

Conto popular, estória oral e conto literário: uma análise intertextual

(Folktale, oral story and short story: an intertextual analysis)

Luana Ferraz

Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

luferraz22@hotmail.com

Abstract: This paper proposes the analysis of intertextual relations present in the short story “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”, written by Chico Anysio (1931-2012). In order to do that, we use the concept of genre proposed by Bakhtin, the subdivision of intertextual phenomenon proposed by Koch, Bentes and Cavalcante (2008), and the notion of “intertextual gap”, by Bauman and Briggs (1995).

Keywords: intertextuality; folktale; oral story telling; short story; Chico Anysio.

Resumo: O presente artigo propõe a análise das relações intertextuais presentes no conto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”, de Chico Anysio (1931-2012). Para tanto, utilizamo-nos do conceito bakhtiniano de gênero; da subdivisão do fenômeno intertextual proposta por Koch, Bentes e Cavalcante (2008); e da noção de *gap intertextual*, de Bauman e Briggs (1995).

Palavras-chave: intertextualidade; conto popular; estória oral; conto literário; Chico Anysio.

Introdução

Desde que a linguística textual ultrapassou a análise de frases descontextualizadas, passando a privilegiar a relação entre autor, leitor e contexto na construção do sentido do texto, a intertextualidade passou a constituir um de seus principais temas. Nesse âmbito, compreendemos a intertextualidade não apenas como um fenômeno de remissão a textos (ou fragmentos de textos) efetivamente produzidos, mas também como uma propriedade constitutiva, que relaciona e distingue gêneros e tipos textuais, na medida em que estabelece modelos de produção e recepção de textos/discursos.

Neste trabalho, consideramos o papel da intertextualidade *stricto sensu* na produção/intelecção textual, mas, acima de tudo, procuramos atribuir relevância à noção de intertextualidade *lato sensu* como recurso para detectar propriedades comuns a determinados gêneros ou tipos textuais. Sendo assim, utilizamo-nos da subdivisão do fenômeno intertextual sugerida por Koch, Bentes e Cavalcante (2008), e da noção de *gap intertextual*, proposta por Bauman e Briggs (1995) para investigar as relações intertextuais *stricto sensu* e *lato sensu* estabelecidas pelo texto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”.

Organizamos, pois, o trabalho da seguinte maneira: em um primeiro momento tratamos das noções de intertextualidade *stricto sensu* e *lato sensu* propostas por Koch, Bentes e Cavalcante (2008) e da noção de *gap intertextual*, de Bauman e Briggs (1995); em seguida, fazemos uma breve caracterização dos três gêneros abordados no trabalho,

a saber: conto popular, estória oral e conto literário; e, finalmente, apresentamos uma análise intertextual do texto de Chico Anysio, procurando relacioná-lo com os “modelos” genéricos correspondentes aos gêneros conto popular, estória oral e conto literário.

Sobre a intertextualidade

O conceito de intertextualidade, conforme proposto na década de 1960 pela crítica literária francesa Julia Kristeva (1974), possui uma aplicação ampla, que ultrapassa o sentido mais óbvio, relacionado aos casos em que uma obra literária faz alusão à outra obra literária. Segundo Trask¹ (2004, apud KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 14), Kristeva “encara cada texto como constituindo um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos”.

De igual modo, a linguística textual concebe que um texto jamais pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente. Nesse sentido, Koch (2005, p. 59-60) destaca que

[...] todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe.

Ainda no âmbito da linguística textual, Beaugrande e Dressler apontam a intertextualidade como um dos critérios da textualidade, destacando sua poderosa influência para a concepção global desta noção (BEAUGRANDE; DRESSLER, 2005). De acordo com os autores, a intertextualidade refere-se à

[...] relação de dependência que se estabelece entre, por um lado, os processos de produção e de recepção de um texto determinado e, por outro, o conhecimento que os participantes da interação comunicativa tenham de outros textos anteriores relacionados com ele (BEAUGRANDE; DRESSLER, 2005, p. 249, tradução nossa)²

Como podemos perceber, a intertextualidade possui diferentes facetas, podendo ser considerada como um fenômeno de natureza mais estrita ou mais ampla. Diante disso, Koch, Bentes e Cavalcante (2008) fornecem uma subdivisão do fenômeno, classificando-o em dois tipos: intertextualidade *stricto sensu*, atestada pela necessária presença do intertexto; e intertextualidade *lato sensu*, constitutiva de todo e qualquer discurso.

O que denominamos intertextualidade *stricto sensu* ocorre quando um texto produzido anteriormente (intertexto) apresenta-se inserido em outro texto. Trata-se, portanto, de uma remissão de um texto a outros textos (ou fragmentos de textos) já existentes, ou, como destacam Koch, Bentes e Cavalcante (2008), de uma remissão a textos efetivamente produzidos, que fazem parte da memória social ou da memória discursiva dos interlocutores.

1 TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004. p. 147.

2 No original: “[...] relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él”.

As autoras também subdividem as manifestações desse tipo de intertextualidade em intertextualidade *temática*, *estilística*, *explícita* e *implícita*, as quais podem coexistir em um mesmo texto. Fala-se em *intertextualidade temática* quando diferentes textos compartilham os mesmos temas,³ e em *intertextualidade estilística* quando o autor de um texto repete, imita ou parodia certos estilos ou variedades linguísticas, em busca de efeitos de sentido diversos (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008).⁴ A *intertextualidade explícita* ocorre quando há a exposição da fonte do intertexto pelo autor do texto “novo”, ao passo que, na *intertextualidade implícita*, há a introdução no texto de um intertexto alheio, sem citação expressa da fonte.

Ao recorrer à intertextualidade implícita, o autor de um texto pode fazê-lo no sentido de seguir a orientação argumentativa do texto de origem, ou, ao contrário, pode ter a intenção de ridicularizá-lo, de colocá-lo em questão ou de argumentar em sentido oposto (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008; KOCH, 2009). No primeiro caso, temos o que Grésillon e Maingueneau (1984) chamam de *captação*, e o que Sant’Anna (2003) chama de *intertextualidade das semelhanças*. Ao segundo caso, Grésillon e Maingueneau (1984) denominam *subversão* e Sant’Anna (2003), *intertextualidade das diferenças*.

A intertextualidade *lato sensu*, por sua vez, pode ser compreendida como uma condição de existência para qualquer texto, já que, a rigor, todo dizer remete a enunciados anteriores. Contudo, é necessário considerar que as relações estabelecidas entre os textos não se restringem aos enunciados isolados, mas incluem “modelos gerais e/ou abstratos de produção e recepção de textos/discursos” (BAUMAN; BRIGGS, 1995⁵, apud KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 85).

De acordo com Koch (2003, 2011) e Koch, Bentes e Cavalcante (2008), os falantes de uma determinada comunidade, a partir da vivência em sociedade, adquirem e armazenam na memória modelos cognitivos de contexto e esquemas textuais (ou superestruturas)⁶ que os auxiliam nos processos de produção e inteligência textual. Isso quer dizer que, ao lançar mão dos modelos armazenados em sua memória, o falante é capaz, entre outras coisas, de reconhecer e de utilizar adequadamente gêneros e tipos textuais.

Podemos dizer, portanto, que, ao relacionar os diferentes textos produzidos em sua cultura, os usuários de uma língua tornam-se capazes de distinguir as propriedades de gêneros e tipos textuais, o que torna a intertextualidade “um fator importante para o estabelecimento dos tipos e gêneros” (MARCUSCHI, 2008, p. 130). Assim, Koch, Bentes e Cavalcante (2008) julgam ser possível subdividir a intertextualidade *lato sensu* em dois tipos: *intertextualidade intergenérica* e *intertextualidade tipológica*.⁷

3 O conceito de intertextualidade temática é apresentado por Koch (2003) sob a designação *intertextualidade de conteúdo*.

4 A definição que se aplica à intertextualidade estilística é exposta por Koch (2003). Entretanto, nesse trabalho, a autora opta por denominá-la *intertextualidade de forma/conteúdo*.

5 BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Genre, intertextuality and social power. In: BLOUNT, B. G. (Ed.). *Language, culture and society: a book of readings*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1995. p. 567-608.

6 Para maiores esclarecimentos sobre este modelo de processamento do discurso, veja-se Van Dijk (2002).

7 É importante ressaltar que o texto constitui uma estrutura sequencial heterogênea, mesmo que um tipo de sequência prevaleça. Assim, apoiados em Adam (1991) e Koch e Elias (2006) concebemos que as sequências textuais de um mesmo tipo compartilham características que permitem diferenciá-las de outros tipos (intertextualidade tipológica), e que, em um mesmo texto, podem ser observados diferentes tipos de sequências (heterogeneidade tipológica).

A *intertextualidade intergenérica* (*intergenericidade*, para Marcuschi (2008)), corresponde à hibridização ou à mescla de gêneros na qual um gênero assume a função de outro (MARCUSCHI, 2002, 2008). Dessa forma, podemos assumi-la como um fenômeno bastante comum – particularmente, em textos de caráter irônico/parodístico, argumentativo ou publicitário –, que “evidencia a plasticidade e a dinamicidade dos gêneros” (MARCUSCHI, 2008, p. 166). A *intertextualidade tipológica*, por sua vez, diz respeito às regularidades que podem ser apreendidas entre as sequências (ou tipos) textuais.

Segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2008), cada uma das sequências textuais (narrativas, descritivas, expositivas, injuntivas e argumentativas *stricto sensu*) possui um conjunto de características comuns (estruturação, seleção lexical, uso de tempos verbais, advérbios e outros elementos dêiticos), que permitem reconhecê-las como pertencentes a uma determinada categoria. Tais “tendências dominantes” (BEAUGRANDE; DRESSLER, 2005, p. 251) compõem modelos mentais tipológicos específicos – chamados por Van Dijk (2002), superestruturas –, que são socialmente adquiridos através do contato do falante com os diversos textos a que se encontra exposto.

Assim, uma sequência narrativa, por exemplo, guardaria algumas semelhanças com outras sequências narrativas, tais como: sucessão temporal/causal de eventos, predominância dos verbos de ação, tempo verbal do mundo narrado, abundância de advérbios temporais, causais e locativos e presença frequente do discurso relatado (KOCH; ELIAS, 2010; KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008); o que nos permitiria, a partir do estabelecimento de uma relação intertextual, reconhecê-la como uma sequência narrativa mais ou menos típica. Raciocínio semelhante poderia ser aplicado às demais sequências (ou tipos) textuais, levando-se em conta as especificidades de cada tipo.

Outro conceito relevante no tratamento da intertextualidade é proposto por Bauman e Briggs (1995). Para esses autores, os enunciados são produzidos tendo em vista modelos gerais (genéricos e/ou tipológicos). No entanto, há, no momento mesmo da construção do enunciado, a produção de um distanciamento dos modelos genéricos/tipológicos anteriores, que pode ser suprimido ou enfatizado, ao qual os autores denominam *gap intertextual*.

O produtor de um texto pode, portanto, *minimizar o gap intertextual*, manipulando sua produção textual-discursiva de modo a aproximá-la prioritariamente de um “modelo” genérico e/ou tipológico. Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 101) observam que esse tipo de estratégia “busca alcançar uma transparência genérica e/ou tipológica” e “sustenta modos altamente conservadores e tradicionais de se criar autoridade textual”. Ao contrário, quando dá relevo às “estratégias que enfatizam a inovação e a criatividade individual” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 101), o produtor do texto promove um movimento de afastamento do texto produzido em relação a determinado “modelo” genérico e/ou tipológico, ou seja, promove a *maximização do gap intertextual*.

Considerando as observações feitas até agora, percebemos que poderíamos elencar uma série de conhecimentos desejáveis para uma construção de sentido eficaz que, em maior ou menor grau, estariam relacionados ao fenômeno intertextual. Neste trabalho, procuramos focalizar os conhecimentos que dizem respeito à composição, ao conteúdo temático, ao estilo e ao meio de transmissão dos gêneros textuais envolvidos em diferentes situações comunicativas. Assim, no próximo item, buscamos caracterizar brevemente os gêneros conto popular, estória oral e conto literário, fundamentados, sobretudo, nas dimensões do gênero apontadas por Bakhtin (2010) – conteúdo temático, construção composicional

e estilo – e nas observações de Bentes da Silva (2000) a respeito das configurações narrativas do conto popular e da estória oral.

Conto popular, estória oral e conto literário: aproximações e afastamentos

Observar que os gêneros conto popular, estória oral e conto literário, ligados por uma origem comum que remete às antigas narrativas orais (crenças e mitos primitivos), são naturalmente próximos é, provavelmente, apenas reafirmar o óbvio. Todavia, em que pesem as possíveis semelhanças composicionais, estilísticas e, até mesmo, temáticas, esses três gêneros apresentam diferenças importantes, relacionadas, sobretudo, ao modo de difusão e à relevância da autoria na constituição do enunciado.

Segundo Simonsen (1987), os contos populares constituem relatos em prosa de acontecimentos reconhecidamente fictícios. Tais narrativas, transmitidas entre o povo há gerações, integram uma literatura originalmente oral, de caráter folclórico. Assim, conclui-se que os contos populares são relatos que apresentam as características inerentes a toda produção folclórica, a saber: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade (CASCUDO, 1984, p. 24).

Na produção desse gênero, os discursos anônimos da tradição são selecionados e atualizados por intérpretes pontuais que, mesmo introduzindo algumas inovações às estruturas fixadas das narrativas, preservam a essência do enredo. Dessa forma, podemos considerar que o ritual de linguagem que se encontra na base de produção dessas estórias contribui decisivamente para sua divulgação e persistência (BENTES DA SILVA, 2000). São possíveis, assim, algumas reflexões a respeito do conteúdo temático, da construção composicional e do estilo dos contos populares.

De acordo com Bakhtin (2010), o conteúdo temático de um gênero diz respeito à sua finalidade discursiva (ou propósito comunicativo). Desse modo, podemos considerar que o conteúdo temático do gênero conto popular apresenta uma relativa plasticidade, promovida, sobretudo, pelas “preferências” da comunidade em que circulam os contos, tendo em vista suas crenças, seus costumes e seus preceitos éticos. Assim, a despeito da frequente repetição dos temas, os contos populares podem assumir propósitos morais diversos, ou, ainda, apresentar por finalidade apenas o divertimento.

A construção composicional (forma de estruturar ou organizar o texto) dos contos populares, por sua vez, pode ser considerada bastante estável, levando-se em conta uma transmissão originalmente oral, que acabou por determinar a forma da narrativa: uma estruturação breve e linear, que segue do início ao desfecho ocluso “sem pormenor que demore ou que não seja indispensável” (GUIMARÃES, 2003, p. 85), tornando-a mais adequada à memorização.

Dessa forma, no que tange à composição, vale considerar que a repetição de uma “fórmula” ou de uma “sequência de eventos” compartilhada entre narrador e audiência é requisito essencial para a caracterização do conto popular (cf. BENTES DA SILVA, 2000), e que há, nesse gênero, um predomínio no agenciamento das sequências narrativas e dialogais, as quais permitem a rápida evolução dos fatos ou acontecimentos, atendendo à sua curta extensão material.

Assim como a construção composicional, o estilo – terceiro elemento constituinte do gênero –, descrito por Bakhtin (2010, p. 261) como a “seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua”, revela uma estabilidade considerável no gênero conto popular. Embora a “dimensão da tradicionalidade” comporte rupturas (BENTES DA SILVA, 2000, p. 213), e inúmeras inovações sejam frequente e inevitavelmente inseridas nas narrativas pelos diferentes narradores, verifica-se, em relação aos contos populares, uma manutenção estilística em grande parte relacionada à sua incorporação à corrente da tradição, isto é, à sua sobrevivência temporal.

Cascudo (1984) aponta, dentre as características dos contos populares, o caráter excepcional da individualização, da localização e da fixação no tempo, o que lhes denuncia a antiguidade. Tais características são facilmente identificadas a partir dos traços estilísticos comuns aos textos do gênero. Conforme destaca Bentes da Silva (2000, p. 202), “a presença maciça de expressões nominais indefinidas no início dos contos populares evidencia também um propósito de construir histórias que não possibilitem uma individualização dos referentes”.

Outro traço estilístico dos contos populares observado por Bentes da Silva (2000) em seu trabalho sobre as narrativas da Amazônia paraense é o predomínio da narração em terceira pessoa. Segundo a autora, o distanciamento do narrador, marcado pelo apagamento da instância da enunciação a partir da qual o discurso é produzido, permite que o conto popular constitua-se em uma “voz anônima” e “atemporal” (BENTES DA SILVA, 2000, p. 211).

O próximo gênero em questão, a história oral, também se apresenta como um relato curto, de caráter ficcional, pertencente à tradição oral narrativa. É, portanto, muito próxima ao popular. No entanto, Bentes da Silva (2000, p. 234) destaca que as histórias orais caracterizam-se por não apresentarem enredo fixo, ao contrário do que acontece nos contos populares, constituindo-se, assim, como “reelaborações da tradição”.

Ao mostrarem descompromisso com as fórmulas da tradição, as histórias orais apresentam-se como configurações narrativas mais “livres”, nas quais é possível reconhecer com maior facilidade o discurso do narrador (BENTES DA SILVA, 2000). Temos, pois, em relação ao conteúdo temático do gênero, uma variação relacionada ao intuito discursivo do narrador, que retoma os elementos da tradição e os reelabora de forma radical e imprevisível.

A apropriação inovadora dos elementos da tradição apresentada pela história oral também marca a construção composicional do gênero. Podemos dizer que a história oral se caracteriza pela ausência do enredo “publicamente partilhado”, comum aos contos populares (BENTES DA SILVA, 2000). Isso faz com que os conflitos e as resoluções sejam apresentados nas narrativas de diferentes maneiras, o que mostra uma ausência de rigor na disposição das sequências de eventos. Contudo, convém dizer que, quanto ao agenciamento das sequências (ou tipos) textuais, a história oral assemelha-se muito ao conto popular, o que significa que há uma clara predominância das sequências narrativas e dialogais.

No que tange ao estilo, verificamos que as histórias orais apresentam uma maior “liberdade estilística”, quando comparadas aos contos populares. A reelaboração dos elementos tradicionais feita pelos narradores na produção de histórias orais promove, por

exemplo, variações no início da narrativa. Ao contrário dos contos populares, nos quais há um predomínio das expressões nominais indefinidas, nas estórias orais vários recursos são utilizados para iniciar as narrativas. Bentes da Silva (2000) nos dá a conhecer alguns desses recursos, a saber: o recurso à pronominalização, às expressões nominais definidas, às expressões nominais indefinidas, a nomes próprios e à elipse.

A mesma autora destaca ainda outro aspecto a ser observado em relação ao estilo das estórias orais: a ocorrência, em número elevado, de estórias contadas em 1ª pessoa do singular ou do plural. De acordo com Bentes da Silva (2000), o caráter inovador que as estórias orais assumem em relação à tradição as exime da necessidade de construir o apagamento da instância discursiva na qual essas estórias são produzidas. Sendo assim, a narração em 1ª pessoa constituiria um dos recursos responsáveis pela minimização da distância do narrador em relação ao que é narrado.

Finalmente, o gênero conto, produzido no interior do campo literário, configura-se materialmente como uma narrativa artística pouco extensa “que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens” (GANCHO, 1991, p. 8).

Desligando-se da tradição folclórica, o conto literário assumiu autor individualizado, ganhou novos temas e novas formas. Assim, no que diz respeito à observação das dimensões do gênero do discurso propostas por Bakhtin (2010), verificamos que esse gênero tornou-se consideravelmente plástico em relação ao conteúdo temático, à composição e, principalmente, ao estilo.

O conteúdo temático do gênero conto literário consiste em registrar artisticamente episódios singulares, representando a vida “na sua multiplicidade de situações, impressões e incidentes” (GOTLIB, 1985, p. 73). Sendo assim, nota-se que o gênero conto sofreu, ao longo de sua história, algumas metamorfoses em seu conteúdo, que o conduziram do caráter mais “tradicional” – mais próximo ao folclore e, por isso, fortemente ligado à ação e ao registro dos acontecimentos exteriores –, às “formas modernas”, de feição mais psicológica.

Tal como o conteúdo temático, a construção composicional do gênero conto sofreu historicamente algumas alterações, em especial, na passagem do “modo tradicional” ao “modo moderno” de narrar. Segundo Gotlib (1985) e Moisés (1994), no “modo tradicional” a estrutura do conto é linear, o início é delimitável, ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho ocluso, com clímax e resolução final. O “modo moderno”, por sua vez, rompe a linearidade. Sua estrutura fragmentária apresenta normalmente um início abrupto e um desfecho aberto. O clímax (quando existente) não está mais localizado no desfecho, mas em qualquer outro ponto da narrativa.

Em relação ao estilo, podemos dizer que o gênero conto, tal como outros gêneros da esfera literária, é marcado por uma multiplicidade estilística que deriva não apenas das escolhas linguísticas relacionadas a cada período ou escola literária, mas que é, principalmente, fruto da expressão do estilo individual dos autores. A esse respeito Rodrigues (2007, p. 168) afirma que:

Todo enunciado, por ser individual, pode absorver um estilo particular, mas nem todos os gêneros são capazes de absorvê-lo da mesma maneira. As condições mais produtivas

se encontram na esfera literária, onde um estilo individual faz parte dos propósitos, da finalidade do gênero, pois é uma das funções da comunicação artística.

Podemos assim concluir que, por estar associado a situações de comunicação que preveem um uso criativo da linguagem, o gênero conto tem sua caracterização, em grande parte, relacionada às escolhas temáticas e composicionais, e, sobretudo, às escolhas estilísticas efetuadas pelo autor na construção do enunciado.

Partindo dos conceitos apresentados até o momento, propomos, em seguida, uma análise do texto “O dia em que pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”, publicado no livro *É mentira, Terta?* (1973), de Chico Anysio.

“O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”: intertextualidades em um conto literário

Iniciemos nossa discussão com algumas palavras sobre o protagonista de nossa estória: o coronel Pantaleão Pereira Peixoto. Pantaleão é uma das muitas personagens criadas pelo humorista Chico Anysio. A personagem, criada especialmente para o humorístico *Chico City* (programa de TV exibido pela Rede Globo de 1973 a 1980), era um velho fazendeiro aposentado que vivia sentado em uma cadeira de balanço contando estórias fantasiosas aos seus visitantes. A única testemunha a confirmar seus “causos” era a mulher, Terta, a quem Pantaleão dirigia a pergunta “É mentira, Terta?” ao final de cada estória. A mulher, que jamais contradizia o marido, respondia humilde: “Verdade”. Além de Terta, a audiência de Pantaleão normalmente incluía Pedro Bó, homem tolo, que sempre acreditava nas mentiras do patrão.⁸

Com o êxito dos quadros de Pantaleão na TV, Chico Anysio foi convidado a escrever *É mentira, Terta?* (1973), livro que pretendia reunir as aventuras vividas e contadas pelo coronel. Para compor o livro, Chico Anysio aproveitou algumas das estórias do humorista e redator do programa *Chico City*, Arnaud Rodrigues, dando-lhes um “toque literário”, segundo afirmou o próprio autor em um texto escrito para seu *site* oficial.⁹ Dentre essas estórias encontramos “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”, “causo” contado por Pantaleão a Dr. Aristóbulo, no qual o contador expõe as façanhas realizadas por ele ao tentar se livrar de um tubarão que o perseguia durante uma pescaria. Segue abaixo um resumo da narrativa:

Incomodado com o dia quente, Dr. Aristóbulo não consegue ficar em casa. Por isso, vai à casa de Pantaleão para conversar um pouco. Embora o contador insista em dizer que “anda meio sem assunto” – o que todos sabem ser mentira –, D. Terta sugere que ele narre a Dr. Aristóbulo a estória do tubarão. Depois de um curto período de recusa, Pantaleão resolve contar o evento.

Em 1927, em uma tarde de rio em cheia, Pantaleão foi convidado por seu compadre Bernardino para uma pescaria. Aceito o convite, Pantaleão, Bernardino e Pedro Bó partiram para o rio a bordo da canoa *Atrevida*, remando contra a correnteza, sempre conduzidos pelos braços fortes de Pantaleão, remador experiente. Na canoa, levavam uma tarrafa de

8 Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/chico-city/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em: 4 out. 2012.

9 Disponível em: <<http://www.chicoanysio.com/geral.htm>>. Acesso em: 4 out. 2013.

malha fina, meia dúzia de anzóis, isca para meio dia, o embornal com rapadura e farinha e uma pequena mesa para jogar bisca.

Depois de três horas remando, o céu começou a escurecer, mostrando a possibilidade de uma chuva, o que, se não era bom para continuar remando, era ótimo para pescar peixe grande.

Encostaram a canoa em um barranco e começaram a preparar os engodos para os peixes, mas, de repente, a canoa começou a balançar e se desprende da corda que a mantinha amarrada a um jatobá, descendo o rio, levada pela correnteza.

Foi quando apareceu o tubarão. Rapidamente, Pantaleão derrubou uma árvore e, escavando o tronco, construiu uma canoa para que pudessem escapar do barranco. Os três homens começaram a descer o rio a bordo da nova canoa, remando com as folhas de bananeira que haviam sido providenciadas por Pantaleão. Mas o tubarão os seguia de perto. Por isso, Pantaleão teve a ideia de lançar na água um cacho de bananas, recolhido na margem do rio, para distrair o animal. O cacho de bananas foi arremessado na água por Bernardino, e o peixe devorou-o imediatamente, não deixando, no entanto, de persegui-los.

Aproximando-se da canoa Atrevida, que estava encalhada na margem do rio, Bernardino recolheu a mesa de bisca, e lançou-a sobre o tubarão. A mesa também foi engolida pelo animal, que, mesmo assim, não desistiu de apanhá-los.

Enfim, Pantaleão resolveu jogar Joaquim Bernardino na água. O velho compadre foi rapidamente engolido pelo tubarão e o rio voltou à calma. Assim, Pantaleão e Pedro Bó deixaram a canoa deslizar até a cidade e escaparam sãos e salvos.

A dupla narrava o acontecido, quando João Deodato apareceu, exibindo, na proa de sua barcaça, um tubarão recém-pescado. Pantaleão abriu o ventre do animal e todos se depararam com o velho Joaquim Bernardino comendo o cacho de bananas que estava em cima da mesa.

Podemos perceber, mesmo a partir do breve resumo apresentado, que “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa” é um conto que simula uma narrativa oral de caráter humorístico. Diante disso, torna-se quase inevitável que a leitura o conto de Chico Anysio imediatamente nos transporte para o universo dos contos faceciosos ou anedóticos.

Inicialmente, podemos identificar duas relações de *intertextualidade temática* entre o conto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa” e os textos da tradição: a primeira, assinalada pelo tema da deglutição, recorrente em textos folclóricos de diferentes épocas e culturas; e a segunda, pelo tema da superação de uma entidade superior através de sorte ou artifício, comum nos contos faceciosos.

Em seu estudo sobre os mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas, Noemí Paz (1989) resgata o tema da deglutição por um monstro em diferentes culturas, afirmando sua importância como tema arquetípico relacionado à experiência religiosa. Segundo Paz (1989, p. 29-30),

[...] registram-se numerosas variantes desse tema, dos esquimós do estreito de Behring aos indígenas de Serra Leoa, passando pelo herói irlandês Finn MacCool, pelo herói grego

Héracles, pelos papuas de Nova Guiné, pelos Kutas, da sociedade secreta de Mungala, pelos mandjas e pelos bandas, da sociedade secreta de Ngakola.

Na interpretação simbólica dos mitos proposta pela autora, a deglutição corresponde a uma prova iniciática. O herói é engolido por um monstro, o que representa sua morte simbólica, e em seu ventre é provado, ressuscitando após o despertar espiritual, quando, frequentemente, emerge incólume do ventre do monstro.

Vimos que, no conto de Chico Anysio, uma das personagens é deglutida por um monstro, tal como acontece em outros textos da tradição. Convém, no entanto, destacar que a deglutição de Joaquim Bernardino no conto de Chico Anysio não representa uma punição, não há uma prova a cumprir: o monstro existe e é feroz. Trata-se de um tubarão, animal temível por sua agressividade, porém desprovido de qualquer caráter mítico. A deglutição do homem, nesse caso, é apenas uma fatalidade.

O recurso ao maravilhoso permanece, entretanto, garantido pela inusitada presença do tubarão no rio e pelo desfecho humorístico, no qual Bernardino escapa ileso ao infortúnio. Como nas facécias, a personagem rompe o temor e a proibição do senso comum, desembaraçando-se de uma situação difícil e de um inimigo poderoso. A satisfação da vingança é, então, externada pelo riso que comumente acompanha o conto popular facecioso, representando a “catarse do homem simples” (ALCOFORADO, 2008, p. 174).

Importa ainda destacar que as relações intertextuais descritas até o momento só podem ser estabelecidas se, por algum motivo, o interlocutor contar com o conhecimento do repertório de temas e textos da tradição, sendo assim, capaz de recuperá-los em sua memória discursiva, visto que no texto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa” não há qualquer referência explícita a um texto anteriormente produzido que mantenha, com ele, um vínculo intertextual. Temos, dessa forma, uma relação de *intertextualidade implícita*, na qual as fontes de vários possíveis intertextos não recebem menção, antes, perdem-se no anonimato e na antiguidade dos relatos folclóricos.

São possíveis, assim, casos de *captação* (ou de *intertextualidade das semelhanças*), em que a orientação argumentativa do texto-fonte é preservada, como no caso da relação intertextual que se estabelece entre o conto de Chico Anysio e alguns contos faceciosos; e casos de *subversão* (ou de *intertextualidade das diferenças*), em que o texto-fonte é contraditado, o que ocorre, por exemplo, na relação entre os textos “sérios” (mitos, lendas, contos de fadas, contos maravilhosos ou realistas) que tratam do tema da deglutição e os contos humorísticos que abordam a mesma temática, como é o caso do conto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”.

Observamos até agora que a relação com a oralidade e a temática abordada pelo conto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa” aproximam-no dos contos populares. No entanto, o texto em análise possui algumas particularidades.

Em primeiro lugar, ele não constitui uma narrativa de autoria anônima, recolhida da oralidade. Ao contrário, trata-se de uma história autoral, produzida na modalidade escrita e divulgada em livro. Ademais, o “causo” contado por Pantaleão ocupa apenas uma parte do texto, já que a narrativa organiza-se, na verdade, em dois planos: no primeiro, temos a cena na qual se representa o momento em que Pantaleão narra sua estória; no segundo,

a estória narrada – divisão que é evidenciada não apenas pelos aspectos linguísticos, mas também pela organização espacial do conto.

No que diz respeito aos aspectos linguísticos que fundamentam essa observação podemos destacar o uso diferenciado dos tempos verbais ao longo do conto. O primeiro plano da narrativa, bem representado na introdução, apresenta a predominância dos verbos no presente do indicativo, tempo verbal do “mundo comentado” (WEINRICH, 1968¹⁰, apud KOCH, 2000, p. 37). Por outro lado, o segundo plano, que corresponde ao “causo” propriamente dito, exibe uma prevalência do pretérito perfeito e do pretérito imperfeito do indicativo, tempos verbais do “mundo narrado” (WEINRICH, 1968, apud KOCH, 2000, p. 37).

De acordo com Koch (2000, p. 38), o mundo comentado abrange as situações comunicativas em que “o falante está em tensão constante e o discurso é dramático”. Assim, o uso dos tempos verbais relacionados ao mundo comentado revela uma atitude de engajamento e compromisso do locutor, que exige uma resposta (verbal ou não verbal) do interlocutor. O mundo narrado, por sua vez, compreende eventos relativamente distantes, organizados em relatos de todos os tipos, literários ou não (KOCH, 2000). Tais eventos teriam, segundo a autora, menos “força” do que aqueles relacionados ao mundo comentado, permitindo ao interlocutor “uma atitude mais relaxada”, de “simples ouvinte” (KOCH, 2000, p. 38).

Sendo assim, em um dos planos do conto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”, o autor se utiliza, preferencialmente, do tempo presente (tempo zero do mundo comentado) e do pretérito perfeito (perspectiva retrospectiva) para simular uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados. Trata-se, portanto, da introdução de um tempo do mundo comentado (presente) no mundo narrado, ou seja, de uma “metáfora temporal” (WEINRICH, 1968, apud KOCH, 2000, p. 41). Assim, o narrador encena a enunciação de uma narrativa oral, solicitando a atenção do leitor, como em um texto de feição teatral.

No outro plano do conto, no entanto, Chico Anysio desenvolve o relato de Pantaleão, utilizando, prioritariamente, o subsistema do pretérito (pretérito perfeito simples, pretérito imperfeito, pretérito-mais-que-perfeito e futuro do pretérito), que constitui o conjunto de tempos verbais típico do mundo narrado.

Verificamos também que a organização espacial do conto corrobora sua divisão em dois planos, uma vez que encontramos, na diagramação do texto, um espaçamento diferenciado entre os trechos que correspondem ao relato de Pantaleão e os trechos que encenam a enunciação do relato no presente. Compreendemos, portanto, que estamos diante de um *conto literário* que comporta uma narrativa popular.

A manipulação criativa do material linguístico feita pelo autor garante o estabelecimento de mais três tipos de relação intertextual, segundo a classificação de Koch, Bentes e Cavalcante (2008), a saber: *intertextualidade estilística*, *intertextualidade intergenérica* e *intertextualidade tipológica*.

A *intertextualidade estilística* – tipo de intertextualidade *stricto sensu*, isto é, relação intertextual caracterizada pela remissão de um texto a outro efetivamente produzido

10 WEINRICH, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

(KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008) – manifesta-se, neste caso, pela imitação da linguagem coloquial popular (sobretudo, daquela utilizada em áreas rurais) e do estilo das narrativas orais (conto popular e estória oral).

Em relação ao primeiro ponto, verificamos que as reduções (*pra, tá, mode, d'água*); as formas de tratamento não cerimoniosas (*meu velho, Seu Pantaleão, vosmicê* – na qual também se destaca o uso de -i em vez de -e na sílaba que precede a tônica); o uso de palavras e expressões populares (*ô de casa, calor do cão, dar um pulinho, a gente, leseira, banhas* – referindo-se à gordura humana –, *se fazer de rogado, fazer uma necessidade, besta que só peru de noite, bucho do bicho, barriga do bruto, todo ancho*); a perda da flexão plural (*a do tubarão é das melhor que se conhece; Tubarão, são todos iguais*) e o uso de onomatopeias (*splac!*) expressam uma linguagem coloquial que busca, em parte, aproximar-se da modalidade oral da língua utilizada na zona rural.

Quanto ao segundo ponto, percebemos que o conto em análise apresenta uma *configuração híbrida*, que reúne elementos das configurações narrativas dos *contos populares* e das *estórias orais*.

A semelhança entre o conto de Chico Anysio e os contos populares diz respeito, principalmente, à presença de uma sequência de eventos publicamente partilhada e de um enredo estruturado em torno da “dupla conflito/resolução” (BENTES DA SILVA, 2000), que pode ser encontrado em vários outros contos cujo tema é a deglutição. Esses contos, frequentemente anedóticos, possuem um desfecho humorístico altamente conservado,¹¹ que encerra uma sequência de eventos marcada pela deglutição e pelo livramento do herói. Observamos, portanto, a partir desse aspecto, uma *minimização do gap intertextual* entre o texto de Chico Anysio e os contos populares.

Já as características típicas das estórias orais, que promovem a *maximização do gap intertextual* em relação ao modelo genérico do conto popular, correspondem, especialmente, à presença de nomes próprios (*Pantaleão, Pedro Bó, Joaquim Bernardino*) e de uma data fixadora do caso no tempo (1927), à presença de um acontecimento que se opera “entre o cotidiano e o maravilhoso, entre as experiências mais comuns e aquilo que nos é estranho” (BENTES DA SILVA, 2000, p. 174) e à narração em primeira pessoa que se oculta sob a voz do narrador em terceira pessoa – fenômeno apontado por Roland Barthes no ensaio *Introdução à análise estrutural da narrativa* (1973).

Leite (1989), em um comentário sobre o ensaio de Roland Barthes, destaca que o autor, ao colocar a questão das vozes reconhecíveis no interior da narrativa e das visões do narrador em termos de uma análise linguística, distingue três níveis de descrição: o *nível das funções*; o *nível das ações* e o *nível da narração*. O *nível das funções* abarca a caracterização das personagens e do ambiente, permitindo separá-los em diferentes funções. O *nível das ações* é aquele em que se situam os personagens como agentes que conduzem os diferentes núcleos da narrativa. Finalmente, o *nível da narração* reúne os outros dois níveis.

No nível da narração, “a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira” (LEITE, 1989, p. 23). Assim, o relato pode tornar-se tributário de uma situação

¹¹ Veja-se, como exemplo, o conto popular “O homem amarelo”, postado por Maria Adalzira de Oliveira (2011), no blog *Do erudito ao popular*. Disponível em: <<http://doeruditoaopopularasinopsedaza.blogspot.com/2011/11/folclore.html>>. Acesso em: 4 out. 2013.

de comunicação instaurada em seu interior, a qual integra a comunicação narrativa articulada entre o escritor e o leitor, contribuindo para sua interpretação.

Essa observação se mostra útil para a análise do conto de Chico Anysio, pois, nele, o autor utiliza os protocolos de apresentação das narrativas orais para simular uma enunciação em curso. Desse modo, cria-se a ilusão de que o real emissor do relato é Pantaleão, narrador em primeira pessoa. O narrador do conto, por outro lado, transmite o relato ao leitor, recontando-o em terceira pessoa, o que confere impessoalidade à experiência pessoal narrada pela personagem. Assim, o *conto literário*, narrado em terceira pessoa, encerra uma narrativa que hibridiza as configurações do *conto popular* e da *estória oral*, narrada por um ‘eu’ oculto.

Temos, dessa forma, o estabelecimento de uma relação de *intertextualidade inter-gênérica*, na qual uma narrativa popular híbrida está a serviço do gênero conto. Isso quer dizer que o gênero conto literário constitui-se sob a forma de uma narrativa popular, mas não tem sua função alterada; continua a representar artisticamente um flagrante na vida das personagens. A diferença é que, nesse caso, o flagrante representado diz respeito à vida do “contador de causos” Pantaleão, o que inclui não somente a aventura por ele vivida, mas também a situação em que essa aventura é contada a seus ouvintes (Dr. Aristóbulo, D. Terta e Pedro Bó).

Enfim, em relação à *intertextualidade tipológica*, consideramos que existe uma identidade entre a configuração predominantemente narrativa do texto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa” e o ordenamento textual de outros textos que apresentam uma prevalência do tipo textual narrativo, sejam eles contos populares, estórias orais, ou quaisquer outros.

Assim, a despeito de suas peculiaridades, o texto de Chico Anysio segue as características gerais dos textos predominantemente narrativos: sucessão temporal/causal de eventos, presença frequente do discurso relatado, predominância dos verbos de ação e dos tempos verbais do mundo narrado (à exceção dos trechos em que ocorre a metáfora temporal), e o grande número de advérbios temporais e locativos; o que permite reconhecê-lo como um texto predominantemente narrativo, graças à relação intertextual que se estabelece entre ele e o “modelo” de texto narrativo presente na memória dos interlocutores.

Conclusão

Neste trabalho, dedicamo-nos a investigar a intertextualidade no conto “O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa”, de Chico Anysio, buscando, assim, identificar as aproximações e os distanciamentos desse texto em relação aos “modelos” genéricos do conto popular, da estória oral e do conto literário.

A partir de nossas análises pudemos constatar o estabelecimento de uma série de relações intertextuais *stricto sensu* e *lato sensu*, as quais colaboram em grau variável para a legibilidade do texto. Tendo por base as relações intertextuais identificadas e os movimentos de maximização ou minimização do *gap intertextual* em relação ao modelo genérico/tipológico associado ao conto popular, concluímos que a narrativa de Chico Anysio apresenta características de três gêneros distintos, configurando-se como um *conto literário*

que estrategicamente assume a forma de uma narrativa que hibridiza as configurações do *conto popular* e da *estória oral*.

REFERÊNCIAS

- ADAM, J.M. Cadre théorique d'une typologie séquentielle. *Études de Linguistique Appliquée*: textes, discours types et genres, n. 83, p. 6-18, 1991.
- ALCOFORADO, D. F. X. O conto facecioso. *Boitatá: Revista do GT de literatura oral e popular da ANPOLL*, Londrina, número especial, p. 166-175, 2008.
- ANYSIO, C. O dia em que Pantaleão pescou um tubarão que não foi pescado por ele, mas é a mesma coisa. In: _____. *É mentira, Terta?*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973. p. 19-25.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 261-306.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 19-60.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Genre, intertextuality and social power. In: BLOUNT, B. G. (Ed.). *Language, culture and society: a book of readings*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1995. p. 567- 608.
- BEAUGRANDE, R.-A. de; DRESSLER, W. U. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Editorial Ariel, 2005. 353 p.
- BENTES DA SILVA, A. C. *A arte de narrar: da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense*. 2000. 313 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- CASCUDO, L. da C. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1984. 435 p.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991. 70 p.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985. 95 p.
- GRÉSILLON, A.; MAINGUENEAU, M. D. Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre. *Langages*, n. 73, p. 112-125, 1984.
- GUIMARÃES, M. F. O conto popular. In: BRANDÃO, H. N. B. (Coord.). *Gêneros do discurso na escola*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 85-117.
- KOCH, I. G. V. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 2000. 240 p.
- _____. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2003. 168 p.

- _____. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2005. 168 p.
- _____. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 190 p.
- KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006. 216 p.
- _____. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2010. 220 p.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008. 166 p.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 216 p.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989. 96 p.
- MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-46.
- _____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. 295 p.
- MOISÉS, M. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1994. 258 p.
- PAZ, N. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1989. 123 p.
- RODRIGUES, R. H. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007. p. 152-183.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003. 96 p.
- SIMONSEN, M. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 179 p.
- VAN DIJK, T. A. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto, 2002. 208 p.