atroz,  
antes que os ratos nos deixem  
Sem calças e sem lençóis!”  
(TAVARES, 2006, p.17)

“Não senhor!, gritou um homem,  
“Isso não vai ser preciso!  
Livre a cidade dos ratos,  
nem pense em prejuízo!  
Faça o seu, e a minha parte  
Eu me responsabilizo!”  
(TAVARES, 2006, p.18)

Todas as personagens são planas, embora haja no flautista algum mistério. O tempo da diegese dura aproximadamente uns dez dias transcorridos desde a infestação dos ratos até o sumiço das crianças.

Podemos observar certa conotação religiosa nesta versão de Bráulio Tavares, pois a praga de ratos é vista como um castigo do céu; nesta versão também aparece à figura de um padre como personagem, que clama a Deus que perdoe a cidade, como podemos observar nos seguintes fragmentos:

“Mas um dia, de repente,  
 Algo incrível aconteceu.  
 Como um castigo medonho  
 que lá do céu se abateu,  
 veio uma praga de ratos  
 que ninguém compreendeu.  
 (TAVARES, 2006, p. 10)

O padre pedia a Deus  
 no momento do sermão  
 que concedesse à cidade  
 o seu divino perdão,  
 ou que, se não perdoasse,  
 lhes desse uma explicação.  
 (TAVARES, 2006, p. 12)

Seria uma punição  
 por pecados cometidos?  
 Cobiça dos avaros  
 explorando os oprimidos?  
 Vaidades impiedosas,  
 ou orgulhos desmedidos?  
 (TAVARES, 2006, p. 13)

E os ratos o acompanharam  
 na descida da ladeira  
 ao som daquela toada  
 esquisita e feiticeira.  
 Nenhum ficou para trás!  
 Veio a rataria inteira!  
 (TAVARES, 2006, p. 36)

A própria intervenção mágica muitas vezes se identifica, ou mesmo se confunde, com a providência divina, milagres, fazendo alusão à passagem da Antiguidade pagã para a modernidade cristã.

Nesta versão não há sequestro, pois quando o flautista faz o serviço e não é pago ele volta à praça pública profundamente triste e eis que as crianças começam a cercá-lo, e em meio ao som dos instrumentos musicais das crianças, das danças e do som do flautim, as crianças desfilavam pelas ruas até sumirem, como podemos observar os seguintes fragmentos:

E ali, num banco da praça,  
 com expressão de cansaço,  
 o Flautista parecia  
 a imagem do fracasso:  
 parecia estar exausto,  
 sem forças pra dar um passo.  
 (TAVARES, 2006, p. 49)

Foi quando uma criancinha  
 devagar foi se chegando,  
 com um sorriso inocente

no rosto se desenhando,  
e abraçou o Flautista  
como quem está consolando.  
(TAVARES, 2006, p. 50)

O tocador desenhava  
floreios com seu flautim  
ao som de bombos e pratos,  
rataplã e rataplin,  
cornetas, gaitas, chocalhos  
de uma orquestra mirim.  
(TAVARES, 2006, p. 52)

E os adultos satisfeitos  
se agrupavam para ver  
o cortejo a desfilar  
e seus filhos a correr,  
agitando bandeiras,  
gargalhando de prazer.  
(TAVARES, 2006, p.55)

Lá se foi de rua afora  
a pequena multidão  
enquanto os pais acenavam  
numa comemoração  
ao dia em que Hamelin  
livrou-se da maldição.  
(TAVARES, 2006, p.56)

No livro de Braulio Tavares podemos observar uma crítica aos governantes, que muitas vezes escolhem a corrupção ao bem-estar da população, um elemento que confere atualidade ao texto.

“O Conselho Diretor  
Vai precisar de um momento  
Para consultar os livros,  
Verificar o orçamento  
e definir um valor que sirva de pagamento.”  
(TAVARES, 2006, p.43)

Disse o Flautista sorrindo:  
“Perdão... não é bem assim.  
Já está tudo acertado  
com o Prefeito de Hamelin:  
são sem moedas de ouro  
que ele garantiu a mim.”  
(TAVARES, 2006, p. 43)

Ao se analisar criticamente uma obra, procura-se confrontá-la com outras obras e pensamentos de outros autores, verificando e aproximando as diferenças e semelhanças existentes, mas se a comparação é empregada de forma preferencial, como é o caso do nosso trabalho, torna-se um “estudo comparado”, visando atingir os objetivos a que se propõe.

De acordo com Carvalhal:

A comparação é um processo estrutural do pensamento e da organização da cultura humana, é um procedimento mental usado para favorecer a generalização ou a diferenciação em várias áreas do conhecimento humano. É um ato lógico-formal do pensar diferencial paralelo a uma atitude totalizadora. (CARVALHAL, 2006, p.)

Sendo assim, estaremos analisando comparativamente três significativas obras literárias.

A primeira distinção feita comparativamente entre a adaptação do *O Flautista Misterioso e os Ratos de Hamelin*, de Bráulio Tavares, e a versão do conto *O Flautista de Hamelin*, se dá pelo fato da versão tradicional analisada foi escrita em prosa, enquanto a adaptação foi escrita em versos, com estrofes rimadas que seguem o formato da literatura de cordel, como podemos observar no seguinte fragmento e estrofe:

*O Flautista de Hamelin:*

“Há muito, muitíssimo tempo, na próspera cidade de Hamelin, aconteceu algo muito estranho”...

A versão de Bráulio Tavares:

Contam relatos antigos  
Que muitos anos atrás  
Hamelin era tranquila,  
Tudo ali vivia em paz.  
Os seus habitantes eram  
Felizes e cordiais.  
(TAVARES, 2006, p.10)

Na versão de Bráulio Tavares também observamos que ele traz a localização geográfica da cidade de Hamelin, muito comum nas lendas, algo que na versão estudada do *Flautista de Hamelin* não é citado, só podemos observar uma passagem que diz que próximo havia um caudaloso rio e uma floresta, como podemos observar nos seguintes fragmentos de ambos os textos:

“Há muito, muitíssimo tempo, na cidade de Hamelin...”.

“Por aquele lugar passava um caudaloso rio onde, ao tentar cruzar para seguir o flautista...”. (VERSÃO CLÁSSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN)

A versão de Bráulio Tavares:

Hamelin é sitiada  
No coração da Alemanha.  
De um lado, o rio Wesel,

E de outro uma montanha.  
 Pois foi lá que sucedeu  
 Uma história muito estranha.  
 (TAVARES, 2006, p.9)

Na adaptação de Braulio, a história se inicia com o narrador se dirigindo diretamente ao leitor: “Leitor, espere um momento”... Essa convocação do leitor no início do poema é um elemento bastante presente na literatura de cordel, enquanto na versão popularizada dos Grimm o narrador apenas apresenta a história, sem interpelar o leitor com a convocação, “Há muito, muitíssimo tempo...”, de forma bem tradicional.

Em ambas as versões são perceptíveis um narrador onisciente, que conhece os fatos que compõe o enredo, como também o pensamento das personagens, e onipresente, pois estava em todos os lugares, como podemos verificar nos seguintes fragmentos:

“Ninguém conseguia imaginar a causa de tal invasão e, o que era pior, ninguém sabia o que fazer para acabar com tão inquietante praga”.

“Tal era a quantidade de ratos que, dia após dia, começaram a esvaziar as ruas e as casas, e até mesmo os gatos fugiram assustados”. (VERSÃO CLÁSSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN))

O Prefeito recolheu-se  
 ao gabinete central.  
 Pensou: “Que falta de sorte!  
 Vou olhar no manual.  
 Acho que praga de ratos  
 é problema federal.”  
 (TAVARES, 2006, p. 19)

A linguagem utilizada na adaptação de Braulio Tavares é bastante coloquial e de fácil entendimento, enquanto na versão popularizada dos Grimm possui um tom mais formal. Ainda na adaptação, os versos são compostos por rimas intercaladas, conferindo ao texto a musicalidade da literatura de cordel e do teatro popular nordestino. Podemos observar as diferenças das linguagens nos fragmentos abaixo:

Ao pisarem no tapete  
 Seguiram pelo salão  
 num passo bem vagaroso,  
 focinho colado ao chão,  
 mesmo rumo, mesmo passo,  
 parecendo procissão  
 (TAVARES, 2006, p. 33)

“Diante disso, começou a andar pelas ruas e, enquanto passeava, tocava com sua flauta uma melodia maravilhosa, que encantava aos ratos, que iam saindo de seus esconderijos e seguiam hipnotizados os passos do flautista que tocava incessantemente”. (VERSÃO CLÁSSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN))

Na adaptação de Braulio Tavares podemos observar uma maior riqueza de detalhes na narração, nas caracterizações das personagens, bem como a incorporação de elementos peculiares do mundo político e social contemporâneo. Sendo citadas discussões a respeito de qual instância de governo seria responsável por ressarcir os danos e a devastação causados pela praga dos ratos, assim também como a manifestação do povo em busca de soluções, como podemos observar nos seguintes trechos:

Daí a pouco o prefeito  
Apareceu na sacada:  
“Calma, calma, minha gente,  
Isto não há de ser nada!  
Uma Comissão de Inquérito  
por mim já foi nomeada!  
(TAVARES, 2006, p. 18)

Na estrofe acima, podemos perceber certa ironia com a quantidade enorme de comissões que existem no Brasil e da corrupção que vive o país.

“Vejam que horrível tragédia  
aflige a nossa cidade!  
Ninguém toma providências,  
ninguém mostra autoridade,  
e o que nós mais precisamos  
è de um líder de verdade!  
(TAVARES, 2006, p.16)

Na referida estrofe, destacamos a alusão ao movimento Messiânico. Maria P. de Queiroz desenvolveu, na década de 1960, um estudo que ainda hoje é considerado um dos mais importantes no Brasil, e nele ela refere-se ao movimento como sendo:

O movimento messiânico corresponde, pois, às necessidades de restauração, de reforma ou de revolução de determinada categoria estrutural da sociedade e, como tal, desempenha efetivamente nova configuração sociopolítica a reger os comportamentos dos adeptos ou reformas as que estão em decadência. O fato de perseguir uma quimera realização terrena do Paraíso Terrestre não inválida a constatação de que um novo grupo passou a existir, no qual os indivíduos vivem o Reino messiânico. Do ponto de vista funcional é eficaz, promove a restauração, reforma ou revolução visando, transforma a sociedade como propunha o líder. (QUEIROZ, 1961, P.135)

Ainda na estrofe citada do texto de Braulio Tavares podemos observar a voz dos cidadãos hamelinenses em mobilização clamando por uma solução para o problema da infestação dos ratos. Na versão tradicional apenas os homens importantes, com suas riquezas em perigo, convocam o conselho e tomam as providências, prometendo cem moedas de ouro a quem os livrasse da terrível praga. A versão tradicional condiz com a forma de governo burguesa, onde os grandes proprietários detinham o poder, e na adaptação de Braulio a voz do povo que clama, como na democracia.

O Prefeito recolheu-se  
 Ao gabinete central.  
 Pensou: "Que falta de sorte  
 Vou olhar no manual.  
 Acho que praga de ratos  
 é problema federal."  
 (TAVARES, 2006, p.19)

Se comparada à versão tradicional, vê-se que nesta não há reprodução de discurso direto que remeta à interlocução entre os governantes da cidade e os cidadãos, mas apenas a preocupação os homens importantes da cidade convocam o conselho, como se encontra no fragmento:

"Diante da gravidade da situação, os homens importantes da cidade, vendo perigar suas riquezas pela voracidade dos ratos, convocaram o conselho e disseram: daremos cem moedas de ouro a quem nos livrar dos ratos". (VERSÃO CLÁSSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN)

Esses homens, nas três versões analisadas, são os verdadeiros ratos: roubam o povo pobre e exibem poder e riqueza em meio à pobreza. O rato é associado a pragas e políticos corruptos.

Em nossa cultura, o "rato" é considerado um animal nocivo ao homem, desprezível, imundo, associado ao roubo, pragas e políticos corruptos. As características dos ratos também são atribuídas ao flautista.

O rato é um símbolo ctônico, seu caráter prolífero, esfomeado e noturno, implica num simbolismo de avareza, atividade noturna e clandestina. Na psicanálise é associado ao simbolismo fálico e anal, que liga a noção de dinheiro é riqueza. Na Índia é a montaria do deus Ganesha e no Japão é o companheiro do Daíkako, deus da riqueza.

No estudo comparativo entre as versões foi possível confirmar que o tom tétrico, tão frequente nos contos dos Grimm, foi mantido na versão tradicional, bem como na adaptação de Bráulio Tavares. Embora o desfecho da história se inicie nesta de forma diferente, mais leve, insinuando ao leitor que a história acabará em festa, com um final diferente, acontece uma reviravolta na história, trazendo de volta o tom lúgubre, mantendo o desfecho da versão tradicional, no qual as crianças são levadas pelo flautista.

Sobre a reação do Flautista ao saber que não receberia o pagamento prometido pelos seus serviços, difere um pouco entre as versões. Na adaptação podemos observar que o Flautista se conteve diante da situação, como podemos observar no fragmento abaixo:

O Flautista ouviu aquilo  
seu semblante se fechou,  
girou nos seus calcanhares,  
o grupo atrás se afastou,  
ele partiu para porta  
e dali se retirou.  
(TAVARES, 2006, p.47)

E ali, num banco da praça,  
com expressão de cansaço,  
o Flautista parecia  
a imagem do fracasso:  
parecia está exausto,  
Sem forças pra dá um passo.  
(TAVARES, 2006, p.49)

Na versão tradicional:

“Furioso pela avareza e ingratidão dos hamelinenses, o flautista, da mesma forma que fizera no dia anterior, tocou uma doce melodia uma e outra vez, insistentemente”.  
“Porém esta vez não era os ratos que o seguiam, e sim as crianças da cidade que, arrebatadas por aquele maravilhoso som, iam atrás dos passos do estranho músico”. (VERSÃO TRADICIONAL)

Nos fragmentos acima contidos na versão tradicional podemos perceber um ato de vingança do Flautista com os moradores da cidade por não terem cumprido o que tinham lhe prometido. Ele hipnotiza as crianças com a música de sua flauta e leva-as para muito longe, para ninguém saber onde as crianças estavam. Na versão de Bráulio Tavares, o lugar para onde o flautista levou as crianças é descrito como sendo numa encosta da montanha, como podemos observar no fragmento abaixo:

E viram todos, de longe,  
sentindo angústia tamanha,  
a multidão pequenina  
na encosta da montanha

entrando numa abertura  
misteriosa e estranha.  
(TAVARES, 2006, p.59)

Quando o último menino  
naquela fenda passou,  
ela foi se estreitando,  
lentamente se fechou;  
o local onde se abriu  
ninguém nunca mais achou.  
(TAVARES, 2006, p. 60)

Com relação à reação que o flautista teve ao perceber que não receberia pelo seu trabalho a quantia acertada, na versão tradicional diz que “Furioso pela avareza e ingratidão dos hamelinenses, o flautista, da mesma forma que fizera no dia anterior, tocou uma doce melodia uma e outra vez, insistentemente”...; na versão de Braulio a reação foi diferente, o Flautista parece aceitar, ou mesmo ter desistido, como podemos perceber nas seguintes estrofes:

O Flautista ouviu aquilo  
se semblante se fechou,  
girou nos seus calcanhares,  
o grupo atrás se afastou,  
ele partiu para a porta  
e dali se retirou.  
(TAVARES, 2006, p.47)

Um suspiro coletivo  
ecoou pelo salão:  
ao verem que o Flautista  
desistiu da discussão,  
eles acharam que aquilo  
lhes dava toda razão.  
(TAVARES, 2006, p. 48)

Outro fato que podemos observar é que na versão de Braulio não houve sequestro das crianças, já que foram elas que se aproximaram do Flautista e começaram a tocar e cantar. O Flautista não tinha planos de levá-las consigo, como podemos observar na estrofe abaixo:

E ali, num banco da praça,  
com expressão de cansaço,  
o Flautista parecia  
a imagem do fracasso:  
parecia estar exausto,  
sem forças pra dá um passo.  
(TAVARES, 2006, p.49)

Diferentemente da narrativa tradicional que diz: “Furioso pela avareza e ingratidão dos hamelinenses, o flautista, da mesma forma que fizera no dia anterior, tocou uma doce melodia uma e outra vez, insistentemente”.

Segundo Sigmund Freud, “a maldade é a vingança do homem contra a sociedade pelas restrições que ela impõe,” O desejo de se vingar é algo natural do ser humano, esse desejo é particular de cada pessoa, cada uma delas deseja que o causador de seu sofrimento sofra de alguma maneira.

“Porém esta vez não era os ratos que o seguiam, e sim as crianças da cidade que, arrebatadas por aquele som maravilhoso, iam atrás dos passos do estranho músico”. (VERSÃO CLÁSSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN)

No fragmento acima da versão tradicional podemos observar que os ratos e as crianças se comportam de modo semelhante no sentido de não compactuarem com os poderosos da cidade, e de agirem de modo passivo. Enquanto as crianças, na narrativa de Braulio Tavares, demonstram atitude ao se compadecerem do estranho homem e vão em busca de um mundo melhor, como podemos observar nas seguintes estrofes:

Foi quando uma criancinha  
devagar foi se chegando,  
com um sorriso inocente  
no rosto se desenhando,  
e abraçou o Flautista  
como quem está consolando.  
(TAVARES, 2006, p.50)

Todos em volta ao Flautista  
passaram logo a cantar  
ele riu, junto com eles,  
começou a se animar,  
levou o flautim à boca  
e desatou a tocar.  
(TAVARES, 2006, p. 51)

E com o Flautista à frente  
o carnaval avançou!  
Toda criança que havia  
em Hamelin escutou  
a musiquinha gaiata  
e ao grupo se juntou.  
(TAVARES, 2006, p,52)

Lá se foi de rua afora  
a pequena multidão  
enquanto os pais acenavam  
numa comemoração  
ao dia em que Hamelin  
livrou-se da maldição.  
(TAVARES, 2006, p.56)

Na versão de Braulio Tavares podemos destacar a figura de linguagem ambiguidade, admissível no contexto poético e na linguagem literária, que na

narrativa de Braulio causou um grande desentendimento, entre o flautista e o prefeito como pode observar nas seguintes estrofes:

O Prefeito ouviu aquilo  
já com certa impaciência  
e disse: “Pois, meu amigo,  
mostre a sua competência,  
ajude nossa cidade  
nesta hora de emergência.  
(TAVARES, 2006, p.26)

“Mande esses ratos embora  
mate todos, se puder.  
pense, planeje, descubra  
uma solução qualquer  
que eu enfio a mão no cofre  
**e lhe pago o que quiser!”**  
(TAVARES, 2006, p. 26)

“O que eu disse ao Senhor  
- me corrija se puder –  
foi pedir que descobrisse  
uma solução qualquer,  
'que eu enfio a mão no cofre  
**e lhe pago o que quiser’.**  
(TAVARES, 2006, p. 46)

Na narrativa de Braulio Tavares, podemos observar que o flautista passa de herói aclamado pelo povo a anti-herói, como podemos observar nos fragmentos:

Veio o Flautista de volta  
pelas ruas da cidade,  
e o povo o aplaudia  
cheio de felicidade,  
jogando flores ao alto,  
dando vivas à vontade  
(TAVARES, 2006, p. 40)

Saíram todos à rua  
tomados pelo terror,  
dando rugidos de raiva,  
soltando gritos de dor,  
todos querendo vingar-se  
daquele sequestrador.  
(TAVARES, 2007, p. 58)

Ao analisarmos os títulos referentes a cada versão, percebemos que eles são diferentes um dos outros, e que intensificam diferentes aspectos do conto. No *Flautista de Hamelin*, percebemos o maior destaque ao flautista e a cidade, no *Rato que roeu o rei*, o foco é maior nos ratos e nas pragas e no *Flautista misterioso* e os ratos de Hamelin, percebemos um maior destaque ao personagem do flautista.

## CAPÍTULO V

### 5- Intertextualidades entre as versões

As obras de caráter científico remetem a autores reconhecidos, garantindo uma maior veracidade nas afirmações. As nossas conversas são entrelaçadas de referências a inúmeras considerações que estão armazenadas em nossas mentes. As revistas estão repletas de referências já supostamente conhecidas pelo leitor. A leitura de uma novela, conto ou qualquer obra literária nos aponta para outras obras até de forma implícita. A isso podemos chamar de intertextualidade.

Kristeva define o conceito de intertextualidade como sendo a permutação de textos, na qual vários enunciados cruzam-se, reativam-se, destroem-se, no espaço da significância, como também enfatiza a colaboração de textos posteriores para a compreensão da obra.

Para os textos poéticos da modernidade, podemos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem observando e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual, são por assim dizer, alter-junções discursivas. (...) A rede pode ser multiplicada e expressará sempre a mesma lei, a saber: o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de outro texto (KRISTEVA, 1974, p.176)

Sendo assim podemos dizer que intertextualidade significa interação, um diálogo entre textos. Podemos elaborar um texto novo a partir de um texto já existente; por esse motivo, a intertextualidade pode ser considerada como uma condição para a existência de outro texto. A intertextualidade acontece quando há uma referência explícita ou implícita de um texto em outro, também ocorre com outras formas além do texto, como por exemplo, em novelas, filmes e publicidade trabalhos de forma artística e etc.

Nos anos 60, Julia Kristeva tomou como base os estudos de Bakhtin, para introduzir o termo intertextualidade na literatura e explicar o que, na década de 20, ele entendia por dialogismo, ou seja, são duas variações de termos para um mesmo significado.

Nos estudos de Bakhtin não havia o emprego do termo intertextualidade, mas sua obra serviu de ponto de iluminação aos estudos literários acerca do que se concebe o termo intertextualidade hoje.

Para Bakhtin, a noção de um texto não subsiste sem outro, quer como uma forma de atração ou de uma rejeição permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos.

De acordo com PERRONE (2005, p.62), “o inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de determinadas áreas linguísticas não é novo, podemos dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética”. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento aparece como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores.

Sendo o conceito de dialogismo fundamental na obra de Bakhtin, porque dele provém a concepção de linguagem, se faz necessário a compreensão do conceito de discurso, tendo em vista que este está diretamente relacionado ao conceito de dialogismo. Para Bakhtin, discurso é:

A língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso, mas são justamente esses aspectos, abstraídos pelos linguistas, os que tem importância primordial para nossos fins (BAKHTIN, 2008, p.207)

Nesse trecho, Bakhtin apresenta a sua concepção de discurso, ou seja, a linguagem em ação. Para ele a verdadeira substância da língua é constituída juntamente nas relações sociais, via interação verbal, realizada por meio da enunciação ou dos enunciados (ibid.; p.123). Partindo desse pressuposto “o discurso não é individual porque se constrói entre, pelo menos, dois interlocutores que por sua vez são seres sociais, e se constrói como um diálogo entre discursos, ou seja, mantém relações com outros discursos que o precederam”. (BARROS, 1996, p.33). Sendo assim, o dialogismo é entendido como condição do discurso.

Como podemos observar nesta pesquisa temos duas obras, a versão de André Ricardo e a versão de Braulio Tavares, que apesar de distantes da versão do *Flautista de Hamelin*, tanto no tempo como no espaço, dialogam entre si. A intertextualidade é exatamente essa relação, uma forma de diálogo, entre textos.

É possível afirmar que essas versões da clássica história são intertextos uma das outras. A cada nova produção realizada a anterior é retomada, Afinal a base da trama permanece a mesma. Entretanto, essa retomada é acompanhada de uma reconfiguração, pois elas sofrem alterações juntamente para que se adaptem melhor ao contexto e aos discursos dos momentos que são produzidos. De qualquer modo,

todas as versões possuem uma referência comum e estabelecem uma relação intertextual.

O discurso literário, ao ser elaborado, mantém de forma implícita ou explícita um diálogo com outro discurso. O escritor, quando elabora um texto, recorre a leituras anteriores, recupera fragmentos de uma obra e transforma-os em outro texto. As partes retiradas do texto referência ganham vida própria num outro contexto. Trata-se de uma estratégia do escritor para que o leitor tenha a sensação de familiaridade, pois o texto possibilita que o leitor reconheça lugares e até personagens de outras leituras.

O intertexto só funciona quando o leitor é capaz de perceber e resgatar a referência do autor em outras obras ou fragmentos identificáveis de outros textos. Por isso é importante que o leitor possua conhecimento de mundo, um saber prévio, para reconhecer e identificar quando há um diálogo entre os textos. Ao longo do texto, o autor vai deixando pistas para que o leitor seja capaz de fazer associação entre um texto e outro.

A intertextualidade pode ocorrer afirmando as mesmas ideias da obra citada ou contestando-as. Dependendo da situação, a intertextualidade tem funções diferentes que dependem dos textos/contexto em que as referências são inseridas e a maneira que se interage com os textos é diferente para qualquer indivíduo, visto que o resultado da leitura procede de experiências pessoais.

Ao analisarmos o conto *O rato que roeu o rei*, de André Ricardo de Aguiar, e *O Flautista misterioso e os ratos de Hamelin*, de Braulio Tavares, percebemos que essas obras fazem alusão ao *Flautista de Hamelin* e outros textos. A discussão proposta acerca da intertextualidade nessas narrativas citadas intensifica a perspectiva comparativa desta pesquisa.

Partindo da versão de André Ricardo de Aguiar, podemos perceber que o seu título faz referência ao trava- língua” o rato que roeu a roupa do rei de Roma”. Como podemos comparar com a estrofe do trava-língua:

O rato roeu a roupa do rei de Roma,  
O rato roeu a roupa do rei da Rússia,  
O raro roeu a roupa de Rodovalho...  
O rato a roer roia  
e a rosa Rita Ramalho

do rato a roer se ria.  
A rata roeu roeu a rolha  
Da garrafa da rainha

O trava-língua é considerado um jogo verbal, utilizado como forma de aprendizado lúdico para crianças, adolescentes e adultos, o principal desafio da trava-língua é conseguir reproduzir, com clareza e rapidez, versos ou frases que possuam uma pronuncia difícil, devido ao grande número de sílabas repedida ou similar.

O trava-língua era muito utilizado nas cartilhas de alfabetização; nas escolas, até bem pouco tempo, utilizava-se recursos da anomatopéia para estimular a aprendizagem. “o rato que roeu a roupa do rei de Roma”, foi uma das sequências fonéticas para fixar a consoante R e suas respectivas vogais.

No livro de André Ricardo aparecem outras frases com um desafio à articulação da fala, com uma quantidade de erres que podemos encontrar nos seguintes trechos: “Era rato pra cá, rato pra lá. Tanto rato que até as roupas do rei foram roídas pelos ratos de Roma. O reino até corria o risco de ser roído”. (AGUIAR, 2007, p. 8)

Uma das utilidades da intertextualidade é a paródia, que consiste numa forma de apropriação que, em vez de endossar o modelo retomado, rompe com ele, de maneira sutil ou abertamente. Ela perverte o sentido do texto anterior, visando a ironia ou a crítica. Contesta ou ridiculariza outros textos, existindo uma ruptura com as ideologias impostas, sendo assim os contos retomados criticam os modelos estereotipados do comportamento burguês, aliando humor e ironia, investem na metalinguagem, para renovar a visão de mundo e acrescenta percepções inovadoras em relação aos valores sociais e culturais. Essa renovação encontra na paródia um desses recursos básicos. Sobre esse aspecto, Tânia Franco Carvalhal diz que:

(...) a repetição de um termo por outro, de um fragmento em um texto, etc. nunca é inocente. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, que atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o (por que não dizê-lo?) o reinventa. Toda apropriação é, em suma uma “prática dissolvente”. (CARVALHAL, 2001, p.53-54)

Ao desenvolver as teorias de Bakhtin, Affonso Sant'Anna propõe três modelos para explicar a estrutura paródica, fundamentada nos conceitos de dialogismo e de desvio. Com esse modelo Sant'Anna (1988, p.41) busca demonstrar que um texto fundador pode produzir diferentes tipos de variantes que se distinguem na proporção em que se afastem do texto original: “A paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma”.

Em sua obra *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin (2002c, p.389) “teoriza a respeito da paródia destacando o papel do dialogismo na construção da paródia, a cujo resultado ele chamou de híbrido premeditado.” Com isso faz referência à inseparabilidade da essência da paródia que, ao mesmo tempo em que dialoga propositalmente com o texto parodiado, não se confunde com ele.

André Ricardo, como todos os escritores, segundo Bossi, não é original, pois, geralmente, utiliza a intertextualidade em seus textos para se definir diante de um determinado assunto, o autor do texto leva em consideração as ideias de outros “autores”, e com ele, dialoga no seu texto.

Ao resgatar elementos de outras narrativas, André Ricardo se utiliza de outro recurso da intertextualidade, que é a referência, que acontece sem apresentar “o texto citado, mas remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica, (SAMOYAL, 2008, p.50), como podemos identificar na referência aos seguintes elementos: a cidade de Hamelin, a praga dos ratos, o flautista, e ainda na busca por uma solução para o problema das pragas, cita o nome de velhos feiticeiros como Merlim, que foi o mago, profeta e conselheiro do rei Artur, nas lendas e histórias do ciclo Arturiano, o Cavalheiro Negro, Epaminondas general político grego do século IV a.C, o gigante, e até faz menção do Bicho Papão ser imaginário das mitologias infantis portuguesa e brasileira. Revisita estes elementos imprimindo um olhar atual, novo sentido, por meio da releitura. Usa a sua imaginação criativa é filtra um novo olhar, com personagens dotados de uma invulgar consistência humana, ambientes temáticos e valores e mesmo se inspirando e um texto do passado, traz uma inovação sugerindo uma realidade muito próxima do cotidiano.

A paródia modifica diversos elementos presentes na narrativa tradicional, produzindo uma alteração de cultura e sentido, e por se tratar de uma releitura de um texto que já existe, a paródia realiza uma análise de modelo, desmonta-o e

reconstrói a partir de uma ótica renovada. Em resumo, trata-se de desconstruir um texto, abri-lo, expor sua interioridade, e inserir novos elementos, dando origem a um novo texto, com o esqueleto do modelo original, mas com conteúdos e mensagens que revolucionam seu significado e lhe conferem nova significância.

O livro de André Ricardo é cômico e cheio de humor, o processo narrativo, apresenta peculiaridades formais e temáticas, caracterizando a atual postura do gênero, utilizam-se de recursos no resgate de processos do conto tradicional com elementos do maravilhoso e são esses elementos do maravilhoso que ajudam a solucionar os problemas do herói até hoje. O humor apresentado no conto de André Ricardo ameniza a forma de transmitir a mensagem para as crianças, deixando de lado o papel moralizador. Das três narrativas analisadas, *O rato que roeu o rei*, de André Ricardo, e a mais voltada às crianças. Seu formato e ilustração se unem para transmitir uma mensagem de otimismo e responsabilidade à criança, diante do mundo ao seu redor.

A dedicatória do livro de André Ricardo faz paródia com a dedicatória de Machado de Assis, no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que Machado dedica seu livro ao primeiro verme que roeu seu corpo: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”. (Machado de Assis)

André Ricardo dedica o seu livro a “todos os bichos de dentro da gente que nos tornam mais humanos.” No livro de Machado de Assis, após ter o corpo roído pelos vermes o protagonista (já morto) se torna mais humano.

Nas primeiras linhas, a narrativa já se apresenta como uma estilização das narrativas clássicas de contos de fadas, “Contam que antigamente vivia um rei e sua corte...”, “Já tão boa à vida corria...”. Neste caso a estilização simplifica, mas continua com o mesmo conteúdo. A estilização utiliza-se de “um jogo de diferenciação em relação ao texto original sem que, contudo, haja traição ao seu significado primeiro” (SANT’ANNA, 1998, p.24)

Na versão de Bráulio Tavares também destacamos algumas paródias, se comparadas à versão tradicional do *Flautista de Hamelin*, como podemos observar comparativamente nos seguintes trechos:

“Furioso pela avareza e ingratidão dos hamelinenses, o flautista, da mesma forma que fizera no dia anterior, tocou uma doce melodia uma

e outra vez, insistentemente. Porém esta vez não eram os ratos que o seguiam, e sim as crianças da cidade que, arrebatadas por aquele som maravilhoso, iam atrás dos passos do estranho músico.”  
(VERSÃO CLÁSSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN)

Na versão tradicional, podemos afirmar que o flautista sequestrou as crianças, como forma de vingança, por não ter recebido o pagamento por ter exterminado a praga dos ratos. Na versão de Bráulio Tavares, o flautista se sente fracassado e não expressa nenhum sentimento de vingança pelo ocorrido, não havendo, portanto, sequestro, pois as crianças e que vão ao seu encontro de livre e espontânea vontade. Para Sant’Anna (1998), a paródia promove a desarrumação ideológica do “sentido do texto original”. Podemos observar essa desarrumação no seguinte fragmento:

E ali, num banco da praça,  
com expressão de cansaço,  
o Flautista parecia  
a imagem do fracasso:  
parecia estar exausto,  
sem forças pra dá um passo,  
(TAVARES, 2006, p. 49)

Foi quando uma criancinha  
devagar foi se chegando,  
com um sorriso inocente  
no rosto se desenhando,  
e abraçou o Flautista  
como quem está consolando.  
(TAVARES, 2007, p. 50)

A versão tradicional condiz com a forma de governo burguesa, quando os grandes proprietários detinham o poder, e na adaptação de Bráulio é a voz do povo que clama, como na democracia.

“Diante da gravidade da situação, os homens importantes da cidade, vendo perigar suas riquezas pela voracidade dos ratos, convocaram o conselho e disseram: Daremos cem moedas de ouro a quem nos livrar dos ratos.” (VERSÃO CLASSICA DO FLAUTISTA DE HAMELIN)

“Senhor Prefeito, apareça!  
Venha dizer para nós  
a solução que vai dar  
a este problema atroz,  
antes que os ratos nos deixem  
Sem calças e sem lençóis!”  
(TAVARES, 2007, p. 17)

## 6 ILUSTRAÇÕES DO FLAUTISTA DE HAMELIN



FIGURA 1



FIGURA 2

Segundo Ligia Cademator(2008), em seus estudos sobre a ilustração do livro infantil, “a ilustração constitui às vezes um acontecimento narrativo, uma situação fragmentada e emblemática ocorrida na narrativa”.

Nas ilustrações da versão tradicional do *Flautista de Hamelin*, podemos observar que ambas imagens tratam da passagem do conto que as crianças são atraídas pela música e seguem o flautista, sendo a primeira em preto e branco a impressão que o flautista e as crianças já se encontravam distante da cidade de Hamelin, em meio a floresta. A segunda figura colorida demonstra maior beleza na imagem e as crianças em movimento. Essas ilustrações se limitam apenas a uma passagem do conto.

## O RATO QUE ROEU O REI



FIGURA 3 - ILUSTRAÇÃO DA CAPA



FIGURA 4 - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 9



**FÍGURA 5 - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 13**

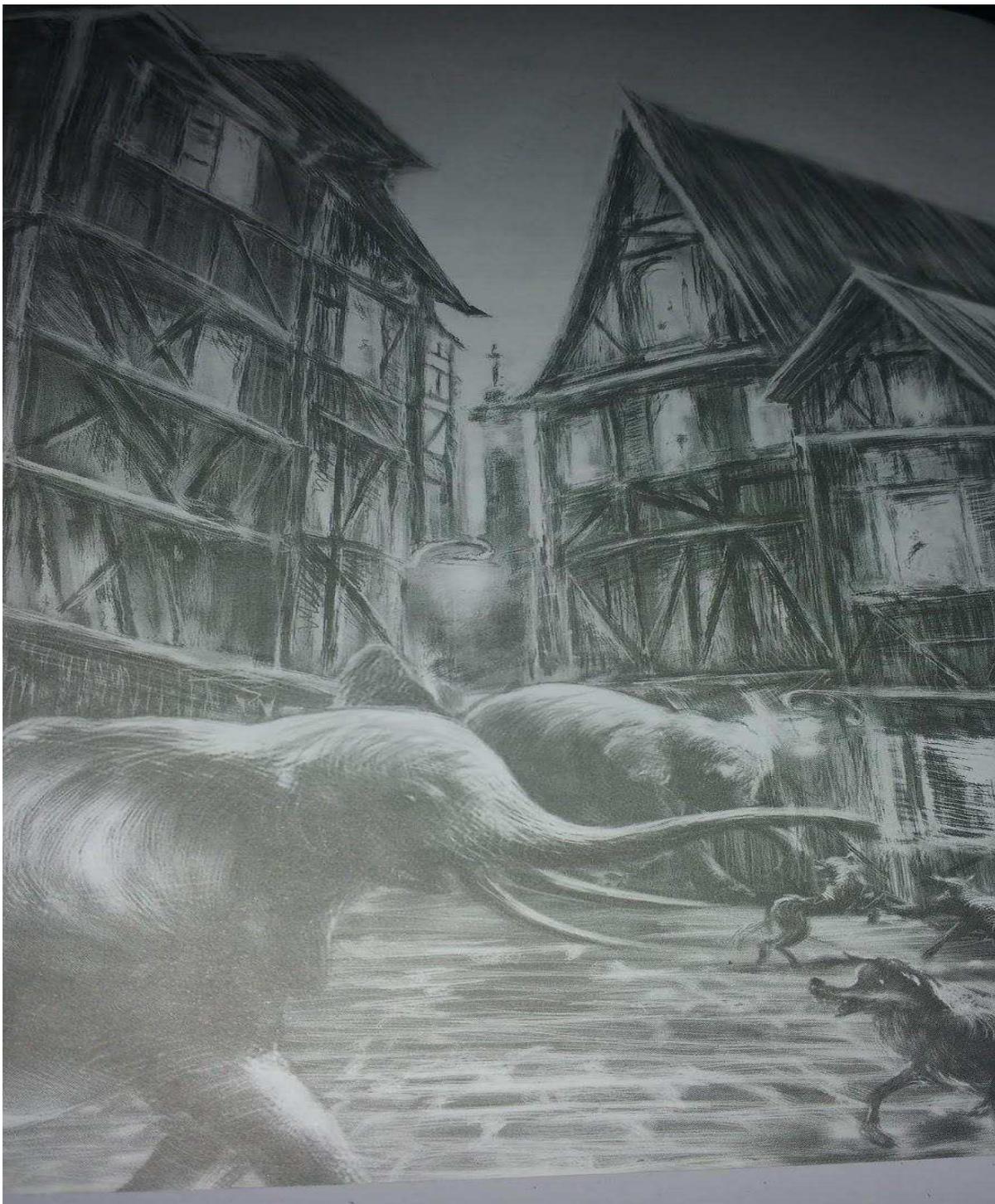
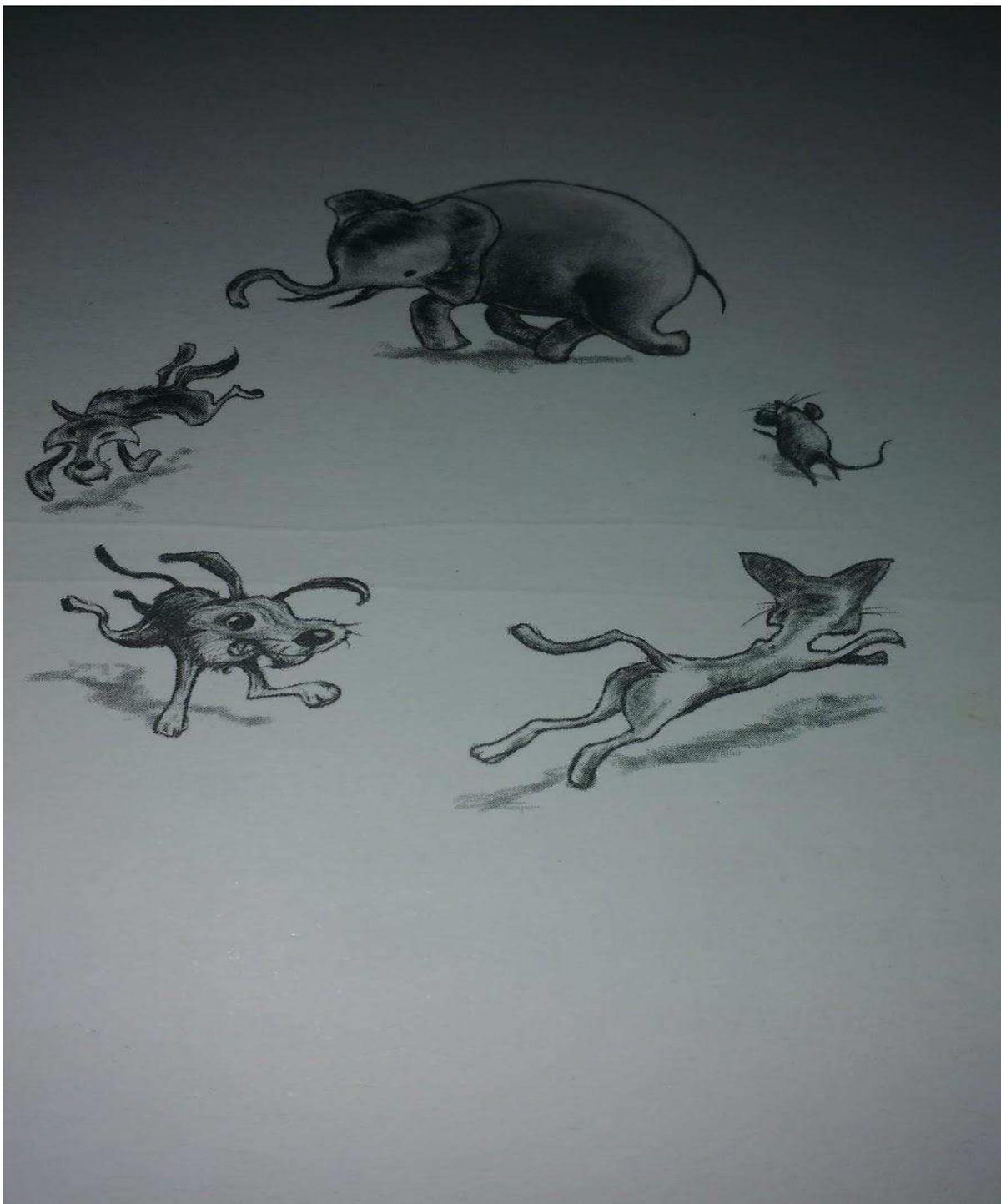


FIGURA 6 - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 20



**FIGURA 7 - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 26**

A produção de um livro infantil é composta pelo produtor do texto verbal, no caso o escritor é o criador das imagens (ilustrador), que também é um autor, pois cria as imagens na sequência da história narrada.

Para Camargo (1995), “a importância da ilustração em livros para jovens e crianças vem ampliando possibilidades de leitura ao longo do tempo”. Os livros

ilustrados abrem caminho para a dinamização de livros e de leituras a partir do caminho da imaginação.

A capa do livro infantil possui um importante papel, pois é através dela que o leitor é convidado a ler o livro. O livro de André Ricardo tem suas ilustrações feitas por Julio Cesar Carvalho, que ilustra a capa com uma passagem do conto em que o flautista, com o som da sua flauta, hipnotiza todos os gatos da cidade, com tons coloridos e a cor vermelho em volta da ilustração, causando um maior destaque. A cor é considerada um forte atrativo, já que as crianças muitas vezes expressam seus sentimentos através das cores.

Em seu livro *A Ilustração do livro infantil*, Camargo (1995), apresenta várias funções à ilustração, que são ela: representativa, descritiva, narrativa, simbólica, expressiva, lúdica, conativa, metalinguística, fática e de pontuação. Podemos inferir que as ilustrações do livro de André Ricardo possuem função representativa, pois elas imitam a aparência do ser ao qual se referem; descritiva, pois detalha a aparência; narrativa, pois apresenta imagens em ação. Faz-se importante ressaltar que raramente as ilustrações desempenham uma única função e que elas compreendem uma percepção de que a ilustração de um texto condensa muitas possibilidades de diálogo entre o que está escrito e a imagem visual.

Segundo Tavares (2009, p. 31), “os livros destinados ao público infantil condensam comumente a articulação entre dois elementos: o texto escrito e a linguagem visual”. Agindo em articulação o texto escrito e a imagem visual podem dialogar e construir outros significados, sugerindo jogos polissêmicos na literatura. Nesse jogo entre texto e imagem pode acontecer a complementação ou repetição do sentido pragmático do texto. No livro de André Ricardo podemos observar que as imagens destacam pontos importantes da narrativa como por exemplo a passagem retratada na figura 5, onde os cães e as cadelas entram no reino pelo faro da música, a imagem mesmo sendo em preto e branco, pode ser observada a subida dos cães pela escadaria do castelo de forma que os cães estavam correndo. A narrativa de André Ricardo possui imagens que sugerem elementos para ampliação do entendimento da narrativa, como podemos observar na figura 4.

Na observação da construção de significados nas narrativas para crianças é importante adotar a perspectiva que a ilustração não é apenas um elemento constitutivo do livro infantil, mas um modificador de sentidos.

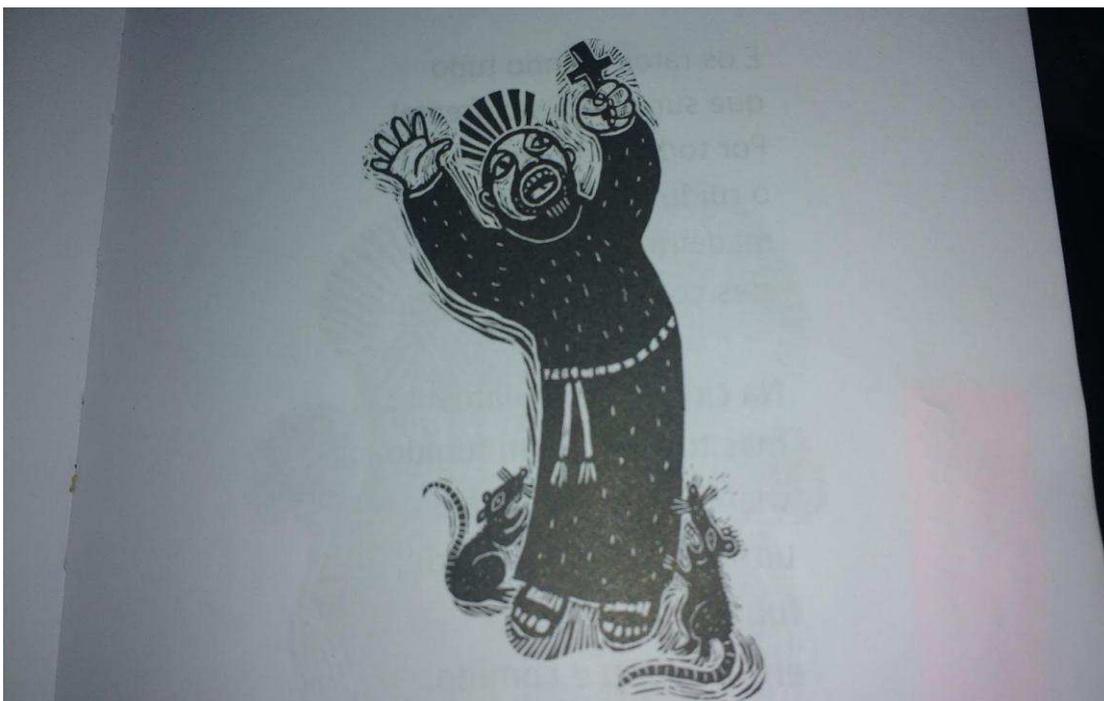
A figura 7, ilustração da página 26, demonstra o caráter do conto acumulativo de André Ricardo, as sequências narrativas que se repetem e se encadeiam, com recorrências de alguns elementos,

As ilustrações em preto e branco faz o leitor ter a sensação de estar lendo uma narrativa bastante antiga, como a ilustração da versão tradicional.

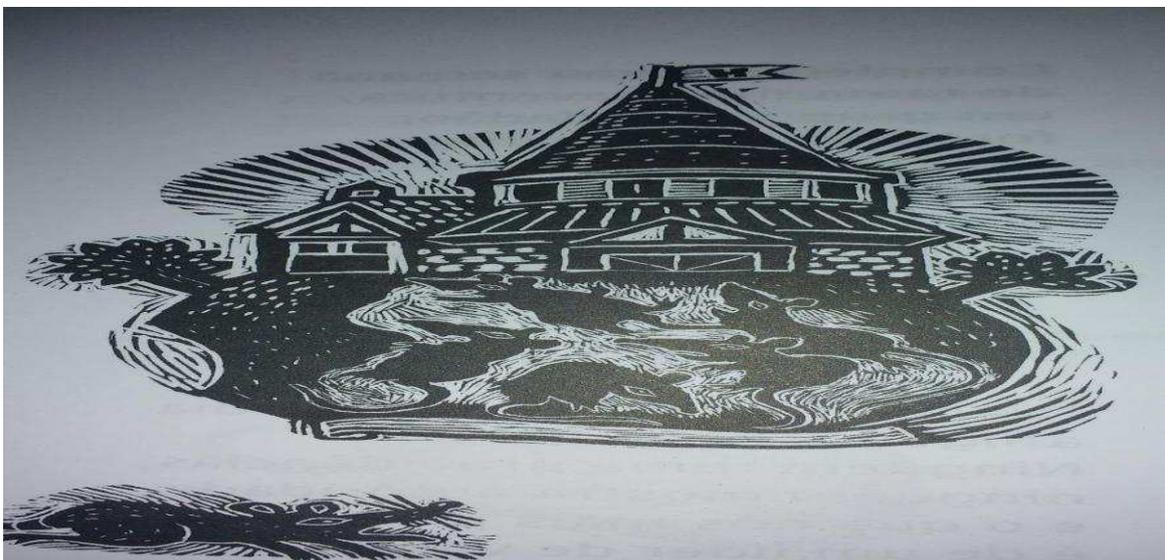
## O FLAUTISTA MISTERIOSO E OS RATOS DE HAMELIN



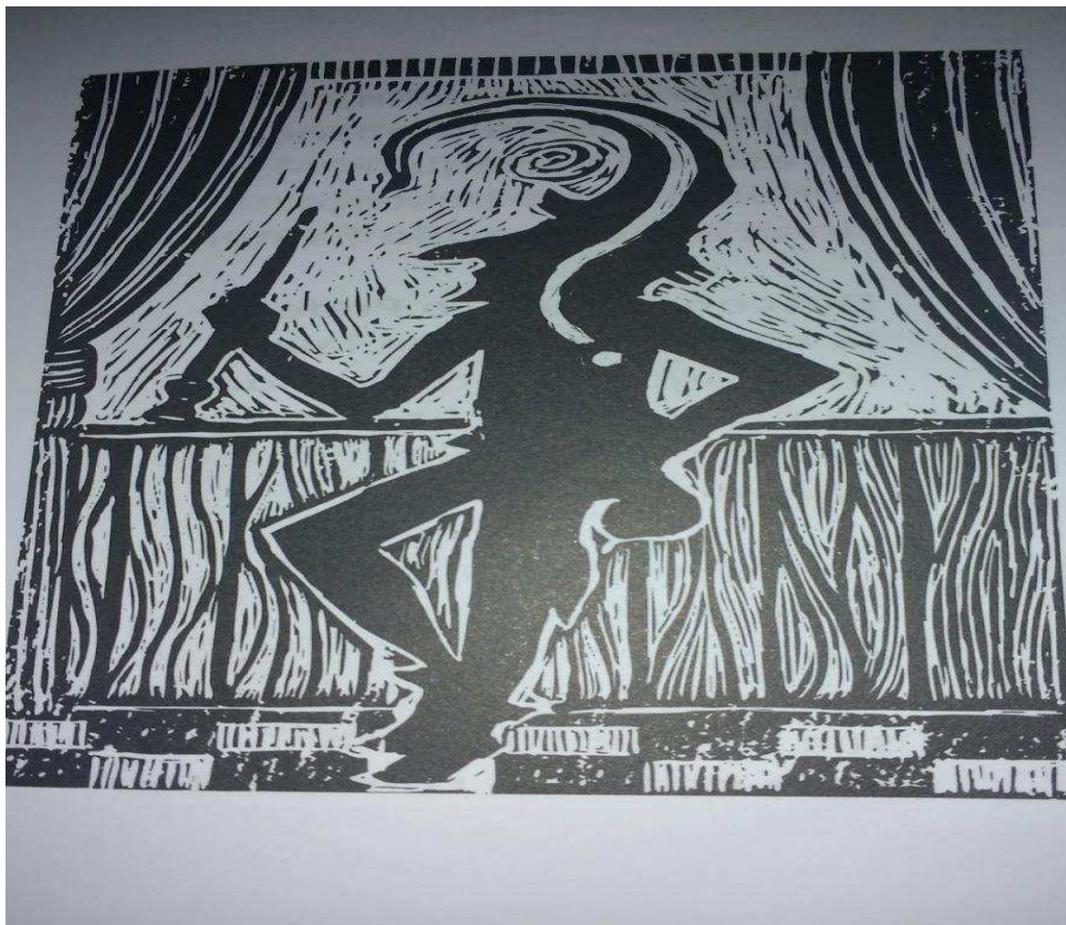
FIGURA 8 – ILUSTRAÇÃO DA CAPA



**FÍGURA 9** - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 13



**FÍGURA 10** - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 15



FÍGURA 11 - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 21

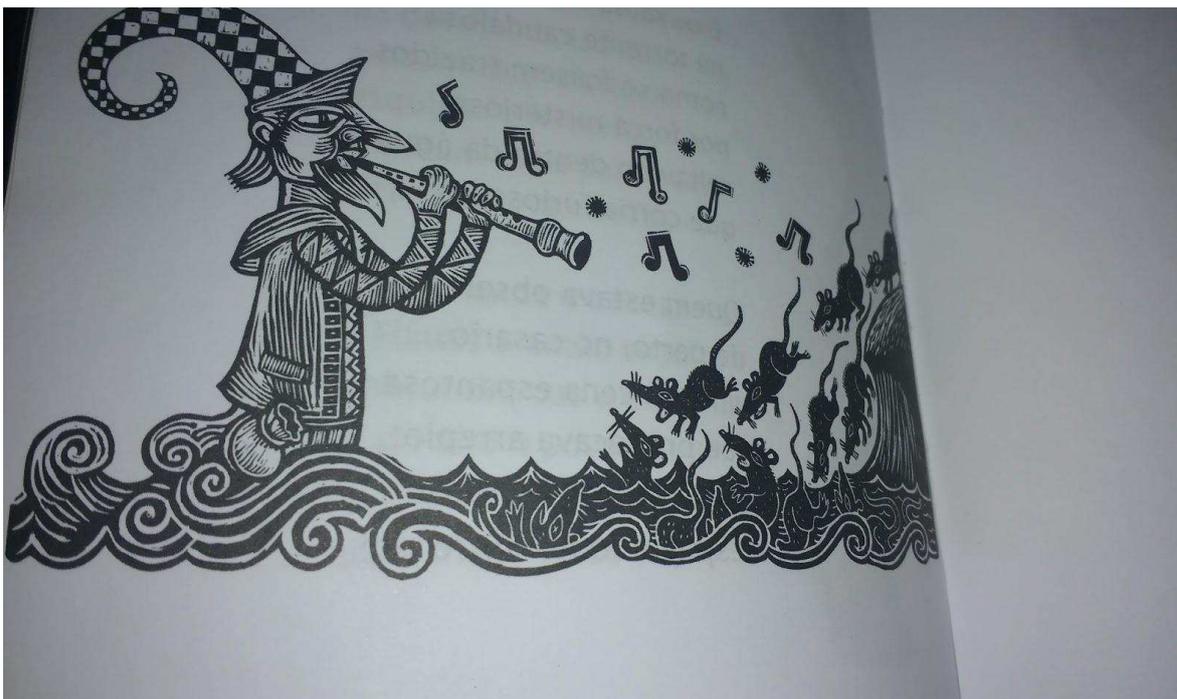


FÍGURA 12 - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 23



29

FÍGURA 13 - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 2



FÍGURA 14- ILUSTRAÇÃO PÁGINA 38



FÍGURA 15 - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 41



**FÍGURA 16** - ILUSTRAÇÃO PÁGINA 50

A narrativa de Braulio Tavares tem como ilustrações xilogravuras, características da literatura de cordel, que de acordo com Sodré:

Enquanto técnica de fazer da madeira o suporte de talhe e escavações, transformando-a em matriz a ser entintada e pressionada para obtenção da copia chegou ao Brasil com a tipografia, no início do século XIX, com o estabelecimento da corte portuguesa no Rio de Janeiro, que trouxe na bagagem a Imprensa Regia, que logo se interiorizou atingindo o Nordeste. (SODRÉ, 1982, p.48)

A interiorização foi fundamental para o surgimento do folheto de cordel, que partiu de um cânone oral de forte divulgação no Nordeste brasileiro, e usou a xilogravura para elaboração de capas dos folhetos de feira. Com o passar dos tempos, a xilogravura passou de um recurso tipográfico para uma manifestação artística e recurso da atividade editorial.

Enquanto capa de folhetos, a xilogravura cumpriu um papel de estilização e transposição em termos de imagem de todo o universo mágico da literatura de cordel. Seu espaço de atuação passou de páginas de jornais para se transformar no formato do folheto de feira e hoje ilustra livros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos coletados e editados pelos irmãos Grimm continuam vivos e atuais, encantando crianças e adultos, mesmo decorridos mais de 200 anos da sua aparição. A obra dos irmãos Grimm teve muita importância para moldar nossa concepção de literatura infantil, impulsionar os estudos e a coleta do folclore, bem como teve uma grande contribuição em diversas áreas do saber como filologia, antropologia e literatura comparada. Os personagens dos contos dos irmãos Grimm nos acompanham desde as nossas primeiras impressões, fazem parte da nossa cultura e da formação de leitores, e foram fundamentais para o estímulo da nossa capacidade de imaginação.

O contexto histórico da versão tradicional do *Flautista de Hamelin* faz referência à Peste Bubônica, doença pulmonar, infectocontagiosa, que era transmitida ao homem pela pulga através do rato. Essa pandemia ocorreu no fim da idade média, dizimando milhares de pessoas na Europa.

Ao analisar o conto tradicional e o contemporâneo, percebemos que a distância cronológica não significa uma hierarquia entre elas, mas existem diferenças quanto a conceitos e valores relativos a cada época e sobre tudo a visão do autor e suas características presentes em cada obra.

André Ricardo faz uma releitura de forma surpreendente do conto clássico *O Flautista de Hamelin*, se utiliza de muita inventividade e acontecimentos bizarros com o predomínio do fantástico.

No decorrer da construção desse trabalho de pesquisa tive a oportunidade de entrevistar (via Messenger) os escritores André Ricardo de Aguiar, em 07 de fevereiro, e Braulio Tavares, em 09 de fevereiro de 2017, como o objetivo de obter informações sobre a interpretação do livro de cada um. Aos dois escritores foi questionado sobre o que os tinha levado a escrever uma releitura do conto *O Flautista de Hamelin*, que foi publicado pelo irmão Grimm em 1888 em pleno século XXI.

André Ricardo, de forma muito atenciosa, me respondeu que estava querendo utilizar uma história de cunho universal para criar uma versão mais dinâmica, que

tratasse de um movimento circular que fosse ao mesmo tempo um conto acumulativo e uma história de pragas. E concluiu dizendo que: *No rato*, a ideia é sempre resolver um problema com uma aparente solução que se revela em outro problema. Se resolvermos os problemas com outros problemas acabamos voltando ao ponto de partida.

Braulio Tavares respondeu que há alguns anos atrás, uma amiga que trabalhava numa grande editora o encomendou um projeto de um livro infantil, que teria que ser escrito em versos de cordel, mas teria também que ser uma história infantil clássica, famosa, que todo mundo conhecesse. A escolha da história seria dele, sendo assim escolheu “*O Flautista de Hamelin*”, que já tinha visto em inúmeras versões, inclusive considerando a versão inglesa de Robert Burns como sendo a melhor de todas. Gosta da imagem da música que atrai os ratos e depois as crianças; gosta da maneira como a cidade, uma vez tendo se livrado do problema, decide não pagar a quem o livrou (isto é muito frequente na vida), e do modo como o flautista se vingava usando com as crianças o mesmo “feitiço” que atraiu os ratos, sendo estes os elementos mais interessantes do conto, e que o motivaram a escrever seu livro. Concluiu dizendo que cada vez que escreve uma história clássica tem a liberdade de pegar esses elementos e reinterpretá-los de outra maneira, senão não haveria motivo para reescrever uma história que já está escrita.

Foi de grande importância ouvir os dois autores cuja suas obras fazem parte desta pesquisa, algo que não teria ocorrido se tivesse escolhido trabalhar com obras de autores falecidos.

Das três versões estudadas, a de André Ricardo é a que de fato se aproxima da literatura infantil. A versão de Braulio Tavares, devido a suas conotações sociais e política, destinam-se mais a um público adulto. No contexto do século atual, os ratos estão atrelados à roubalheira na política, e é nesse sentido que o texto de Braulio Tavares aponta.

Através dessas análises podemos concluir não apenas que a história do *Flautista de Hamelin* passou por muitas alterações ao longo dos anos, seja por conta da época ou do panorama cultural, mas também que muita coisa dentro dessa se manteve; não é à toa que existe uma relação intertextual entre as adaptações. Os contextos e discursos presentes em cada época criaram momentos propícios para que as diferentes versões fossem lançadas. Como afirma Christopher Vogler, em

seu livro *A Jornada do Escritor*, “todas as histórias consistem em alguns elementos estruturais comuns, que encontramos universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes”. Tais elementos se mantêm fortemente presentes com o passar dos tempos, e não apenas na ficção. *O Flautista de Hamelin* não foge à regra, ele pode ser encontrado em várias versões e se observamos alterações de uma para outra é porque, como diz Vogler, “cada contador de histórias adapta o padrão mítico, seus propósitos ou as necessidades de sua cultura”.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, André Ricardo de. **O rato que roeu o rei**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Disponível:[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/paraiba/andre\\_ricardo\\_a\\_guiar.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/paraiba/andre_ricardo_a_guiar.html), acesso em 25/12/2016.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Contribuição de Bakhtin as teorias do texto e do discurso**. In FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto (Orgs). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: UNB, 1987.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**, 5.ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002)

BRALT, Beth (org.). **Bakhtin: Dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1997.

BRANDÃO, Adelino. **A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro**. São Paulo: IBRASA, 1995.

CADEMARTORI, Ligia. **Para não aborrecer Alice: A ilustração no livro infantil**. In: PAIVA, A; SOARES, M. (Org.(s)). *Literatura infantil: Políticas e concepções*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2008.

CALVINO, Ítalo. **Contos Fantásticos do Século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

CAMARGO, Luis. **A criança e as artes plásticas**. In: ZILBERMAN, Regina. (Org.). A Produção cultural para a criança. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4 ed. Ver. e ampliada - São Paulo: Ática, 2001.

Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/origem-da-palavra-conto--mil-> acesso em 03/01/2017

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. São Paulo: Quiron, 1987.

\_\_\_\_\_. **Literatura infantil: teoria análise e didática**. 1º ed. São Paulo: Moderna 2000.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas: símbolos – mitos- arquétipos**. 1ed. São Paulo: Paulinas, 2008. (coleção re-significado linguagens).

CORSO, Diana Lichtenstein e Mario Corso. **Fadas no Divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

Disponível em: <http://contosencantar.blogspot.com.br/search/label/Joseph%20Jacobs>  
Acesso em 05/01/2016.

Disponível em: [http://editorapatua.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11](http://editorapatua.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=11). Acesso em 12/12/2016.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Contos dos Irmãos Grimm**. (trad. Lia Wyler). Rio de Janeiro. Rocco 2005.

GARDINELLI, Mempo. **Assim se escreve um conto**. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1994.

GONZAGA, Pedro. 2007. **A poética da Minificção: Dalton Trevisan e as Ministórias de Ah, E?** Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Porto Alegre. Disponível em: [http://w.w.w.ufgs.br/ppgletras/defesa/2008/Pedro Dutra Gonzaga](http://w.w.w.ufgs.br/ppgletras/defesa/2008/Pedro_Dutra_Gonzaga). Pdf. Acesso em 15/02/2017

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010. 316 p.

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Jacobs](https://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Jacobs), Acesso em 12/11/2016.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1976.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. Série Educação em Ação. 6. Ed. São Paulo. Ática, 2005.

MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira, 2011. **Intensidade, brevidade e coalescência: das vertentes do conto**; In: Corandá: Revista do Curso de Letras do Campus do Pantanal – UFMS, Corumbá, MS.

MACHADO, Ana Maria. **Clássicos, crianças e jovens. Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro. Objetiva, 2002.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12º ed. ver. Ampl. e atual – São Paulo: Cultrix, 2013.

MOISES, Massaud. **A análise literária** – São Paulo: Cultrix, 2007, São Paulo.

PINHEIRO, Helder. **Pesquisa em Literatura**. (org.). 2. ed. Campina Grande: Bagagem, 2011.

PROPP, Vladimir . **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução de Rosemary Abílio e Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna P Sarhan 2 ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2006.

PERRONE, Moisés Leyla. **Texto, crítica, estrutura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.61-86.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus Editora, 1965.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia Paráfrase e Cia**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

SODRÉ, Nilson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo. Martins Fontes,1992.

Disponível em:<http://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=rato>. Acesso em 02/02/2017.

Disponível em:<https://www.significados.com.br/trava-lingua/>. Acesso em 30/02/2016.

TAVARES, Braulio. **O Flautista misterioso e os ratos de Hamelin**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

TAVARES, Márcia Silva; RODRIGUES, Etiene Mendes. **Caminhos da Leitura**. Campina Grande. Bagagem, 2009.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Tradução de Ana Maria Machado. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 4 ed. São Paulo. Global, 1985.

## **ANEXOS**

## O Flautista de Hamelin



(versão de Joseph Jacobs)

Há muito, muitíssimo tempo, na próspera cidade de Hamelin, aconteceu algo muito estranho: uma manhã, quando seus gordos e satisfeitos habitantes saíram de suas casas, encontraram as ruas invadidas por milhares de ratos que iam devorando, insaciáveis, os grãos dos celeiros e a comida de suas bem providas despensas. Ninguém conseguia imaginar a causa de tal invasão e, o que era pior, ninguém sabia o que fazer para acabar com tão inquietante praga.

Por mais que tentassem exterminá-los, ou ao menos afugentá-los, parecia ao contrário que mais e mais ratos apareciam na cidade. Tal era a quantidade de ratos que, dia após dia, começaram a esvaziar as ruas e as casas, e até mesmo os gatos fugiram assustados.

Diante da gravidade da situação, os homens importantes da cidade, vendo perigar suas riquezas pela voracidade dos ratos, convocaram o conselho e disseram: Daremos cem moedas de ouro a quem nos livrar dos ratos.

Pouco depois se apresentou a eles um flautista taciturno, alto e desengonçado, a quem ninguém havia visto antes, e lhes disse: “A recompensa será minha. Esta noite não haverá um só rato em Hamelin”.

Dito isso, começou a andar pelas ruas e, enquanto passeava, tocava com sua flauta

uma melodia maravilhosa, que encantava aos ratos, que iam saindo de seus esconderijos e seguiam hipnotizados os passos do flautista que tocava incessantemente.

E assim ia caminhando e tocando, levou-os a um lugar muito distante, tanto que nem sequer poderiam ver as muralhas da cidade.



Por aquele lugar passava um caudaloso rio onde, ao tentar cruzar para seguir o flautista, todos os ratos morreram afogados.

Os hamelineses, ao se verem livres das vorazes tropas de ratos, respiraram aliviados. E, tranqüilos e satisfeitos, voltaram aos seus prósperos negócios e tão contente estavam que organizaram uma grande festa para celebrar o final feliz, comendo excelentes manjares e dançando até altas horas da noite.

Na manhã seguinte, o flautista se apresentou ante o Conselho e reclamou aos importantes da cidade as cem moedas de ouro prometidas como recompensa. Porém esses, liberados de seu problema e cegos por sua avareza, reclamaram: “Saia de nossa cidade! Ou acaso acredita que te pagaremos tanto ouro por tão pouca coisa como tocar a flauta?”.

E, dito isso, os honrados homens do Conselho de Hamelin deram-lhe as costas dando grandes gargalhadas.

Furioso pela avareza e ingratidão dos hamelinenses, o flautista, da mesma forma que fizera no dia anterior, tocou uma doce melodia uma e outra vez, insistentemente.

Porém esta vez não eram os ratos que o seguiam, e sim as crianças da cidade que,

arrebatadas por aquele som maravilhoso, iam atrás dos passos do estranho músico. De mãos dadas e sorridentes, formavam uma grande fileira, surda aos pedidos e gritos de seus pais que, em vão, entre soluços de desespero, tentavam impedir que seguissem o flautista.

Nada conseguiram e o flautista os levou longe, muito longe, tão longe que ninguém poderia supor onde, e as crianças, como os ratos, nunca mais voltaram.

E na cidade só ficaram a seus opulentos habitantes e seus bem repletos celeiros e bem cheias despensas, protegidas por suas sólidas muralhas e um imenso manto de silêncio e tristeza.

E foi isso que se sucedeu há muitos, muitos anos, na deserta e vazia cidade de Hamelin, onde, por mais que se procure, nunca se encontra nem um rato, nem uma criança.

Joseph Jacobs