

A morte do homem e o império da intertextualidade: uma experiência tropicalista¹

Alexandre Rocha da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, RS, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1194-6438>

Resumo

Este artigo foi publicado originalmente em 1997, no volume *Semiótica e Pragmática da Comunicação*, dos Cadernos de Comunicação do Mestrado em Semiótica, organizado por Elizabeth B. Duarte e lançado pela Editora UNISINOS (São Leopoldo, RS). Aparece, aqui, pela primeira vez em versão digital. Transcrito por Cássio B. Lucas. Alexandre, então aluno de mestrado, discute aqui algumas concepções de intertextualidade em conjunção com o problema nietzscheano da superação da forma-homem e das cartografias de forças que configuram o sentido da comunicação. Analisa, por fim, uma canção de Caetano Veloso em que se abrem várias linhas intertextuais para a revisão crítica e criativa da Bossa Nova.

Palavras-chave

Intertextualidade; Nietzsche; Comunicação; Tropicália

1 Introdução

Quando, ainda no século XIX, Friedrich Nietzsche anuncia, sarcástica, irônica ou poeticamente a morte de Deus, ele nos fala de um rearranjo de forças². Para o filósofo, a passagem da forma-Deus para a forma-Homem não rompe com a lógica dos escravos: a negação da vida em nome de valores exteriores permanece.

¹ Esta é uma republicação de um dos textos mais significativos publicados pelo professor Alexandre Rocha da Silva, especialmente escolhido para a presente edição em homenagem a sua trajetória. Para atualizar o artigo de acordo com as normas da ABNT e da revista Intexto, os editores acrescentaram informações na referência das obras citadas. As adições nas referências estão indicadas entre colchetes. Publicação original: SILVA, Alexandre Rocha da. A morte do homem e o império da intertextualidade: uma experiência tropicalista. In: DUARTE, Elizabeth Bastos (org.). **Semiótica e pragmática da comunicação**. São Leopoldo: UNISINOS, 1997. v. 3, p. 9-33.

² São consideradas forças no homem, segundo Gilles Deleuze (1965, 1988, 1992,), a força de imaginar, de recordar, de conceber, de querer.

O Homem, livre de Deus, segundo o filósofo, assumiu para si o papel divino e passou a se proibir aquilo que antes lhe proibiam. Os valores deslocaram-se da religião para a moral, do progresso para a utilidade, do catecismo para a escola. E tudo permaneceu igual. Pouco importava que o louco³ cantasse a grandeza do assassinato de Deus: seu canto era inútil, dava lugar a um novo Deus, o Deus em forma de Homem. O louco anunciava essa possibilidade, perguntando se não seria preciso nós próprios tornarmo-nos deuses, para, em seguida, concluir: “Chego demasiado cedo [...] o meu tempo ainda não chegou. Esse acontecimento enorme ainda está a caminho, caminha, e ainda não chegou ao ouvido dos homens.” (NIETZSCHE⁴ *apud* DELEUZE, 1965).

Nietzsche é o primeiro filósofo a demonstrar que não basta matar Deus para que os valores se modifiquem, para que haja a *transmutação* (NIETZSCHE⁵ *apud* DELEUZE, 1965). Sua flecha atravessa o século e é redirecionada por Michel Foucault, para quem *toda forma é um composto de relações de forças* (DELEUZE, 1988). Daí, surge a pergunta: se toda forma é um composto de relações de forças, não seria a forma-Homem uma casualidade? Essa questão é desenvolvida por Nietzsche, que ataca:

Eu ensino-vos o Sobre-Humano. O homem só existe para ser ultrapassado. Que fizeram vocês para o ultrapassar? Até agora, todos os seres criaram qualquer coisa que os ultrapassa, e vocês desejariam ser o refluxo desta grande maré e voltar ao animal de preferência a ultrapassar o homem? O que é o macaco para o homem? Escárnio ou vergonha dolorosa. Tal será o Homem para o Sobre-Humano: escárnio ou vergonha dolorosa. Vocês percorreram o caminho que vai do verme ao homem, e vocês ainda têm verme dentro de vocês. Outrora foram macacos, e mesmo agora o homem é mais macaco do que qualquer macaco. Até o mais sábio entre vós não passa de um ser híbrido e dispare, meio-planta, meio-fantasma. (NIETZSCHE⁶ *apud* DELEUZE, 1965).

Meio-planta, meio-fantasma, meio-homem, ou qualquer coisa ainda não pensada. Não se pode prever o devir da vida e, por isso, não se pode prever o devir do homem, que está na vida. Ele não a contém: seu surgimento implicou uma relação de forças muito específica. Na Idade Clássica – explica Gilles Deleuze, ao referir-se a Foucault:

³ O louco é o insensato que, em *A gaia ciência*, acendia uma lanterna em pleno dia e procurava por Deus. Acaba por anunciar que foram os homens os assassinos de Deus. [NIETZSCHE, Friederich. *A gaia ciência*]. *Apud* Deleuze (1965).

⁴ [NIETZSCHE, Friederich. Assim falava Zaratustra]. *Apud* Deleuze (1965).

⁵ [NIETZSCHE, Friederich. Assim falava Zaratustra]. *Apud* Deleuze (1965).

⁶ [NIETZSCHE, Friederich. Assim falava Zaratustra]. *Apud* Deleuze (1965).

[...] as forças do homem entram em relação com as forças do infinito, das 'ordens de infinito', de tal modo que o homem é formado à imagem de Deus, e que sua finitude é somente uma limitação do infinito. É no século XIX que surge uma forma-Homem, porque as forças do homem se compõem com outras forças de finitude, descobertas na vida, no trabalho, na linguagem. Hoje é comum dizermos que o homem enfrenta novas forças. [...] Por que a forma composta seria ainda o Homem? (DELEUZE, 1992, p. 114).

Michel Foucault não vê tristeza nesta perspectiva de fim, ou melhor, de transmutação. Para ele, o homem pode ter sido uma espécie de forma estabelecida para aprisionar a vida (DELEUZE, 1992, p. 114). Nada justifica, então, o choro: a vida deve se libertar do homem e seguir alegremente. E o homem, compreendendo-se como uma forma estabelecida a partir de uma correlação de forças, pode agir criativamente, abrindo espaços às transversalidades, entregando-se ao múltiplo, aos devires, inventando novos estilos de vida, estéticos. O vir-a-ser da forma é o que Nietzsche denominou Super-Homem (NIETZSCHE⁷ *apud* DELEUZE, 1965). Como diria Foucault,

[...] o super-homem é muito menos que o desaparecimento dos homens existentes e muito mais que a mudança de um conceito: é o surgimento de uma nova forma, nem Deus nem o homem, a qual, esperamos, não será pior que as duas precedentes. (DELEUZE, 1988, p. 142).

Quando Deleuze afirma *que hoje é comum dizermos que o homem enfrenta novas forças*, ele está se referindo à multiplicidade própria dos devires, que também é imprevisível e casual. Pode-se, entretanto, deslocar a afirmação deleuzeana para uma ótica estruturalista e agenciá-la com as descobertas freudiana do inconsciente e marxista da ideologia, que nos apresentam um homem descentrado, dominado por forças que desconhece e que o instituem como forma. Eduardo Prado Coelho identifica diacronicamente essas transformações:

Com Copérnico, o homem deixou de ser o centro do universo. Com Darwin, o homem deixou de ser o centro do reino animal. Com Marx, o homem deixou de ser o centro da história (que aliás não possui um centro). Com Freud, o homem deixou de ser o centro de si mesmo (que também nem sequer existe, é apenas um lugar vazio, uma brecha, uma voragem) e aprendeu que ele próprio é constituído por uma estrutura, a estrutura da linguagem. (COELHO, 1967, p. XXXVIII-XXXIX).

⁷ [NIETZSCHE, Friederich. Assim falava Zaratustra]. *Apud* Deleuze (1965).

Esse descentramento, a ilusão do sujeito e da consciência absoluta, os devires da subjetividade e as transformações processadas na biologia, na física, na química e, também, no campo cultural pela ação sógnica, entre outros, constituem as cartografias, os mapas onde essas novas forças atuam e de onde provêm.

As cartografias são sempre mutáveis e não seguem leis lógicas ou causais, mas explicitam os agenciamentos⁸ das forças. Se se considera o fenômeno da intertextualidade como uma cartografia, percebe-se o quanto suas características evidenciam a agonia do homem, como compreendido no século XIX, e as contradições da forma-ainda-homem do século XX.

A hipótese que se coloca é a de que a intertextualidade, levada à sua radicalização, é um fenômeno que, por evidenciar o movimento de superação da forma-homem pelo apagamento do autor e também do sujeito, traz consigo indícios dos novos agenciamentos de forças.

É, entretanto, imprudente tentar delinear o devir dessas formas, ou, como acrescenta Deleuze (1988, p. 139), “é um problema em relação ao qual só podemos nos contentar com indicações bastante discretas”.

Assim, a intertextualidade, que é produzida pelo homem, integra também sua natureza (entendendo que o que é natural no homem é a cultura) imprevisível. Diz Mallarmé⁹: “Mais ou menos, todos os livros, contêm a fusão de algumas redundâncias contadas.” ([MALLARMÉ, 2010, p. 71] *apud* JENNY, 1979). Como produção, a intertextualidade contém virtualmente uma espécie de *super-homem*, a nova forma, que se apresenta, por vezes, em agonia, quando se torna *reativa* (NIETZSCHE¹⁰ *apud* DELEUZE, 1965), por vezes disseminando alegria, quando se integra ao movimento da vida, ao movimento positivo da *transmutação*.

É nesse movimento que se inserem as práticas intertextuais, os deslocamentos essenciais das palavras de que nos fala Barthes (1966¹¹ *apud* COELHO, 1967, p. XIV), a ação verdadeiramente revolucionária em favor da vida. O lugar em que este estudo coloca a intertextualidade é o de uma cartografia, cujas características apontam para a evidência da morte do homem (conforme desenvolvida por Michel Foucault) e para o descentramento do

⁸ Agenciamento é uma noção mais ampla do que as de estrutura, comportando “componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 317).

⁹ [MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. **TradTerm**, São Paulo, n. 16, p. 149-174, 2010]. *Apud* Jenny (1979). N.E.: na obra original, a versão utilizada foi MALLARMÉ, Stéphane. **Crise de vers**. Paris: Gallimard, 1974.

¹⁰ [NIETZSCHE, Friedrich. Assim falava Zaratustra]. *Apud* Deleuze (1965).

¹¹ BARTHES, Roland. **Critique et Vérité**. Paris: Ed. Du Seuil, 1966. p. 45. *Apud* Coelho (1967).

sujeito, e também para o devir do super-homem nietzscheano, para uma *transmutação* estética e criadora. Ainda uma abordagem estruturalista, mesmo que não plenamente suficiente e exaustiva, subsidiará a reflexão através das tipologias de intertextualidade desenvolvidas e do modelo hjelmsleviano das substâncias recortadas.

Ressalte-se, ainda, que a intertextualidade surge com a linguagem. É ela que garante a compreensão: não só condiciona o uso do código, como também está presente no nível do conteúdo formal da obra: ela faz de antigas formas, novas substâncias a serem, diferentemente, formatadas. Segundo Laurent Jenny (1979, p. 5), “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida.”

O paradoxo apresenta-se em uma linearidade temporal: a intertextualidade é prática corrente desde os primórdios da linguagem e, no entanto, só é pensada sistematicamente no século XX pós-nietzscheano, na esteira da linguística, da semiótica, das teorias da informação e da comunicação, sob o olhar do estruturalismo e da teoria foucaultiana. Por essas vinculações, torna-se necessário estudar o intertextual como a atualização de um processo de transmutação em virtualidade, ou seja, como uma cartografia possível das forças em ação neste século que têm, mesmo que discretamente e sem estabelecer uma forma outra sobre a qual se possa falar, fornecido índices de superação da forma-homem conforme concepção adotada no século XIX.

Os estudos sobre a intertextualidade feitos pela psicanálise, pela sociologia, pela literatura, pela linguística e pela semiótica foram desenvolvidos não como cartografia de forças que podem superar a forma-homem-abordagem a que se propõe este trabalho, mas adequados às possibilidades e às necessidades das áreas às quais se vinculavam. O que os unia era a convicção de que, em qualquer área, sempre há, em relação a um texto dado, pelo menos, um que o antecedeu e outros que o sucederão. Segundo Laurent Jenny (1979, p. 5), “mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação”. Assim, uma obra sempre está em relação de realização, transformação ou transgressão com outras obras, ou seja, com o Outro: a cultura.

Quem primeiro utilizou o termo intertextualidade para designar a transposição de um ou vários sistemas de signos em outro foi Júlia Kristeva. Para ela, um texto – que é sinônimo de um sistema de signos – “se constrói como um mosaico de citações: é a absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Essa definição sugeria uma

crítica das fontes, na qual estariam inseridos os sujeitos produtores dos textos antecedentes. Kristeva nega essa perspectiva e propõe que se utilize outro termo – capaz de enfatizar a noção de processo, de agenciamento, de passagem de um sistema significativo a outro, organizado segundo uma articulação própria – para substituí-lo: a *transposição*.

Sua proposta, entretanto, ao focalizar o processo e criar o conceito de *transposição*, não tem por objeto o estudo das forças que concorrem na formação do texto-ocorrência, mas evitar a redução de sua teoria a uma mera crítica de fontes, comprometida com a ideia do autor, o gênio criador kantiano.

Ao fazer uma aproximação com a psicanálise, Harold Bloom¹² ([1991] *apud* JENNY, 1979, p. 8) diz:

[...] todo o poeta sofre uma 'angústia da influência – verdadeiro complexo de Edipo do criador - que o levaria a modificar os modelos que o seduzem, segundo múltiplas figuras. O seguidor ora prolonga a obra do precursor como um novo conjunto, ora se esforça por romper radicalmente com o pai, a não ser que se purgue da herança imaginativa que partilha com ele, ou que se esforce por criar uma obra que, paradoxalmente, vai parecer o ponto de origem e não uma consequência da obra antecedente.

No campo das teorias da comunicação, McLuhan (1966), para quem toda a memória literária resulta da capacidade de memorização própria dos *media* de uma época, afirma que os períodos de crises intertextuais seriam aqueles que se seguem à introdução de novos *media*. Sua concepção ancora-se na máxima de que o meio é a mensagem. Independente de quaisquer questões ideológicas ou intencionalidades dos enunciadores, quem determina o sentido da mensagem é o meio. Por isso, conclui que toda intertextualidade entra em crise cada vez que um novo meio é criado e posto em funcionamento. Aqui, o processo intertextual não é visto como um trabalho de assimilação e transformação. Questão, essa, que fundamenta a intertextualidade para autores como Kristeva (2005), Blanchot (2005), Barthes (1966) e Tynianov (1975).

As concepções que reduzem a intertextualidade ao âmbito da psicologia ou da sociologia – como as de Bloom (1991) e McLuhan (1966) – estão procurando nessas áreas uma ordem, uma lei para as condições de intertextualidade e não suas formas.

As indagações sobre se não seriam as formas que suscitam a intertextualidade fizeram com que Tynianov (1975), sugerisse a hipótese de que toda obra literária se constituiria

¹² [BLOOM, Harold. **A angustia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991]. *Apud* Jenny (1979).

como uma rede dupla de relações diferenciais. A primeira com outros textos literários preexistentes e a segunda com outros sistemas de significação. Assim, pode-se falar em intertextualidade desde que se possam encontrar num texto – alerta Laurent Jenny (1979, p. 14) – elementos anteriormente estruturados para além do lexema.

Com isto, não se quer dizer que a intertextualidade designe uma soma confusa e misteriosa de elementos significativos retirados aleatoriamente de outras obras. Ela pressupõe o trabalho de assimilação e transformação desses outros textos a partir de um texto centralizador, que detém o comando do sentido. Nessa transposição, o tom, a ideologia mudam de acordo com a sua nova estruturação, mas ainda afetam o sentido do texto em questão (JENNY, 1979, p. 14). Há algo que resiste, uma significação primeira que insiste.

[...] o que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar-se ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático deslocado e originário de uma sintagmática esquecida [...] E em simultâneo que esses dois processos operam na leitura - e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 1979, p. 21).

Ainda que Laurent Jenny não esteja se referindo à morte do homem, mas exclusivamente aos processos intertextuais, sua referência, por analogia, oferece indícios de uma cartografia possível para o entendimento do fenômeno da *transmutação*. O conceito de consciência sartreano e o Eterno Retorno nietzscheano, articulados às reflexões de Jenny, auxiliam a compreensão deste fenômeno. Para Sartre, se, por uma hipótese impossível, “entrássemos em uma consciência, seríamos apanhados num turbilhão e projetados para fora, porque a consciência não tem interior; ela é apenas o exterior de si mesma e é esta fuga absoluta e esta recusa de ser substância que a constituem como consciência.” (SARTRE, 1974¹³ *apud* COELHO, 1967, p. XLI).

[...] só volta aquilo que pode ser afirmado, só a alegria volta. [...] O Eterno Retorno deve ser comparado com uma roda, mas o movimento de uma roda é dotado de um poder centrífugo, que expulsa todo o negativo. Porque o Ser se afirma do devir, ele expulsa de si tudo o que contradiz a afirmação, todas as formas do niilismo e da reação. (DELEUZE, 1965, p. 32).

¹³ SARTRE, Jean-Paul. [Une idée fondamentale de Husserl: l'intentionnalité. Paris: Gallimard, 1947. p. 33. (Situations I)]. *Apud* Coelho, [1967].

O processo intertextual realiza-se também assim: a atualização de uma fala esquecida é recuperada *num turbilhão e jogada para fora* dela mesma, renuncia a denotar. Conota e transmuta o sentido do texto-ocorrência e o seu próprio. O Retorno não é o retorno do mesmo – o negativo foi expulso pelo poder centrífugo da roda –, mas, sim, o agenciamento das multiplicidades, o introduzir de *um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto, fazendo de cada referência intertextual o lugar de uma alternativa*, seja ela propícia à continuidade de uma leitura linear, unívoca, seja ela aberta aos jogos de significação estabelecidos pelos agenciamentos das diversas formas que concorrem para o estabelecimento de uma nova forma. Índice do super-homem?

Outro aspecto da intertextualidade a ser analisado é a relação da obra com a crítica, que pode ser considerada como metalinguagem, modelada pelo texto-objeto, ou texto-indutor, que a situa em posição de filiação e prolongamento, ou seja, de dependência, ou como escrita.

É preciso trabalhar pela abolição de duas espécies de fronteiras para que haja uma verdadeira intertextualidade, a qual se situa, por agora, no domínio da utopia: a fronteira discursiva (ou genérica) e a fronteira textual. A primeira serve para separar dois tipos de discurso no nosso caso: discurso poético e discurso crítico; a segunda diz respeito a áreas de propriedade, isto é, às diferentes extensões de obras cuja integralidade é protegida pelos nomes dos autores. A fronteira discursiva é abstrata, o seu percurso é traçado pelo código dos gêneros; a fronteira textual toca no problema bem concreto do problema do autor [...]. A verdadeira intertextualidade só será possível quando tiverem caído os dois muros, e isso implica a queda de muros mais vastos do que os da literatura. (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 214).

A observação de Perrone-Moisés sobre a necessidade de se abolir fronteiras para que haja a verdadeira intertextualidade remete à idéia nietzscheana do homem que quer morrer: "à saída dos homens superiores, surge o último homem, aquele que diz: 'tudo é vão, é preferível extinguirmo-nos passivamente! É preferível um nada de vontade do que uma vontade de nada!'" (DELEUZE, 1965, p. 27). A autora, quando explicita a necessidade do rompimento com a noção de autor e quando alerta para a queda de outros muros, fala de transmutação. Sua perspectiva, inserida no universo estruturalista, aponta como alternativa uma utopia: a abertura às possibilidades de discursos transversalizados, não limitados aos paradigmas impostos por uma sociedade que limita o devir, ancorada pelos conceitos de autor, sujeito, forma-homem. Mesmo não explicitada, sua utopia apontaria para o super-

homem, se compreendesse que a intertextualidade que há já é uma intertextualidade verdadeira – não precisa ser criada em um novo sistema –, e que sua manifestação nada mais é do que o potencial-devir-outro que todo homem, que todo texto, que todo homem-texto já contém.

Se “as obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores”, como assegura Borges¹⁴ ([1999]), então Roland Barthes pode ter razão quando afirma que “a única resposta possível para a intertextualidade é o roubo, é fragmentar o texto antigo da cultura, da literatura, e disseminar as suas marcas segundo fórmulas irreconhecíveis, tal como se disfarça uma mercadoria roubada” (BARTHES, 1971¹⁵ *apud* PERRONE-MOYSÉS, 1979, p. 214). Em *Ensaio crítico*, diz que:

[...] o romancista e o poeta falam do mundo, e o crítico fala do discurso de outrem. No discurso crítico, transparecem então dois tipos de relação: uma relação de metalinguagem com a linguagem-objeto; e outra de linguagem-objeto com o mundo. Mas, estando o próprio crítico no mundo, a linguagem que usa é 'uma das linguagens que a sua época lhe propõe. E por isso que a crítica representa um diálogo entre duas histórias e duas subjetividades. Como esse diálogo é “deportado para o presente, o que aparece não é a verdade do passado, mas “a construção do inteligível do nosso”. (PERRONE-MOYSÉS, 1979, p. 215).

A proposta barthesiana é de uma escrita-crítica que se coloque em igualdade em relação à que lhe serve de objeto, ou de pretexto, transformando o crítico tradicional em um escritor, ou seja, em um criador capaz de abandonar o falar *sobre* para criar *com*. Neste sentido, também W. Borroughs (2005, p. 33) afirma ser preciso saltar fora dessa linguagem, construir uma outra, “na qual certas falsificações inerentes a todas as linguagens existentes no Ocidente não poderão ser formuladas.” (BORROUGHS, 2005, p. 33).

Trata-se de construir à pressa técnicas de destruição, para responder à onipresença dos emissores que nos alimentam com o seu discurso morto (mass media, publicidade, etc.). E necessário fazer delirar os códigos – já não os sujeitos –, e qualquer coisa se rasgará, se libertará: palavras sob as palavras, obsessões pessoais. Nasce uma outra palavra, que escapa ao totalitarismo dos media, mas conserva o seu poder, e se volta contra os velhos mestres. (JENNY, 1979, p. 48-49).

¹⁴ [BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999]. N.E.; No texto original, aqui há uma citação de citação (*apud*) de Jenny, em obra de 1979, página 10, citando Borges.

¹⁵ [BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Paris: Éd. du Seuil, 1971]. *Apud* Perrone-Moysés, (1979).

2 Saudosismo

Para Hjelmslev (1972, p. 66), "uma só e mesma forma pode revestir substâncias diversas, mas não o inverso". Isto significa que aquilo que é forma em uma dada análise passa a ser substância em outra. Esse caráter móvel do processo de *formação* das substâncias é um índice da possibilidade da *transmutação* da forma-homem: basta que a substância seja recortada de forma diversa, sem causas determinantes, mas por uma casualidade imprevista: a mesma casualidade que produziu a forma-homem coloca-se, agora, à disposição da multiplicidade própria dos devires, à disposição do inusitado. Hjelmslev (1972, p. 70-71) identifica, pelo menos três níveis de substância recortada:

Parece, pois, que o primeiro dever do linguista, ou mais geralmente do semiótico, que quisesse empreender uma descrição da substância do conteúdo consistiria em descrever o que chamamos de nível da apreciação coletiva, seguindo o corpo de doutrina e de opinião adotado nas tradições e usos da sociedade considerada. [...] Esse nível, ou substância semiótica imediata, que evidentemente seleciona a forma que manifesta e da qual é complementar, é selecionado por sua vez por outros níveis, entre os quais consideramos dois: o nível físico e o nível sociobiológico. [...] O nível físico [ou informativo] parece selecionar o nível sociobiológico [ou comunicativo], e o nível sociobiológico parece especificar o nível físico.

Esses níveis serão fundamentais para a análise da canção *Saudosismo* - que integra o Movimento Tropicalista e explicita características pertinentes tanto ao Movimento quanto ao trabalho aqui proposto - e para o desenvolvimento das tipologias de intertextualidade a serem apresentadas. Uma possibilidade de análise intertextual dá-se pela relação paradigmática que uma obra tem com o seu gênero. Assim, a canção *Saudosismo* define-se como *canção* porque pertence ao paradigma das canções, da mesma forma que pertence à Tropicália porque está inserida formalmente naquele Movimento.

A Tropicália nasce em outubro de 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record - o festival da virada. Caetano Veloso definiu-a como "um movimento sincrético, sem estilo, sem forma. Era um antimovimento, uma ação para libertar as pessoas da obrigação de participar desse ou daquele movimento." (FONSECA, 1995, p. 98). Gilberto Gil, Caetano, Os Mutantes, Nara Leão, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, o maestro Júlio Medaglia- integrantes da Tropicália, que dura até o AI-5 e o exílio de Gil e Caetano em Londres -, procuram recuperar a linha evolutiva da música brasileira - cujas características fundamentais foram estabelecidas pela Bossa Nova heroica, em seus aspectos sintáticos, e

pelo *O fino da Bossa*, em seus aspectos semânticos, mas que em 1968 encontrava-se paralisada entre o nacionalismo expressionista de Elis Regina e os roquezzinhos infanto-juvenis da Jovem Guarda.

Olegária Matos, na apresentação do livro *Tropicália, alegoria, alegria*, de Celso Favaretto - que ao lado de *Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, constituem os dois principais estudos críticos sobre a Tropicália e a Bossa Nova -, reconhece na *Tropicália* "um platonismo ao revés. Centro e periferia não se organizam segundo hierarquias do que é primeiro e uno." (FAVARETTO, 1996, apresentação). A multiplicidade e a intertextualidade estão na origem de toda a criação tropicalista, que revaloriza Vicente Celestino, rouba as dissonâncias de João Gilberto, deglutindo-as antropofagicamente, reverencia Oswald de Andrade, incorpora - segundo Lúcia Santaella¹⁶ (1986 *apud* TEIXEIRA, 1993, p. 55) - a experiência concretista e transmuta-a, direcionando-a para o consumo, explorando os potenciais de comunicação e de efeito; enfim, os tropicalistas não deixaram de encarar a *geléia geral brasileira*, de que nos fala Décio Pignatari, como um agenciamento de forças capaz de gerar novas formas (no caso dos tropicalistas, formas estéticas).

Essas formas, ou as criações tropicalistas, representam o resultado de um agenciamento de forças inserido no contexto sócio-cultural dos anos 60, no qual já se fazia perceber claramente a influência do estruturalismo e de filósofos como Michel Foucault e Gilles Deleuze, além da revalorização do pensamento de Friedrich Nietzsche. As forças que concorriam para superar a noção de autor e de sujeito cada vez mais abriam espaços para uma expressão intertextual. A canção *Saudosismo*, de Caetano Veloso, apresentada no programa *Divino maravilhoso*, da TV Tupi, em outubro de 1968, revela essa prática intertextual, facilita a discussão sobre os tipos e os níveis de intertextualidade, abrindo "um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto", conforme Laurent Jenny. Assim, a canção será apresentada para que, conjugadamente, se possa prosseguir a discussão sobre as tipologias do intertextual, integrando-as aos níveis de substância recortada de Hjelmslev, e, também, para que se possa encontrar sentidos outros só estabelecidos através de uma leitura intertextual da canção de Caetano Veloso.

¹⁶ [SANTAELLA, Lúcia. **Convergências**: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986]. *Apud* Teixeira (1993).

Saudosismo

(Caetano Veloso)

eu você nós dois
já temos um passado meu amor
um violão guardado
aquela flor
e outras mumunhas mais
eu você João
girando na vitrola sem parar
e o mundo dissonante que nós dois
tentamos inventar
tentamos inventar
tentamos inventar
tentamos
a felicidade
a felicidade
a felicidade
a felicidade
eu você depois
quarta-feira de cinzas
no país
e as notas dissonantes
se integraram
ao som dos imbecis
sim você nós dois
já temos um passado meu amor
a bossa a fossa
a nossa grande dor
como dois quadradões
lobo lobo bobo
lobo lobo bobo
lobo lobo bobo
lobo lobo bobo
eu você João
girando na vitrola sem parar
e eu fico comovido de lembrar
o tempo e o som
Ah como era bom
mas chega de saudade a realidade
é que aprendemos com João
pra sempre ser desafinados
ser desafinados
ser desafinados
ser desafinados
ser desafinados
ser
chega de saudade
chega de saudade
chega de saudade

Além da intertextualidade paradigmática, que define **Saudosismo** como canção tropicalista, existe a intertextualidade sintagmática, que relaciona o texto-ocorrência com os textos que o antecedem e com os que o sucedem.

Os textos antecedentes podem ser divididos em três categorias: os que pertencem à Bossa Nova clássica - do amor, do sorriso e da flor -, como *Fotografia*, *Felicidade* e *Meditação* (ver anexos A, B, C), os que integram a Música de Protesto da segunda fase da Bossa Nova, como *Marcha de quarta-feira de cinzas*, ou reagem a ela, como *Lobo bobo* (ver anexos D e E), e os que simbolizam a Bossa Nova e João Gilberto, como *Chega de saudade* e *Desafinado* (ver anexos F e H).

A transposição intertextual dos versos "*eu, você, nós dois*", de *Fotografia* e as referências ao *violão*, à *flor* e à *felicidade* expressas nas canções *Meditação* e *Felicidade* revelam uma intertextualidade sintagmática operada ao nível de substância física hjelmsleviana. A informação e a referência são explícitas. Esse nível, entretanto, não permite identificar a pertença dos versos à chamada fase heroica, ou clássica, da Bossa Nova. É a partir dos textos decorrentes, ou críticos, que esta análise viabiliza-se. Os textos *Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, e *Tropicália, alegoria, alegria*, de Celso Favaretto, contêm as informações capazes de caracterizar o chamado nível de apreciação coletiva de Hjelmslev, sem que se precise recorrer ao fora-do-texto. Assim, um modelo de análise que se quer intertextual deve operar um alargamento do *corpus* (o texto-ocorrência) para que, nas diversas instâncias da intertextualidade, se encontrem, no texto (ou nos textos) as possibilidades significativas que fazem mover o sentido.

É, pois, a partir da presença informativa *de fragmentos* "organizados para além do lexema" em um texto-ocorrência e de sua articulação com outros textos que explicitem seu nível de apreciação coletiva, que se pode, sem o abandono do texto, compreender o que antes parecia contexto: a crítica viabiliza o pensar sobre o *fora de dentro*.

Ao explicar o surgimento da Bossa Nova na década de 50, Brasil Rocha Brito, em *Balanço da Bossa e outras bossas*, aponta o LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, como o grande divisor de águas na música popular brasileira (BRITO, 1993). Pela primeira vez rompia-se com a hegemonia de um determinado padrão musical sobre os demais, o intérprete aparecia integrado ao movimento da orquestra, superando o romantismo do cantor-operístico, a música passava a aceitar contribuições de outras culturas - o jazz, a música erudita -, que se integravam aos ritmos musicais preferencialmente cultivados pelo populário brasileiro, como o samba marcado, o samba-canção, a marchinha e a valsa. Quanto

aos textos, a Bossa Nova encontra a essencialização influenciada pela poesia concreta: "os textos não são valorizados apenas pelas ideias, mas pela musicalidade das palavras." (BRITO, 1993, p. 38). Esta fase do amor, do sorriso e da flor vai de 1958 até o início dos anos 60 e corresponde ao período do Brasil desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek na Presidência da República, o chamado *Presidente Bossa Nova*.

Marcha de quarta-feira de cinzas e *Lobo bobo*, transpostas como "*quarta-feira de cinzas no país*" e "*Lobo lobo bobo*", respectivamente, localizam a disputa que gerou o primeiro grande rompimento com a Bossa Nova clássica. A primeira optando por um texto crítico que refletisse as contradições sociais, e a segunda mantendo a pureza ingênua das letras que caracterizaram a Bossa Nova clássica. As desigualdades sociais associadas à ditadura militar não davam mais lugar ao banquinho, ao violão e aos lobos bobos. Guardado o violão, as primeiras manifestações musicais voltadas para essa semântica social foram o *Opinião* e os *Festivais de MPB*, que reuniram os artistas que proporiem uma nova síntese para a Bossa Nova baseada justamente nesta inserção social: Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, Nara Leão, Elis Regina. Esse movimento acabou conhecido como *Música de Protesto*, embora muitos negassem essa nomenclatura porque viam nela - e de fato ocorreu muitas vezes uma reaproximação com a MPB produzida anteriormente à Bossa Nova e uma negação dos avanços formais que produzira nos anos 50. Aqui, considera-se Música de Protesto aquela que, em incorporando os ensinamentos formais da Bossa Nova, também propõe sua inserção nos anos 60, isto é, compatibiliza sua linguagem com as preocupações de justiça social e igualdade. O samba, o morro, o negro e o Nordeste foram temas recorrentes desta fase, constituindo a matriz referencial das Canções de Protesto. A Bossa Nova, avessa aos melodramas, contribuiu para o surgimento de uma canção popular crítica e racional. Júlio Medaglia afirma: "A canção social exigia do cantor interpretação impessoal, menos expressiva, sem perfeccionismo vocal e não raro com muita dureza." (MEDAGLIA, 1993, p. 90). Assim como João Gilberto havia sido a figura central na fase heroica da Bossa Nova, nos anos 60 é Elis Regina quem, associada aos festivais e à televisão, produz uma obra que serve como cartografia das forças positivas que lutavam pela preservação da vida, contra a ditadura: a forma Canção de Protesto evidenciava a cartografia da resistência.

Como último aspecto a ser analisado pela intertextualidade sintagmática está a referência explícita em *Saudosismo* a João Gilberto e ao Movimento Bossa Nova, institucionalizado. É Augusto de Campos quem melhor compreendeu essa relação:

A lição de João não é só uma batida particular de violão que ele ajudou a criar. A lição de João – desafinando o coro dos contentes do seu tempo - é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria bruta ou matéria-prima (macumba para turistas, na expressão de Oswald), mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latinoamericana. Como disse Caetano em Saudosismo, que é uma declaração de amor e humor a João Gilberto e uma crítica à Bossa Nova institucionalizada: a realidade é que aprendemos com João pra sempre ser desafinados. (CAMPOS, 1993, p. 285).

A análise desenvolvida até aqui partiu do texto-ocorrência, *Saudosismo*, para buscar nos textos que o antecederam ou o sucederam possibilidades outras de leitura, e para construir um objetotexto ampliado, que viabilizasse metodologicamente identificar os níveis físico e de apreciação coletiva hjelmslevianos. Agora, o processo será invertido: os elementos intertextuais presentes no texto-ocorrência serão considerados como forças que concorrem para o estabelecimento do sentido, que concorrem para o estabelecimento da forma-texto-ocorrência. Esse sentido permanece sempre em desequilíbrio, sua característica é a multiplicidade originária a que Deleuze se refere quando fala dos devires. A questão que se coloca refere-se, pois, a como analisar um texto cuja característica principal é a multiplicidade originária, em que diferentes sentidos podem ser atualizados, em que diferentes forças podem estabelecer diferentes formas. O dilema dessa questão assemelha-se ao dilema levantado por Nietzsche, Foucault e Deleuze: como será o super-homem? Que forma sucederá a forma-homem? Como Foucault, espera-se que seja melhor do que as que a antecederam. Mas quase nada é possível dizer, com segurança, a esse respeito.

Essas similaridades, contudo, são as razões pelas quais este estudo considerou possível pensar em conjunto a problemática intertextual e a superação da forma-homem.

Chega-se, então, ao esboço de uma possibilidade analítica que considera os elementos intertextuais como forças presentes – sempre passíveis de serem atualizadas – no texto-ocorrência: a análise inter-intratextual. Aqui, o elemento intertextual transposto, contendo seus planos de expressão e conteúdo, torna-se o plano de expressão do novo texto. Seu conteúdo e sua expressão anteriores carregam consigo a positividade que continham, e a afirmam. Como no Eterno Retorno nietzscheano, a volta do mesmo é sempre diferente e ativa.

Assim, em Saudosismo, convivem a Bossa Nova heroica do amor, do sorriso e da flor, a Música de Protesto, a ditadura militar, a admiração por João Gilberto e a necessidade de se ultrapassar a forma institucionalizada pelo movimento bossa-novista. Há o reconhecimento da positividade do mundo dissonante proposto por João Gilberto e é esta a felicidade que se

afirma na canção de Caetano. Há, também, a tristeza de uma quarta-feira de cinzas no Brasil dos militares: a bossa, a fossa, a nossa grande dor, acompanhada de uma crítica: fomos quadradões, lobos bobos, nossos sons se integraram ao dos imbecis. A oposição tropicalista ao golpe de 64 não se deu a partir da esquerda ortodoxa brasileira, que tinha chilikies ao ouvir o som de guitarras elétricas e divinizava o estereótipo do morro, do negro e do nordeste como símbolos da identidade cultural brasileira. A prática tropicalista era antropofágica. A exemplo de Oswald de Andrade, reduzia, a cacarecos, os “ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais.” (ANDRADE, 1990¹⁷ *apud* MALTZ, 1993, p. 11), metamorfoseava diferentes elementos da cultura e dava-lhes uma forma nova, fazia do intertextual a possibilidade do discurso novo, de outras palavras.

É nesta perspectiva – na perspectiva da transmutação – que Caetano diz chega de saudade a realidade é que aprendemos com João para sempre ser desafinados. E a potência positiva e criadora da bossa nova dissonante – livre de todas as institucionalizações, de todos os ídolos, de toda massificação – que volta para gerar a forma-nova.

Certamente é disso que também fala Michel Foucault quando sonha com uma existência como obra de arte.

Anexo A

Fotografia

(Tom Jobim)

eu, você, nós dois
aqui neste terraço à beira-mar
o sol já vai caindo e o seu olhar
parece acompanhar a cor do mar
você tem de ir embora
a tarde cai
em cores se desfaz, escureceu
o sol caiu no mar e aquela luz lá embaixo se acendeu
você e eu
eu, você, nós dois
sozinhos neste bar à meia-luz
e uma grande lua saiu do mar parece que este bar já vai fechar
e há sempre uma canção para contar
aquela velha história de um desejo
que todas as canções têm pra contar
e veio aquele beijo aquele beijo

¹⁷ [ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão**: entrevistas. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990]. *Apud* Maltz (1993).

Anexo B

A Felicidade

(Tom Jobim e Vinicius de Moraes)

tristeza não tem fim
felicidade sim
a felicidade é como a gota
de orvalho numa pétala de flor
brilha tranquila
depois de leve oscila
e cai como uma lágrima de amor
a felicidade do pobre parece
a grande ilusão do carnaval
a gente trabalha, o ano inteiro
por um momento de sonho
pra fazer a fantasia
de rei ou de pirata ou jardineira
pra tudo se acabar na quarta-feira

Anexo C

Meditação

(Tom Jobim e Newton Mendonça)

quem acreditou
no amor, no sorriso, na flor
então sonhou, sonhou
e perdeu a paz
o amor, o sorriso e a flor
se transformam depressa demais.
quem no coração
abrigou a tristeza de ver
tudo isto se perder
e, na solidão
procurou o caminho e seguiu
já descrente de um dia feliz
quem chorou, chorou
e tanto que seu pranto já secou
quem depois voltou
ao amor, ao sorriso e à flor
então tudo encontrou
pois a própria dor
revelou o caminho do amor
e a tristeza acabou

Anexo D

Marcha de quarta-feira de cinzas

(Carlos Lyra e Vinicius de Moraes)

acabou o nosso carnaval
ninguém ouve cantar canções
ninguém passa mais brincando feliz
e nos corações
saudades e cinzas
foi o que restou
pelas ruas o que se vê
é uma gente que nem se vê
que nem se ssori se beija se abraça
sai caminhando dançando cantando
cantigas de amor
porque são tantas coisas azuis
há tão grandes promessas de luz
tanto amor para dar e que a gente nem sabe
a tristeza que a gente vê
quelquer dia vai se acabar todos vão sorrir
voltou a esperança
é o povo que dança
contente da vida
feliz a cantar
e no entanto é preciso cantar
mais que nunca é preciso cantar
e preciso cantar
e alegrar a cidade
quem me dera viver pra ver
e brincar outros carnavais
com a beleza dos velhos carnavais
e marchas tão lindas
e o povo cantando
seu canto de paz
seu canto de paz

Anexo E

Lobo Bobo

(Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli)

era uma vez um lobo mau
que resolveu jantar alguém
estava sem vintém
mas arrisou
e logo se estrepou
um chapeuzinho de maiô
ouviu buzina e não parou
mas lobo mau insiste
e faz cara de triste
mas chapeuzinho ouviu

os conselhos da vovó
dizer que não pra lobo
que com lobo não sai só
lobo canta
pede, promete tudo, até amor
e diz que fraco de lobo
é ver um chapeuzinho de maiô
mas chapeuzinho percebeu
que lobo mau se derretou
pra ver você que lobo também
faz cara de bobo
só posso lhe dizer
chapeuzinho agora traz
o lobo na coleira
que não janta nunca mais

Anexo F

Chega de Saudade

(Tom Jobim e Vinicius de Moraes)

Vai minha tristeza
e diz a ela
que sem ela não pode ser
diz-lhe numa prece
que ela regresse
porque eu não posso mais sofrer
chega de saudade
a realidade é que sem ela
não há paz não há beleza
é só tristeza e a melancolia que não sai de mim
não sai de mim
não sai
mas se ela voltar
se ela voltar
que coisa linda
que coisa louca
pois há menos peixinhos a nadar no mar
do que os beijinhos
que eu darei na sua boca
dentro dos meus braços
os abraços hão de ser
milhões de abraços
apertado assim
colado assim
calado assim
abraços e beijinhos
e carinhos sem ter fim
que é pra acabar com esse negócio
de viver longe de mim
não quero mais esse negócio
de você viver sem mim

não quero mais esse negócio
de viver longe de mim

Anexo G

Desafinado

(Tom Jobim e Newton Mendonça)

se você disser que eu desafino, amor
saiba que isto em mim provoca imensa dor
só privilegiados têm ouvido igual ao seu
eu possuo apenas o que deus me deu
se você insiste em classificar
meu comportamento de antimusical
eu, mesmo mentindo, devo argumentar
que isto é bossa nova, isto é muito natural
o que você não sabe, nem sequer pressente
é que os desafinados também têm um coração
fotografei você na minha rolleiflex
revelou-se a sua enorme ingratidão
só não poderá falar assim do meu amor
este é o maior que você pode encontrar, viu
você com a sua música esqueceu o principal
que no peito dos desafinados
no fundo do peito, bate calado
no peito dos desafinados
também bate um coração

Referências

[BARTHES, Roland. **Critique et Vérité**. Paris: Ed. Du Seuil, 1966].

[BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005].

[BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova, *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 17-41].

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 354 p.

COELHO, Eduardo Prado (org.). **Estruturalismo**: antologia de textos teóricos. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**, 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 1965.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FONSECA, Heber. **Caetano: esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

HJELMSLEV, Louis. **Ensayos lingüísticos**. Madrid: Gredos, 1972.

[JENNY, Laurent *et al.* A estratégia da forma. **Poétiques**, Coimbra, n. 27, 1979. Ed. Intertextualidades].

[KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005].

[MALTZ, Bina. Antropofagia: rito, metáfora e pau-brasil. *In*: MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio (org.). **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993. p. 9-37. (Síntese Universitária, 38)].

[MCLUHAN, Marshall. **Understanding media: the extensions of man**. New York: Signet Books, 1966].

[MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. *In*: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 67-123].

[PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. **Poétiques**, Coimbra, n. 27, 1979. Ed. Intertextualidades].

[TEIXEIRA, Jerônimo. O liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural. *In*: MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio (org.). **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993. p. 41-71. (Síntese Universitária, 38)].

[TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.]

Outras obras

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MARTON, Scarlet. **Nietzsche hoje?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. **O livro do filósofo**. [198-?].

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**: seleção de textos de Gérard Lebrun. 3. ed. São

Paulo: Abril Cultural, 1983.

The death of man and the empire of intertextuality: a tropicalist experience

Abstract

This article was originally published in 1997, on the volume *Semiótica e Pragmática da Comunicação* of the *Cadernos de Comunicação* do Mestrado em Semiótica, which was organized by Elizabeth B. Duarte and edited by Editora UNISINOS (São Leopoldo, RS). It appears, here, for the first time in a digital edition. Transcribed by Cássio B. Lucas. In it, Alexandre, then a candidate for a master's degree, discusses some conceptions of intertextuality in conjunction with the Nietzschean problem of the overcoming of man as a form, as well as the cartographies that configure communication's sense. An analysis is made of a song by Caetano Veloso in which several intertextual lines are opened for the critical and creative revision of the Bossa Nova movement.

Keywords

Intertextuality; Nietzsche; Communication; Tropicália

Autoria para correspondência

Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação
gpsemiota@gmail.com

Como citar

SILVA, Alexandre Rocha da. A morte do homem e o império da intertextualidade: uma experiência tropicalista. **Intexto**, Porto Alegre, n. 54, e-120322, 2022. <http://doi.org/10.19132/1807-8583202254.120322>

Recebido em 26/11/2021

Aceito em 26/01/2021

Copyright (c) 2022 Alexandre Rocha da Silva. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

