

A PARÓDIA EM “CÁLICE”, DE CHICO BUARQUE E GILBERTO GIL

Andreine Lizandra dos Santos¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar os conceitos de paródia, intertextualidade e estilização trabalhados por autores como Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin e J. Tynianov, na música Cálice, de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, levando em consideração a recepção do leitor como agente dessa intertextualidade e paródia.

Palavras-chave: Paródia. Intertextualidade. Estilização. Recepção. Chico Buarque de Hollanda. Gilberto Gil.

ABSTRACT

This paper aims to analyze concept of parody, intertextuality and stylish worked by authors as Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin and J. Tynianov, in the lyric Cálice written by Chico Buarque de Hollanda and Gilberto Gil. And also considering the reader's reception as agent of those intertextuality and parody.

Keywords: Parody. Intertextuality. Stylish. Reception. Chico Buarque de Hollanda. Gilberto Gil.

¹ Especialista em Informática na Educação e Ensino da Língua Inglesa pela Universidade Feevale – Novo Hamburgo /RS – E-mail dene238@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A Linguística Textual, muitas vezes, leva-nos a fatores implícitos e explícitos, que apontam, como referência, muitos textos; alguns, escritos; outros, orais, visuais, sobre cinema, música, escultura e até mesmo de propaganda, em que todos levam a uma espécie de diálogo entre textos, comumente chamado de intertextualidade. O contato com esses textos remete-nos ao conhecimento de mundo que cada um tem, o qual, ao ser compartilhado, adquire uma nova roupagem: a de produtor e receptor de textos.

Falar em intertextualidade é, ao mesmo tempo, entrar em um novo universo cultural, o qual pode ser muito amplo e complexo, dependendo da capacidade do receptor, uma vez que é preciso reconhecer e saber identificar algumas obras e/ou textos que vão gerar uma determinada interpretação por parte do interlocutor. A partir do estudo das relações intertextuais, originadas de diálogos entre textos, será possível estabelecer uma análise das características de elemento que representam uma paródia contextualizada em um texto, uma música ou em qualquer obra de cunho artístico. É importante ressaltar que as apreensões do cotidiano são as precursoras da paródia, a qual, em virtude das relações sociais, gera os acontecimentos retratados com novas imagens. Isso tudo vem nos mostrar que a recepção de uma obra de arte, seja ela verbal ou não, também pode gerar referências diferenciadas a cada indivíduo.

Sendo assim, o presente artigo visa a analisar as características da paródia, a intertextualidade, a estilização e a forma de apreensão do receptor em uma música do cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda em parceria com Gilberto Gil e escrita em 1973.

A ORIGEM DA PARÓDIA E SEUS PRIMEIROS ESTUDOS

Segundo Sant'Anna (2001), o termo paródia surgiu a partir do século XVII, de acordo com alguns dicionários de literatura. Porém, o autor reitera que já em Aristóteles, em sua obra *Poética*, é feito um comentário a respeito da palavra, em que a origem estaria em Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), pelo fato de ele ter usado um estilo épico para representar os homens, não como superiores, mas como inferiores. Segundo o autor, ocorreu uma

inversão, já que a epopeia era usada na Antiguidade para retratar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, o que não aconteceu, tendo em vista terem sido representados como inferiores. Essa observação feita por Aristóteles demonstra que a tragédia e a epopeia eram gêneros reservados aos nobres, enquanto a comédia era absorvida pela classe popular. Outros autores apontam Hipponax de Éfeso (séc. 6. A.C.) como o pai da paródia, por se utilizar, em sua obra, de versos de cunho satírico, conforme Clayman (*apud* Konstan, 1998), que se refere àquela como um espetáculo muito irônico.

Conforme Linda Hutcheon (1985), a própria palavra paródia já é contraditória, pois, de origem grega, o prefixo *para* tem dois significados: um com a ideia de oposição - que significa *contra* - e o outro com a ideia de *ao longo de*. Genette (1982) identifica na Antiguidade Clássica três formas de paródia: uma dramática, não retratada por Aristóteles; a segunda uma espécie de antiepopéia, em que os personagens eram inferiores - já que o normal da epopeia tradicional era ser superior. E, por último, a paródia heróico-cômica, em que a representação era feita no estilo épico ou nobre, sendo que o sujeito era baixo e risível. Fazendo um comparativo entre as três formas, Genette (1982) afirma serem distintas, tendo em comum apenas o tom de zombaria.

CONCEITO E CARACTERÍSTICAS DA PARÓDIA

A paródia é vista como uma imitação de uma obra literária, de um original como filmes, pinturas, músicas, livros; enfim, obras verbais ou não verbais, de cunho irônico e debochado. Geralmente, é parecida com a obra de origem - e quase sempre tem sentidos diferentes. Na literatura, a paródia é um processo de intertextualização, em que a finalidade é a de desconstruir ou reconstruir um texto. E surge a partir de uma nova interpretação, da recriação de uma obra cômica já existente e, em geral, consagrada, conhecida pelas pessoas em geral. Seu objetivo é adaptar a obra original a um novo contexto e, com isso, passar diferentes versões para um lado diversificado, que, aproveitando o sucesso do original, passa a causar uma surpresa, uma renovação e, algumas vezes, alegria às pessoas.

A paródia pode ter intertextualidade, quando se fala em literatura, na medida em que tenta reconstruir ou desconstruir um texto, por isso, ela se

mostra presente em diferentes áreas, retratando de diferentes formas assuntos relacionados à política, à economia, ao esporte etc. E, para Genette (1982), o texto não é feito por um enunciado único - já que a fonte enunciativa não é singular - e, sim, em resposta a outros. O autor ainda reitera que a paródia se refere a uma produção que lhe é anterior e cita como exemplo *Palimpsestes* - nessa obra, o teórico francês investiga as relações entre os textos, o que denomina de transtextualidade (*transtextualité*), definida como *tout ce qui le [texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*.² Nesse estudo, ele identifica cinco relações de transtextualidades: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e a arquitekstualidade. Nessas cinco tipologias, o autor investiga a hipertextualidade, que é entendida como relação que une um texto B³ - hipertexto a um texto anterior A - hipotexto.

Genette, dentro de suas tipologias, faz distinções, em que algumas relações podem ser de imitação e, em outras, de transformação, podendo o regime ser lúdico, satírico ou sério. As categorias mais conhecidas são de pastiche, que imita o estilo de paródia e de transposição. Yves Reuter (1996) comenta as tipologias genettianas ao dizer que a paródia pode utilizar exageros, oposições e transposições de um espaço-tempo para outro, todavia não se pode esquecer de que essa relação entre textos pode se manifestar, ou não, o que explica o fato de alguns leitores não identificarem um texto B a partir de um texto A. Os textos curtos, como poemas, provérbios, trocadilhos e títulos são paródias, segundo Genette.

Assim, a paródia passa a apresentar um processo de intertextualização para o leitor, ouvinte ou mesmo espectador. E a intenção da paródia, nesse processo, exige um pré-conhecimento da obra original, por isso, na maioria das vezes, as obras parodiadas são de conhecimento público, a fim de fazer com que um determinado grupo de pessoas seja atingido.

Linda Hutcheon (1985) discorda de Genette, ao afirmar que a paródia é uma relação formal ou

estrutural entre dois textos e também uma forma de homenagear o texto original, como acontece com a *Eneida* - que é uma continuação dos episódios da guerra de Troia. A autora procura alargar o conceito de paródia e afirma que o que antes era um gênero baixo; agora, ganha um novo *status*.

Quanto ao conceito de paródia, podemos citar o de Bella Jozef:

[...] denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização que se manifesta no dialogismo essencial do carnaval, através de um discurso descentralizado. O autor introduz uma significação contraditória à palavra da sociedade. Ela só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema. Através dela cria-se um distanciamento em relação à verdade comum e opera-se a liberdade de uma outra verdade. Na tentativa de descongelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto. (JOZEF, 1980, p. 54)

O autor fala em dialogismo, fazendo menção à ideia de interação descrita por Bakhtin, em que um texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos próximos ou similares, ocorrendo a enunciação, através da compreensão ou recepção.

Para Hutcheon, paródia é conceituada como:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de 'transcontextualização' e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1989, p. 54)

A autora acrescenta novos elementos à visão tradicional, incorporando o antigo ao novo e fazendo com que ocorram a desconstrução e a reconstrução, por meio de recursos de estilo, os quais são encontrados na inversão e na ironia.

Para Aragão (1980), o parodiador constrói algo, ao mesmo tempo em que destrói algo do modelo original e, por isso, desmistifica todo o sistema sobre

² Tudo aquilo que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com os outros textos.

³ O autor usa, para identificar, texto B como hipertexto (texto criado a partir do hipotexto) e texto A como hipotexto (texto original).

o qual os mitos se apoiam, questiona a ideologia, mas não traz respostas ; entretanto, faz com que o leitor reflita e traz novas releituras acerca de obras passadas. Além disso, atualiza as obras ao parodiar, fazendo com que ocorra a intertextualidade em toda sua produção. Fica evidente a veia artística da inversão que a paródia causa, além de um diálogo reflexivo, seja na literatura ou em qualquer expressão artística.

A NÁLISE DA LETRA DA MÚSICA *CÁLICE*

A seguir, passaremos a exemplificar e a expandir os conceitos expostos anteriormente, fazendo um levantamento dos elementos paródicos, dialógicos e intertextuais presentes na letra da música *Cálice*, de 1973, escrita por Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil.

O pano de fundo são os “anos de Chumbo” da ditadura militar brasileira. Além disso, é importante fazer um estudo das situações contextualizadas na letra da música, que fazem referência às relações sociais antes mencionadas, bem como a fatos históricos que, na maioria das vezes, apresentam um conteúdo polêmico.

CÁLICE

Pai! Afasta de mim esse cálice	1
Pai! Afasta de mim esse cálice	2
Pai! Afasta de mim esse cálice	3
De vinho tinto de sangue	4
Pai! Afasta de mim esse cálice	5
Pai! Afasta de mim esse cálice	6
Pai! Afasta de mim esse cálice	7
De vinho tinto de sangue	8
Como beber dessa bebida amarga	9
Tragar a dor e engolir a labuta?	10
Mesmo calada a boca resta o peito	11
Silêncio na cidade não se escuta	12
De que me vale ser filho da santa?	13
Melhor seria ser filho da outra	14
Outra realidade menos morta	15
Tanta mentira, tanta força bruta	16
Pai! Afasta de mim esse cálice	17

Pai! Afasta de mim esse cálice	18
Pai! Afasta de mim esse cálice	19
De vinho tinto de sangue	20
Como é difícil acordar calado	21
Se na calada da noite eu me dano	22
Quero lançar um grito desumano	23
Que é uma maneira de ser escutado	24
Esse silêncio todo me atordoa	25
Atordoado eu permaneço atento	26
Na arquibancada, prá a qualquer momento	27
Ver emergir o monstro da lagoa	28
Pai! Afasta de mim esse cálice	29
Pai! Afasta de mim esse cálice	30
Pai! Afasta de mim esse cálice	31
De vinho tinto de sangue	32
De muito gorda a porca já não anda (Cálice!)	33
De muito usada a faca já não corta	34
Como é difícil, Pai, abrir a porta (Cálice!)	35
Essa palavra presa na garganta	36
Esse pileque homérico no mundo	37
De que adianta ter boa vontade?	38
Mesmo calado o peito resta a cuca	39
Dos bêbados do centro da cidade	40
Pai! Afasta de mim esse cálice	41
Pai! Afasta de mim esse cálice	42
De vinho tinto de sangue	43
Talvez o mundo não seja pequeno (Cale-se!)	44
Nem seja a vida um fato consumado (Cale-se!)	45
Quero inventar o meu próprio pecado (Cale-se!)	46
Quero morrer do meu próprio veneno (Pai! Cale-se!)	47
Quero perder de vez tua cabeça! (Cale-se!)	48
Minha cabeça perder teu juízo. (Cale-se!)	49
Quero cheirar fumaça de óleo diesel (Cale-se!)	50
Me embriagar até que alguém me esqueça (Cale-se!)	51

Para aludir a algo ou alguém, usamos gestos, olhares, vestimentas, cores e atitudes, porém o mais emblemático é que, embora possa parecer trivial, são procedimentos que causam impactos positivos ou negativos. Pois, ao copiar uma cena, por exemplo, cria-se algo representativo, uma relação intertextual entre uma obra original e outra que se quer reconstruir ou desconstruir. Dessa forma, serão analisadas as características da paródia e a intertextualidade apresentadas na letra dessa música.

Inicialmente, é necessário fazer uma breve apresentação da época, a fim de situar e contextualizar os elementos que serão analisados nessa letra. Durante a ditadura militar, os compositores brasileiros buscavam, na metáfora, um recurso para driblar a cerrada marcação da censura e, em 1973, uma música marcaria a “página infeliz da nossa história”, sendo que, durante um evento realizado pela Gravadora PolyGram, Chico Buarque e Gilberto Gil decidiram cantar uma canção previamente censurada. No momento em que Chico Buarque e Gilberto Gil começaram a cantar a música, o censor junto à mesa de som - era uma praxe a presença do censor nos shows - mandou desligar os microfones. Chico Buarque ia de um microfone a outro tentando cantar cálice/cale-se e sendo tragicomicamente calado.

Artistas da época, compositores e cancioneiros vinham denunciar, com o poder da palavra e com grande criatividade nata de sua profissão, o que o período de ditadura militar instaurada no Brasil realizava com o povo brasileiro e seus representantes. A forma de arte encontrada para adentrar nessa mobilização foi através de letras de músicas, pinturas marcadas pela intertextualidade e paródia, tudo para se posicionarem contra os que oprimiam o povo, subjugados ao poder autoritário de uma minoria que comandava o governo. Além disso, cantar uma música, ou mesmo se expressar de qualquer outra forma que fosse contra o governo era uma forte desobediência civil, mesmo que pacífica, era passível de responsabilidade criminal, já que ia contra o governo instaurado na época.

Dessa forma, inteligentemente, os autores enquadraram a música na literatura engajada, transparecendo uma consciência de agentes de transformação, mesmo que isso lhes causasse repúdio das autoridades e represália. O próprio título

Cálice é uma paródia, fazendo referência à cale-se, em sentido amplo de que o povo não poderia, em nenhum momento, falar a respeito da sua história vigente. Toda e qualquer motivação para isso seria levada a cabo através de medidas negativas para si e, em muitos casos, para suas famílias. A música “brinca” com o valor semântico das palavras parônimas *cálice* X *cale-se*, sendo possível explorar o paralelismo existente entre a situação do “eu” lírico e a situação do povo brasileiro, ambos submetidos a privações.

Além disso, é possível pensar que *cálice* - objeto usado por Cristo no momento sagrado da comunhão, no qual deposita o sangue que fora derramado pelos homens, representando toda sua fé no Pai. E que toda a sua batalha por Ele era justa. Em João 18, 11, temos: “Deixarei eu de beber o cálice que o Pai me deu?”, ou seja, não haveria sacrifício algum advindo da batalha pelo Pai e, ainda mais, do *cálice* que fora recebido. O *cálice* ainda representa partilhar com o próximo, simbolizando também a presença santificante de Deus e a gratidão do homem diante de seu criador. A paródia caracteriza-se na forma como Jozef (1980) e Genette (1982) a identificam, escrita em dois planos: um que é o da parodização, ou seja, o texto primeiro, e o plano parodiado, que é o objeto referido pelo primeiro. Nesse caso, a paródia só existe e adquire sentido quando conhecemos o seu hipotexto, a sua origem e, dessa forma, fazemos relações e identificações entre o texto que lemos e ao qual ele remete significado.

Ao ouvirmos, de forma desatenta, a letra da música, logo fazemos uma leitura de cunho religioso, pois ela faz uma analogia ao sacrifício expiatório de Jesus Cristo, a seus dias finais, à última Ceia e sua súplica ao Pai de que, se fosse possível, afastasse dele aquele sofrimento. Esse ambiente bíblico e religioso trazido pela música, intencionalmente, é usado para ludibriar muitas pessoas comuns e, sobretudo, as autoridades, embora essa passagem bíblica surgisse com a intenção, também, de expressar o grau de sofrimento e dor daqueles que estavam submetidos às imposições do governo.

O verso “Pai, afasta de mim esse cálice” repete-se várias vezes durante a música, caracterizado como uma súplica coletiva, mesmo sendo apresentada como pedido de uma única pessoa, alimenta o desejo de todos os sofredores durante

o regime autoritário. E parodia a passagem bíblica de Lucas 22, 42-43: “[...] afasta de mim este cálice; não se faça, contudo a minha vontade, mas a tua”. No texto bíblico, Cristo prevê a sua prisão e a consequente crucificação, enquanto, na música, a opressão surge sob a forma de falta de liberdade de expressão e censura. No verso “De vinho tinto de sangue”, assim como Jesus derramou seu sangue e se submeteu incondicionalmente a tudo por Deus, acreditando ser Ele a única verdade, tem-se o trecho parodiado da passagem bíblica de Lucas, 22, 44: “[...] mais instantaneamente. O seu suor tornou-se como gotas de sangue, que corriam até à terra”; na música, o sangue representa as mortes de muitas vítimas das torturas, além de pessoas que simplesmente desapareceram sem que se soubesse o seu paradeiro. A indignação surge em seguida no verso *por ter que beber desta bebida amarga*, comprovando a relação com a ordem de aceitar um quadro social em que as pessoas viviam de forma desumana sem poder contestar.

Percebe-se, nos versos da música, o caráter contestador da paródia e a intertextualidade apresentada pelo diálogo de textos, ficando evidente a presença de vozes dissonantes ou consonantes em que os enunciadores e os locutores falam, revelando seus pontos de vista acerca do mundo e posicionando-se acerca da realidade apresentada. A intertextualidade revela sua intenção revestida de novas significações, além da construção do sentido, pois o texto não permite uma leitura ingênua, e sim sempre um olhar crítico e atento.

Ainda na música encontramos, no verso 10, palavras como *labuta*, *escuta*, *outra* e *bruta*, usadas para rimar, se não fosse o uso do verso 14, *Melhor seria ser filho da outra*, o que cria a sugestão de uma palavra de baixo calão, quebrando a rima, e o discurso muda para efeitos sonoros à medida que os autores passam a mudar de tática para driblar a censura, utilizando-se de recursos sonoros.

O mesmo verso 10 refere-se às pessoas que aguentavam a dor como algo comum e rotineiro, assumindo o trabalho, a *labuta* de forma natural, engolindo silenciosamente suas angústias, pois, no verso 11, tem-se *Mesmo calada a boca resta o peito*, ou seja, mesmo que a liberdade fosse refreada, restringida, havia algo ainda dentro do peito, a esperança, a sensação de que algo poderia mudar. E se ainda o peito fosse reprimido, *resta*

a *cuca*, ou seja, dentro da mente ninguém pode penetrar, as ideologias, os pensamentos ficam intactos e permanecem no seu indivíduo, mesmo que reprimidos. Ocorre um cansativo diálogo de várias vozes e dessas surge um novo conjunto de vozes que cria novas interpretações, entonações e um novo discurso.

Em no *Silêncio na cidade não se escuta*, tem-se a representação do silêncio que impera na cidade, uma vez que o fato de denunciar qualquer coisa poderia levar à perda da tranquilidade, apesar das confusões que ocorriam nas ruas e nas casas, bem como o verso *De que me vale ser filho da santa* aponta para a descrença, inferiorizando a santa, já que nem ela poderá salvar as almas de seu destino atroz, dessa forma, *Melhor seria ser filho da outra*, ou seja, filho de uma prostituta qualquer, pois ela já se vende por dinheiro, é sua profissão vender seu corpo para tal. Tem-se a contraposição entre a santa e a prostituta, ambas com suas honras ilibadas, porém tudo pode se esperar da prostituta, desde a sua entrega total até a não rendição, porém a santa se não pode salvar, nada mais fará. Por isso, melhor ser filho da outra, pois, nesse caso, tem-se a esperança de algo positivo, mas também pode ocorrer o negativo, vale a pena arriscar. Têm-se, nesse caso, perspectivas diferenciadas, contrapontos que caminham para uma ou outra direção.

Conforme Costa (2009, *apud* Iser, 1996), é necessário compreender a relação entre o texto e o leitor, o que ele chama de perspectividade, em que os elementos textuais são selecionados através das estratégias e dos combinados através de um repertório, que, por sua vez, dará origem a várias visões sobre o objeto e, por conseguinte, vários pontos de vista. Isso, segundo Iser (1996), ocorre porque

[...]cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras. Essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente. (ISER, 1996, p. 179)

Existia uma indignação por não se ter liberdade, cantada no verso 15, *Outra realidade menos morta*, em que os homens seriam respeitados em seus direitos e ideologias. Nesse contexto em que

se vivia, o regime militar procurava implantar imagens distorcidas da conjuntura política, social e econômica do Brasil, visando a passar a ideia de um país em desenvolvimento, camuflando a realidade. Nos versos 21 e 22, respectivamente, *Como é difícil acordar calado* e *Se na calada da noite eu me dano*, o eu lírico mostra que era muito difícil aceitar tais imposições do regime opressor e ficar calado em vista dos atos escusos, como prisões e torturas, realizadas na calada da noite. E o fato de esses atos arbitrários serem feitos às escondidas, no silêncio da noite, atordoava e denunciava os métodos de torturas e repressão, tão utilizados para conseguir o silêncio das vítimas, confidenciado no verso 25: *Esse silêncio todo me atordoava*. Mesmo assim, o indivíduo permanecia atento, em alerta, à espera do fim desse período, como se estivesse a esperar por um espetáculo, ficando *na arquibancada* (verso 27).

Na expressão *monstro da lagoa*, verso 27, tem-se referência à Lagoa Rodrigo de Freitas, local onde Chico Buarque morava e compusera a canção. Em *De muito gorda a porca já não anda*, verso 33, pode-se relacionar a porca gorda com o sistema em vigor, ineficiente, e há também o fato de o porco ser um animal símbolo da gula e da luxúria, presentes entre os sete pecados capitais. Também a canção ressalta a inoperância dos que lutavam para mudar essa realidade, o desgaste dessa situação, bem como o fato de que a violência representava ferimentos constantes, visto no verso 34, *De muito usada, a faca já não corta*. Assim como em qualquer situação, há sempre uma esperança e, não diferente desse período, ela é também aguardada, pois há o apelo ao Divino, para que fossem diminuídas as dificuldades, mesmo sendo uma tarefa difícil, *Como é difícil, pai, abrir a porta* (verso 35), essa porta seria a saída, uma esperança. A dificuldade sofrida não impedia os sonhos de um novo tempo, em que a liberdade de expressão poderia ser algo realizável, mesmo que *Essa palavra presa na garganta* (verso 36). Representa o sufoco, angústia sofrida e, diante disso, a fuga era a bebida, um acalento, alívio para as tensões (verso 37): *Esse pileque homérico no mundo, dos bêbados do centro da cidade*; e no verso 38: *Me embriagar até que alguém me esqueça*.

Uma das formas de tortura adotadas pelos militares era a fumaça de óleo diesel, por isso, na letra - *Quero cheirar fumaça de óleo diesel* (verso 50), é percebida com duplo sentido: o de sufoco

registrado e a tortura por que passavam. Além disso, os autores fazem um autoquestionamento sobre a validade dos seus esforços e de seus companheiros nessa cena desesperadora, fazendo alusão, novamente, à referência bíblica, *Paz na Terra aos homens de boa vontade*, quando diz a canção: *de que adianta ter boa vontade* (verso 38). E, desse questionamento, depreende-se que talvez o mundo não seja tão pequeno como se imagina e que a vida não seja um fato consumado, assim sempre há chances de mudança (versos 44 e 45), hoje a realidade é aquela, mas quem sabe o que o futuro reserva.

Quero inventar o meu próprio pecado (verso 46) diz o quanto havia a vontade de libertar-se da imposição e criar suas próprias regras, definindo os seus erros, sem que estes sejam apontados pelos outros. A expressão *pecado*, remete ao cunho religioso, porém aqui é ir contra a lei vigente no momento. Da mesma maneira, em *Quero morrer do meu próprio veneno* (verso 47), a sentença de morte está nas mãos da autoridade repressora, e o *próprio veneno* é a denúncia das arbitrariedades e, assim, poder fazer seu próprio julgamento. E, por fim, o desejo de ser seu próprio juízo, almejando decapitar a ditadura, libertando-se de seu jugo opressor: *Quero perder de vez tua cabeça/Minha cabeça perder teu juízo* (versos 48 e 49).

Conforme Costa (2009, *apud* Ingarden, 1979), em uma obra literária e, nesse caso, fora feita a análise de uma letra de música, nunca é possível apreender de forma integral os valores e as normas que o leitor possui, pois esses são modificados pela experiência da leitura e os acontecimentos que ocorrem. Da mesma forma, é possível que precisemos reformular nossas expectativas e reinterpretar o que já foi lido. Assim, a leitura caminha em duas direções distintas: para frente, através da reformulação das expectativas, e para trás, reinterpretando o que já foi lido. A recepção muda de acordo com nossa inspiração, e o interpretar um texto e até a reinvenção são um momento de criação e, para isso, é preciso deixar nossos sentidos sempre a postos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A paródia e a intertextualidade não são adições de textos, mas, sim, um trabalho de absorção e transformação de outros textos, com certos objetivos. Elas buscam atrair, persuadir e contestar, além de levar o leitor a uma reflexão. E, de acordo com Castro (2009, *apud* Jauss, 1994), paródia e intertextualidade se incluem na Estética da Recepção, pois atribuem ao leitor a responsabilidade de estabelecer certos parâmetros da época. E, pela Teoria de Iser (1996), pode-se estabelecer a relação de que a leitura de uma obra, uma vez que ela é um diálogo de vozes que se entrecruzam, estabelecerá uma relação entre texto, autor e leitor. Enquanto o leitor interage, também sofre seus efeitos, torna-se participante. E, na letra dessa música, os compositores usaram de sua genialidade para camuflar suas ideias, denunciando uma situação que sufocava o povo, trata-se de provocar o leitor a fazer uma releitura de uma época, além de levar à compreensão de que a paródia tem uma identidade própria, criadora e com poder de transformação.

REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em “A força do destino”. In: **Revista do tempo brasileiro**. Sobre a paródia. Rio de Janeiro, RJ: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 18-28, jul./set. de 1980.
- COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. **Estética da recepção e teoria do efeito**. 2009. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST_RECEP_TEORIA_EFEITO.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2011.
- D’ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará, 1994.
- FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro, RJ: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004
- GENETTE, Gérard. Palimpsestes. **La littérature au second degré**. Paris, FR: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, 1985.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo, SP: ed. 34, 1996, v. 1.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução: Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. Lisboa, PT: 2. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. De Sérgio Tellaroli. São Paulo, SP: Ática, 1994.
- JOZEF, Bella. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. In: **Revista do tempo brasileiro**. Sobre a paródia. Rio de Janeiro, RJ: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 53-70, jul. a set. de 1980.
- KONSTAN, David. The dynamics of imitation: Callimachus’first iambic in HARDER, M. A. & REGTUIT, R. F. & WAKKER, G. C. Genre in Hellenistic Poetry, Proceedings of the Groningen Workshops on Hellenistic Poetry, 1998. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/13/06.html>>. Acesso em: 20 out. de 2011.
- REUTER, YVES. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini et. al. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1996.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7. ed. São Paulo, SP: Ática, 2001.