

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS**

FELIPE BENVENUTTI BRASÍLIO

**RAMONES ALÉM DO PUNK ROCK: UMA VISÃO SEMIÓTICA DAS LETRAS DO
GRUPO**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2014

FELIPE BENVENUTTI BRASÍLIO

**RAMONES ALÉM DO PUNK ROCK: UMA VISÃO SEMIÓTICA DAS LETRAS DO
GRUPO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial de
avaliação para obtenção do título de
Licenciado em Letras pela Universidade
Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Strogenski

CURITIBA

2014

FICHA DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Paulo Strogenski, que pela maneira inovadora e didática de ministrar suas aulas despertou meu interesse pela Semiótica. Também pela paciente e assídua orientação, que sempre ocorrera sem um rígido controle de tempo, estando o professor sempre disposto a esclarecer dúvidas e questionamentos. Devo a ele a maior parte dos meus conhecimentos sobre a área em questão.

À Professora Rossana Aparecida Finau, por ter acentuado meu interesse pelas concepções estruturalistas da língua, no início do curso, que em muito contribuíram para o meu conhecimento de Semiótica.

À Professora Luciana Pereira da Silva, pelo inesgotável interesse no progresso dos alunos em suas produções textuais.

À Professora Andréia Gomes, pela paciente e significativa mediação da segunda etapa do trabalho de conclusão de curso.

Ao Professor Rogério Almeida que por analisar manifestações literárias muitas vezes a partir de uma oposição semântica como ponto norteador, me fez perceber a compatibilidade da Semiótica para com as mais variadas áreas do conhecimento.

Aos membros da banca examinadora Adão de Araújo e Noemi Perdigão, que aceitaram, de bom grado, realizar a leitura e avaliação desse projeto.

Gostaria de agradecer também à Professora Regina Cabreira, por ter compreendido a adversidade do momento pelo qual passamos e projetado a disciplina de uma maneira que nos fosse favorável.

EPÍGRAFE

A sintaxe narrativa é um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo (Diana Barros)

RESUMO

O presente trabalho está inserido na área de Semiótica e tem por objetivo explorar a relação existente entre as concepções teóricas do chamado “Percurso Gerativo de Sentido” e as oposições semânticas fundamentais presentes nas canções do grupo musical Ramones. Tendo como bases fundamentais as obras Teoria Semiótica do Texto (2005) de Diana Luz Pessoa de Barros, Musicando a Semiótica (1997) de Luiz Tatit e Semiótica das Paixões (1993) de Greimas e Fontanille explicitar-se-ão as correntes de pensamento, responsáveis pela fundamentação crítica das concepções artísticas do grupo musical em questão, bem como a forma sutil de suas exposições no âmbito semântico-sintático.

Palavras-chave: Percurso Gerativo de Sentido, Oposições Semânticas Fundamentais, Exposições semântico-sintáticas, Teoria Semiótica, Diana Barros, Musicando a Semiótica, Semiótica das Paixões.

ABSTRACT

This work is inserted in the area of Semiotics and its objective is to explore the relationship between theoretical conceptions of the "Route Generative Sense" and fundamental semantic oppositions present in the songs of the musical group The Ramones. By concepts of Barros (2005), Tatit (1997) and Greimas and Fontanille (1993), critical thinking responsible for artistic engagement of this musical group, will be explored in the syntactic field and also in the semantic field.

Keywords: Route Generative Sense, Fundamental Semantic Oppositions, Syntatic and semantic field, semiotic theory, Barros, Tatit, Greimas and Fontanille.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO	11
2 SEMIÓTICA DAS PAIXÕES: O TRANSPARECER DAS EMOÇÕES POR CONFLITOS MODAIS	16
3 VELOCIDADE MELÓDICA E O MODELO SEMIÓTICO DE LUIZ TATIT	19
4 BONZO GOES TO BITBURG	24
4.1 BONZO GOES TO BITBURG: NÍVEL FUNDAMENTAL E NARRATIVO	24
4.2 BONZO GOES TO BITBURG: NÍVEL DISCURSIVO	29
4.3 AS PAIXÕES EM BONZO GOES TO BITBURG	31
4.4 VELOCIDADE MELÓDICA EM BONZO GOES TO BITBURG	33
5 THE KKK TOOK MY BABY AWAY	36
5.1 THE KKK TOOK MY BABY AWAY: NÍVEL FUNDAMENTAL E NARRATIVO	36
5.2 THE KKK TOOK MY BABY AWAY: NÍVEL DISCURSIVO	41
5.3 AS PAIXÕES EM THE KKK TOOK MY BABY AWAY	43
5.4 VELOCIDADE MELÓDICA EM THE KKK TOOK MY BABY AWAY	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	48
ANEXOS	49

INTRODUÇÃO

A música proporciona ao ser humano a capacidade de crítica, bem como a possibilidade de realizar análises pertinentes em relação à sociedade na qual está incluso. Desta forma, contribui para a construção de determinadas vertentes ideológicas de pensamento.

A semiótica, especificamente no que concerne aos campos de estudo de Greimas, foi a ciência escolhida para a fundamentação da análise musical a ser explorada nesse trabalho, pois devido à consistência com a qual expõe as ocorrências de um determinado processo enunciativo, bem como à ilustração sólida sobre as particularidades passionais de um determinado sujeito, torna-se uma área bastante apta a explicitar interpretações concretas sobre a palavra cantada, que, por natureza, é, pré-determinada subjetiva e abstratamente.

A semiótica greimasiana é articulada nesse trabalho, através da obra Teoria Semiótica do Texto, de Barros (2005), especificamente, no que diz respeito ao chamado percurso gerativo de sentido, que ao desdobrar-se em três níveis: Fundamental, narrativo e discursivo é responsável por um desenrolar concreto, em última instância, da enunciação.

Em complemento à obra de Diana Barros e ao percurso gerativo de sentido, será abordada também, nesta análise, a obra de Greimas e Fontanille (1993), no que se refere ao conceito de paixão, que, para a semiótica, seria responsável pelo transparecer das circunstâncias emocionais intrínsecas ao compositor, causadoras de sua primária inspiração. No plano teórico, em um último momento, será exposto o modelo semiótico de Tatit (1997), que visa comprovar, por intermédio da verificação sobre a velocidade melódica subjacente à canção, os conceitos previamente colocados pelo percurso gerativo de sentido, no contexto de cada análise, em particular.

Para este projeto, a análise musical é restringida ao gênero punk, especificamente no que diz respeito às abordagens do grupo Ramones. A escolha do punk justifica-se pelo fato de este apresentar uma perspectiva de ruptura aos padrões políticos impostos pelo sistema estabelecido, ilustrando o forte sentimento de uma juventude frustrada com o conservadorismo. Por representar a revolta, a insatisfação e o desejo profundo por mudanças nas convenções sociais, faz uso da

arte para exprimir os sentimentos reprimidos pelo sistema, de modo geral, tendo por função criar uma consciência significativa entre os jovens sobre a influência dos artifícios manipuladores na formação do caráter dos indivíduos.

Quanto à escolha do grupo Ramones, justifica-se por terem sido a banda pioneira do movimento, formada em 1974, em Nova York, e também pelo fato dos membros do grupo abordarem o punk para além das manifestações artísticas, esboçando-o em suas atitudes. Para exemplificar essa questão, podemos pensar em uma entrevista cedida pelo guitarrista da banda, Johnny Ramone, à Revista Creen, em que retruca as tendências esquerdistas do repórter com a seguinte frase: "Cadê a sua carteira de filiado do Partido Comunista?". É justamente essa espontaneidade, essa exposição crítica, que ocorre sem uma preocupação sobre o olhar de terceiros, o fundamento pela predileção de canções dessa banda para esse trabalho. Ao contrário do grupo Sex Pistols, por exemplo, que além de reivindicarem erroneamente o direito de "primeira banda punk" e terem suas abordagens totalmente manipuladas pelo empresário Malcolm McLaren, manifestavam uma atitude puramente mercadológica, comercial, o que contradiz a essência ideária do movimento.

As músicas a serem analisadas, em específico, intitulam-se "Bonzo Goes To Bitburg" e "The KKK Took My Baby Away", ambas de autoria do vocalista Joey Ramone. Foram escolhidas, porque metaforizam, de modo eficaz, princípios básicos do gênero punk, como a irreverência e a subversão. A primeira seria uma espécie de protesto político-ideológico, e a segunda, uma ilustração categórica sobre uma questão particular da banda, cuja relevância está no uso de metáforas políticas para ilustrar uma questão passional.

Isso posto, o presente estudo é fragmentado em 5 capítulos, sendo os três primeiros responsáveis pela ilustração dos parâmetros teóricos norteadores desta análise, nas abordagens semióticas de Barros (2005), Greimas e Fontanille (1993) e Tatit (1997). O primeiro é responsável por explicitar a concepção de percurso gerativo, bem como os elementos que o contemplam no processo da enunciação. No segundo capítulo, é esboçada uma visão sobre o desenvolver das emoções, na música, por intermédio do conceito greimasiano de paixão. No terceiro, é expressada a compatibilidade da velocidade melódica para com as abordagens intrínsecas ao percurso gerativo de sentido, na visão de Luiz Tatit. Por fim, nos últimos dois capítulos, serão feitas as análises semióticas das músicas Bonzo Goes

To Bitburg e The KKK Took My baby Away, que irão abarcar, dentro das questões interpretativas, as concepções técnicas previamente estabelecidas.

1 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Para que seja possível construir e fundamentar o sentido de um texto, a semiótica concebe seu aparato de conteúdo sob a forma de um Percurso Gerativo, que seria o fio condutor do desenvolvimento das significações em um determinado contexto analítico, partindo sempre de um plano simples e abstrato para um plano complexo e concreto.

O Percurso Gerativo de Sentido é dividido em três níveis: Fundamental, narrativo e discursivo. No nível fundamental, é estabelecida a essência norteadora da análise semiótica, a oposição semântica mínima, a partir da qual se constrói o sentido do texto (Vida X Morte, por exemplo). Para Barros (2005), a oposição semântica mínima é a concepção que permite a passagem de uma espécie de dominação negativa de um determinado sujeito, entendida tecnicamente como disforia à liberdade positiva, chamada de euforia.

No nível narrativo, a oposição semântica previamente estabelecida converte-se ao ponto de vista de um sujeito sobre o desenrolar enunciativo dos fatos, cabendo ao nível discursivo, na sequência, concretizar por meio de questões temáticas e figurativas os padrões impostos ao caráter do sujeito a partir da mesma oposição.

Postas as concepções formadoras do Percurso Gerativo, faz-se necessário, explicitar os mecanismos de estruturação sintática sobre os quais este é concebido no desenrolar da narrativa.

O Percurso Gerativo admite a existência básica de dois sujeitos: O sujeito do estado e o sujeito do fazer. Ambos têm as ações determinadas por um atributo semiótico entendido por modalização, que representa, na prática, a ciência sobre a possibilidade de um sujeito unir-se ou não a um objeto por ele desejado. Os valores ou arranjos modais manifestam-se sintaticamente pela interação entre dois verbos: querer-fazer/ poder-fazer, por exemplo. Semanticamente, seriam responsáveis pelo encadear das atitudes dos sujeitos, modificando as construções enunciativas ao longo do Percurso.

A partir da relação de transitividade entre os sujeitos de estado e fazer e a posição de ambos frente a um determinado objeto a ser conquistado são desenvolvidas as concepções articuladoras do sistema narrativo. Para tanto, antes

de entrar no mérito de tais concepções é preciso ilustrar o conceito que efetivamente torna possível, em um primeiro momento, a movimentação dos atos transitivos entre os sujeitos.

Trata-se do conceito de Junção, que diz respeito às perspectivas de um sujeito de estado sobre um objeto valor específico, tal como coloca, de maneira sucinta, Barros (2005, p. 22): “A junção é a relação que determina o estado, a situação do sujeito em relação a um objeto qualquer”.

A junção é dividida em duas categorias básicas: conjunção (ou junção conjuntiva) e disjunção (ou junção disjuntiva). A primeira sugere a união efetiva de um sujeito em relação a um objeto por ele desejado. A segunda, por sua vez, representa a ruptura constante dessa mesma união, que seria dificultada, por um sujeito do fazer.

Por intermédio da idéia de junção, é desenvolvida a primeira concepção articuladora, de relevância para a sintaxe narrativa. Trata-se do desenvolver de duas modalidades básicas de enunciado, o enunciado de estado, e o chamado enunciado de fazer.

O enunciado de estado seria a representação sintática dos padrões estabelecidos pela idéia de junção. Através da junção, esta categoria de enunciado fragmenta-se em dois padrões: O enunciado de estado sobre a junção conjuntiva, que ocorre quando um objeto é atrelado a um determinado sujeito, de maneira concreta, e o enunciado de estado sobre a junção disjuntiva, que remete à ruptura desta união, ocasionada por outro sujeito.

É importante ressaltar que o enunciado de estado é estático, apenas explicita quais são as relações almejadas e os mecanismos pelos quais estas podem ser consolidadas ou destruídas. O enunciado de fazer, por outro lado, seria a movimentação modal destas circunstâncias, tendo por função básica proporcionar de maneira constante, transições de um estado de conjunção para disjunção, bem como o oposto, tal como coloca Barros (2005, p. 19): “Percebe-se que o enunciado de fazer opera a passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo e vice-versa”. Essa operação de passagens, colocada por Barros (2005), é justamente, em termos práticos, a tentativa de um sujeito impor-se a outro na narrativa, dificultando a concretização de uma suposta relação conjuntiva.

Na sequência do emoldurar sintático sobre o Percurso Gerativo, articula-se a idéia de Programa Narrativo. Este é definido como o sintagma elementar da sintaxe,

sendo responsável por integrar estados e transformações. Na prática, reflete a maneira pela qual um enunciado de fazer sobrepõe-se e administra um enunciado de estado, bem como salienta Barros (2005, p. 20) : “O programa narrativo define-se como um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado”.

Já que se trata da sobreposição de um estado sobre o outro, o Programa Narrativo é tomado no progresso da enunciação como um sistema hierárquico, que na prática, é projetado a partir da relação transitiva entre um determinado sujeito e um objeto-valor por ele almejado.

Tal hierarquia é delineada através de imposições transitivas de um sujeito do fazer frente a um sujeito de estado. Estas imposições apresentam algumas particularidades, as quais nos permitem decompor o Programa Narrativo em duas seções. A primeira seção corresponde ao chamado Programa Narrativo de Privação, que ocorre quando as atitudes do sujeito de fazer impossibilitam o sujeito de estado de entrar em junção conjuntiva com um determinado objeto-valor. A segunda seção, por sua vez, seria a obtenção concreta, por parte de um sujeito de estado, deste mesmo objeto-valor. Sobre isso, afirma Barros (2005, p. 25) que “se a transformação resulta em conjunto do sujeito com o objeto, tem-se um programa de aquisição de objeto-valor; se termina em disjunção, fala-se em programa de privação”.

É importante ressaltar que o Programa Narrativo aborda, de modo geral, um sistema análogo. Para todo programa aquisitivo, há também um programa restritivo, porque, logicamente, se um sujeito é dotado de um direito sobre algo, isso deve-se ao fato de um outro sujeito ter sido impossibilitado, por algum motivo, de obter esse mesmo direito. Confirmando esta idéia, Barros (2005, p. 23) afirma que “os programas narrativos projetam sempre um programa correlato, isto é, se um sujeito adquire um valor é porque outro sujeito foi dele privado ou dele se privou”.

Além dos sistemas de aquisição e privação, o Programa Narrativo é também dotado de dois critérios tipológicos responsáveis pelo desenrolar das significações iminentes aos arranjos modais durante o progresso gerativo. Tais critérios recebem os nomes técnicos de competência e performance. A competência, que também pode ser entendida como uma espécie de manipulação do sujeito do fazer sobre o sujeito de estado, sugere a idéia de transmissão de valores modais. Sobre a competência, Barros (2005, p. 25) coloca que a “competência é o programa de doação de valores modais ao sujeito de estado, que se torna, com essa aquisição, capacitado para agir”. Dessa forma, esta ocorre quando um sujeito do fazer dota o

sujeito de estado de determinados valores modais (querer-fazer/poder-fazer, por exemplo). A performance, por sua vez, seria simplesmente a execução plena, por um sujeito de estado, dos valores modais recebidos, como coloca Barros (2005, p. 23): “A performance é a representação sintático-semântica da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados”.

Após explanado o conceito de Programa Narrativo, bem como suas respectivas seções e categorias tipológicas, é possível trazer à tona a última concepção semiótica de relevância para a sintaxe narrativa: O Percurso do Sujeito. Este representa, em termos práticos, o aparato sintático que torna possível a apropriação de arranjos modais por um sujeito de estado, fazendo transparecer a idéia de performance. Sobre isso, Barros (2005, p. 27) afirma: “O percurso do sujeito representa sintaticamente, a aquisição, pelo sujeito, da competência necessária à ação e a execução, por ele, dessa performance”.

Esta concepção também é dividida em duas categorias, sendo cada uma proveniente da visão particular de um determinado sujeito sobre o desenrolar da enunciação. A primeira categoria, chamada de Percurso do destinador-julgador, é o estabelecer crítico de um sujeito de estado (destinador) sobre um determinado objeto, ou um sujeito competente (destinatário), que permite a "movimentação" dos arranjos modais durante a narrativa, tal como aponta Barros (2005, p. 33): “Na interpretação, o destinador julga o sujeito, pela verificação de suas ações e dos valores com que se relaciona”.

A segunda, chamada de Percurso do destinador-manipulador, seria a representação sintático-semântica sobre o ponto de vista do sujeito doador de valores modais, sem qualquer influência do sujeito de estado, que por ser mero articulador da performance, apenas usufrui dos arranjos modais a ele destinados. Dessa maneira, confirma Barros (2005, p. 28) que “no percurso do destinador-manipulador, o programa de competência é examinado não na perspectiva do sujeito de estado que recebe os valores modais, mas do ponto de vista do sujeito doador ou destinador desses valores”.

Por fim, pode-se dizer que a importância do Percurso Gerativo, para a semiótica, se faz pela pertinência de gerar todo um progresso narrativo, a partir de um ponto norteador extremamente abstrato e simplório: a oposição semântica mínima. A qualidade de conduzir a narrativa a planos mais concretos junto a um desenrolar mais complexo do sistema é, pois, o maior objetivo. O Percurso é

encadeado em uma série de estruturações sintáticas, como o programa narrativo e o percurso do sujeito, oferecendo sólida sustentação analítica sobre o desenvolver dos valores modais, que são em essência , as articulações transitivas responsáveis por tornar possível o transparecer da sintaxe narrativa e o encadeamento lógico dos elementos que a compõem.

2 SEMIÓTICA DAS PAIXÕES: O TRANSPARECER DAS EMOÇÕES POR CONFLITOS MODAIS

Ao contrário de muitas ciências, que para explicar as emoções humanas caem no abismo da subjetividade, a semiótica é capaz de elucidar os sentimentos a partir de um aparato técnico concreto, cuja presença se faz possível devido a interação transitiva de quatro valores modais básicos: querer-ser, dever-ser, saber-ser e poder-ser. Trata-se da Semiótica das Paixões.

Uma específica sequência modal é responsável por explicar diferentes estados passionais. Dessa forma, as paixões podem ser classificadas em simples e complexas, de acordo com as atribuições cedidas pela narrativa aos arranjos modais. A paixão será dita simples, se tiver por função específica elucidar a intenção de um sujeito sobre a possibilidade de transformar uma relação de junção conjuntiva em disjuntiva, e vice-versa. Será dita complexa, se for descrita, especificamente, a partir de um estado passional de espera, ou seja, quando denota a presença de um sujeito completamente passivo, que deseja entrar em conjunção ou disjunção com um determinado objeto-valor, mas espera que um outro sujeito o faça.

A interação entre os arranjos modais, atrelada às concepções sintáticas de Programa Narrativo e Percurso do sujeito, intrínsecas ao Percurso Gerativo de Sentido, é responsável pela articulação de um determinado sistema passional. Em outras palavras, as significações subjacentes às paixões emanam da articulação dos arranjos modais que tem por função modificar um sujeito de estado. Sobre isso, explicam Greimas e Fontanille (1993, p. 52): “O Sujeito modal aparece de fato como sequência de identidades modais diferentes”. Essa dita sequência de identidades modais, seria justamente a questão conflituosa que permeia o sistema modalizador como um todo, causando por consequência um determinado efeito ou estado encadeador da Paixão.

Pode-se dizer que a ação do sujeito é definida no contexto das Paixões através do embate emocional propiciado pela significação divergente entre alguns valores modais específicos, como o querer-fazer e o não poder-ser. A sobreposição de um valor modal a outro, permite que o sujeito passivo tome ciência sobre suas possibilidades de entrar em junção com um determinado objeto-valor. Sobre esses fatores, responsáveis pela geração de uma configuração passional, no âmbito da modalização, Greimas e Fontanille (1993, p. 50) colocam de forma sintética: “As

modalizações afetam os actantes, em particular, o sujeito, por intermédio das modalizações do objeto e da junção”.

Como já fora explicitado, a relevância das Paixões não está somente na “manipulação” sobre os arranjos modais que conduzem o sujeito a um determinado estado, mas também na capacidade de relacionar-se de forma intrínseca e subjacente aos componentes básicos, que emolduram a estrutura narrativa, como o Percurso do destinador-manipulador e os Programas Narrativos.

O Percurso do destinador-manipulador, na perspectiva greimasiana, simboliza o efeito da paixão ocasionado pelo mérito de valores cedidos a um sujeito de estado por um sujeito do fazer, detentor de uma certa competência. Essa competência, cuja função semiótica consiste na mediação e doação de certos arranjos modais, seria responsável por trazer à tona a possibilidade de um sujeito de estado relacionar-se ou não com um determinado objeto. Por consequência disso, ocasionar-se-ia o conflito emocional do sujeito da espera que pelo inevitável embate entre padrões como querer-fazer e não poder-fazer, enuncia a maneira pela qual suas emoções são processadas e modificadas ao longo de uma narrativa.

Sobre esta perspectiva, Greimas e Fontanille (1993, p. 50) colocam: “A Paixão revela-se constituída sintaticamente como encadeamento de fazer: Manipulações, seduções, encenações etc”. Esse ‘encadeamento do fazer’ que gera a manipulação, seria, em essência, o transparecer de uma determinada circunstância passional, a qual, por sua vez, seria proveniente da relação transitiva entre o sujeito de estado e um sujeito do fazer, que por ser competente, vem a propiciar modificações de significado nos arranjos modais, o que certamente induz a um desequilíbrio na articulação das paixões intrínsecas ao sujeito da espera. O Percurso do destinador-manipulador é também uma das concepções semióticas capazes de ilustrar de forma lúdica a idéia de submissão iminente ao sujeito de estado, como afirmam de modo pertinente Greimas e Fontanille (1993, p. 50): “O sujeito afetado pela Paixão será, sempre, em última análise o sujeito modalizado segundo o “ser”, isto é, sujeito considerado como sujeito de estado”.

No que diz respeito à concepção de Programa Narrativo, Greimas e Fontanille (1993, p. 51) alegam: “A sintaxe passional não se comporta diferentemente da sintaxe pragmática ou cognitiva; ela assume a forma de programas narrativos”. Tal comportamento se deve, na prática, ao fato das paixões serem instauradas por intermédio de perspectivas de aquisição e privação de

arranjos modais por parte do sujeito de estado. Quando este é privado de algum direito, certamente o Programa Narrativo denota um estado passional disfórico, proveniente da configuração desfavorável entre os padrões querer-ser e não poder-ser. Quando este torna-se apto a elucidar possibilidades eufóricas, no âmbito da aquisição transitiva de um objeto-valor, defrontamo-nos com um estado emocional positivo, ocasionado pela concordância narrativa do querer-ser e do poder-ser.

Greimas e Fontanille (1993, p. 14), por fim, para sintetizar o processo transitivo de interação e articulação modal entre o sujeito da espera e o sujeito do fazer definem as mutações passionais como uma espécie de sucessão de "estados de alma": "Um estado de coisas do mundo que se acha transformado pelo sujeito é também o estado de alma do sujeito competente em vista da própria competência modal, que sofre ao mesmo tempo transformações".

Esses "estados de alma", na prática, representam a inconstância sentimental de um determinado sujeito de estado, que nutrido por determinados arranjos modais sofre inúmeras mudanças passionais durante a narrativa devido às atitudes de um determinado sujeito do fazer. Dessa forma, a Semiótica das Paixões impõe como condição básica para o sucesso analítico de um determinado sistema passional, uma espécie de pacto transitivo entre os dois actantes básicos, o que torna viável a possibilidade de transformação (conjunção ou disjunção) junto a um determinado objeto-valor.

3 VELOCIDADE MELÓDICA E O MODELO SEMIÓTICO DE LUIZ TATIT

O modelo semiótico proposto por Luiz Tatit tem por objetivo central estabelecer uma relação produtiva entre as abordagens sintáticas do percurso gerativo de sentido e a questão melódica subjacente às canções. Para ele, a chave para essa relação seria o controle sobre a idéia de velocidade no executar pleno das músicas, em sua visão, uma marca de originalidade por parte dos compositores e intérpretes.

Dessa forma, a presença de um universo eufórico ou disfórico a ser projetado, deve ser concebida e diagnosticada pelo acelerar ou não da melodia em determinados momentos da estrutura narrativa. Em linhas gerais, pode-se dizer que uma canção lenta representa o desejo e a esperança de um sujeito de estado em obter um objeto-valor desejado e uma canção de maior velocidade seria responsável por ilustrar a impossibilidade dessa união.

Caso a música seja explanada por um processo de desaceleração, esta terá por função tensionar o percurso analítico de modo favorável às aspirações do sujeito de estado (compositor), bem como coloca Tatit (1997, p. 23): “A canção interpretada sob a influência da desaceleração tem suas durações físicas ampliadas criando tensões de percurso mais compatíveis com os sinais do desejo (...)”.

Já a interpretação pela aceleração seria responsável por dificultar ou impossibilitar a transposição dessas aspirações em verdade. Posto isso, nota-se, pela similaridade conceitual, que o diminuir da velocidade estaria ligado à idéia de conjunção e o aumentar, à idéia de disjunção.

Luiz Tatit, com o intuito de assegurar a relevância da velocidade para a melodia, bem como para as evidências narrativas previamente estabelecidas no percurso gerativo de sentido, propõe dois conceitos técnicos, que dão sustentação às significações a ela intrínsecas no percurso do sujeito. Tais conceitos são, por ele, denominados, Involução e Evolução.

Em um primeiro plano, o conceito de involução surge como uma negação ao excesso de velocidade, ilustrando uma cobrança contínua e reflexiva por parte de um sujeito de estado na luta pelo objeto-valor almejado. Manifesta-se por intermédio de recursos como a repetição e a iteração, articulações responsáveis por fazer uma idéia de conjunção sobrepor-se ao tempo, torná-la de alguma maneira fixa pela

constante alusão. Sobre isso, Tatit (1997, p. 24) aponta: "Em meio às descontinuidades imprevistas, o sujeito-compositor cria imediatamente as repetições, as iterações, os núcleos de constante retorno melódico, enfim, os conhecidos recursos de contenção do tempo".

Porém, por simbolizar uma aspiração positiva, a involução pode tomar medidas excedentes, levando o sujeito a uma perpétua passividade, nutrida por uma esperança falaciosa, como afirma Tatit (1997, p. 25): "Se por um lado, a desaceleração reserva ao sujeito um tempo de interação com o objeto, por outro, pode tomar uma proporção excessiva, eternizando um compasso de espera (...)".

Partindo dessa linha de raciocínio, parece claro que o conseqüente acelerar da canção não seria somente um recurso estético, mas um aparato necessário à possibilidade de ação do sujeito, seja para um destino eufórico ou disfórico, mas não estático como proporia uma abordagem sem rupturas, de caráter totalmente involutivo.

O aumento da velocidade surge, dessa maneira, como um ponto de equilíbrio entre ação e passividade. A partir dessa necessidade harmônica, é proposta a idéia de evolução, em uma oposição melódica. Esta simboliza, em essência, a não-aceitação sobre as reiterações típicas de abordagens previsíveis. Seria a representação das alternâncias inesperadas no que diz respeito à aceleração, as quais seriam responsáveis por impor à música, uma significativa ruptura dentro de um andamento até então prolongado. A partir disso, confirma Tatit (1997, p. 25): "Daí a vitalidade das mudanças bruscas como forma de infundir o inesperado, e, portanto, a velocidade no interior de um percurso regido pelo andamento lento".

A música por não ser, evidentemente, uma ciência exata, é responsável pelo aflorar de visões múltiplas e fragmentadas por parte de um sujeito de estado, que ora explicita possibilidades de unir-se a um objeto valor, ora mostra-se desolado quanto a isso.

Para cada música, no que diz respeito às estrofes, haverá um predomínio, em particular, sobre determinadas visões aquisitivas em torno de um objeto, entretanto, há um ponto em comum entre elas, que explicita e justifica, de modo pertinente, pela articulação letra/melodia, a posição literal do sujeito de estado frente a idéia de integrar-se a um processo conjuntivo ou não. Trata-se do refrão, o clímax da estrutura narrativa.

Infelizmente, o autor em questão aborda a idéia do refrão somente pelo viés da desaceleração. Tal posição é válida, visto que o refrão, por ser essencialmente repetitivo, remete à concepções involutivas, as quais seriam responsáveis pelo efetivar de uma conjunção. Dessa forma, Tatit (1997, p. 24) coloca: “A palavra refrão soa perfeitamente quando se trata de designar o movimento de desaceleração que refreia o fluxo temporal.”

O “soar perfeitamente”, colocado pelo autor, é colocado de maneira pertinente, visto que o desacelerar da canção propicia, realmente, um retorno constante às aspirações do sujeito, responsáveis, justamente, por administrar, de alguma maneira, o fluxo temporal.

Por outro lado, esta visão é um tanto generalizante, e pode não enquadrar-se, perfeitamente, para todas as circunstâncias. Ainda que a involução, de modo geral, remeta à idéia de conjunção, a qual se processa de maneira relevante durante grande parte do percurso melódico, algumas abordagens musicais, como o Punk Rock, a exemplo do que será explicitado nos capítulos posteriores deste trabalho, explanam no refrão, um processo evolutivo por projetar uma aceleração, aparentemente, inesperada.

Defrontamo-nos, então, com uma dicotomia, visto que por ser repetitivo, o refrão, remete à idéia de conjunção, e por ser ao mesmo tempo acelerado, em algumas abordagens, pode conduzir o ritmo a um padrão evolutivo, encadeador de construções disfóricas. É exatamente essa ruptura sobre a ordem analítica esperada (conjunção involutiva, por excelência), a relevância de tendências como o punk rock para a semiótica musical, cuja equiparação estética mais próxima, em termos de ruptura ao pré-estabelecido, seria o modernismo na literatura brasileira.

Metaforicamente, o refrão seria como uma espécie de “ditador musical”, responsável por colocar em uma balança os discursos eufóricos, que remetem a articulações conjuntivas, e os discursos disfóricos, que remetem a articulações disjuntivas. Dessa forma, o discurso que se fizesse mais aparente na manifestação artística, de modo geral, seria responsável por ditar a velocidade do refrão, que leva, por consequência, à representação de conjunções ou disjunções totalmente claras e estáveis. Se a velocidade do refrão diminuir, em comparação às estrofes, verificamos a presença efetiva de uma relação de caráter conjuntivo. Se o andar da música é aparentemente lento e ocorre uma ruptura brusca, uma transição divergente a um caráter melódico mais acelerado, temos a resposta de que um

determinado sujeito já teria tomado consciência sobre seu fracasso na busca pelo objeto-valor, ou seja, declarado uma sólida posição disjuntiva.

Para finalizar seu processo analítico sobre a questão melódica no que diz respeito à velocidade, após a verificação dos conceitos expostos, Tatit propõe a classificação geral da canção em duas modalidades de “movimentos” musicais: Movimento conjunto e movimento disjunto, os quais seriam os conceitos finais responsáveis, por traduzir, a relação de transitividade entre sujeito e objeto, da palavra escrita para a palavra cantada.

O chamado movimento disjunto, evidentemente, remete à idéia de ruptura na relação sujeito-objeto, que na narrativa é perceptível pela configuração disfórica dos mecanismos de estruturação sintática. Na questão melódica, manifesta-se por intermédio da evolução brusca na velocidade da melodia, como explicita Tatit (1997, p. 26): "A interessante relação entre descontinuidade e aceleração é entendida como uma precipitação ou passagem brusca de um tempo a outro".

A abordagem dessa ruptura seria, em termos práticos, a equivalência melódica, que reveste o fracasso conjuntivo sobre a relação de um sujeito de estado para com um objeto-valor por ele almejado.

Ao passo que o movimento disjunto remete à idéia de aceleração melódica como um fator adverso à efetivação de uma relação conjuntiva, o movimento conjunto projeta-se na diminuição da velocidade, gerando a esperança do sujeito em explicitar suas intenções para com o objeto.

Sobre o movimento conjunto e a desaceleração a ele intrínseca, coloca Tatit (1997, p. 26): "As junções que restabelecem a continuidade entre sujeito e objeto dependem de um reencontro do sujeito com a sua duração, com o seu tempo, o que se obtém em geral, com os processos de desaceleração (...)". Esse reencontro entre sujeito e o objeto, remete à questão dos núcleos de retorno melódico como as repetições, responsáveis pelo transparecer de um processo involutivo, cuja presença predominante caberia por classificar a música como um movimento conjunto.

Por fim, é viável compreender o modelo de Tatit como uma tentativa sobre o explorar da velocidade de maneira que esta possa remeter a padrões concretos sobre o conhecimento da relação de transitividade entre sujeito e objeto. Um sistema, que para solidificar-se passa por conceitos como involução e evolução melódica, culminando na definição da canção como um movimento melódico disjunto ou conjunto.

É possível imaginar, em última instância, o modelo de Tatit como uma regra de três simples, para o campo da semiótica, de modo que a desaceleração musical estaria para um processo involutivo, cujo possível predomínio classificaria a canção como um movimento melódico conjunto, e a aceleração estaria para um processo evolutivo, gerador de um movimento melódico disjunto.

4 BONZO GOES TO BITBURG

Neste capítulo, é proposta uma relação entre os campos de estudo da semiótica greimasiana, no que diz respeito ao Percurso Gerativo de Sentido e o criticismo político e ideológico presente na canção Bonzo Goes To Bitburg do grupo musical Ramones, havendo uma contextualização histórica sobre o objeto a ser analisado, bem como os fatores que inspiraram sua criação. Em um segundo momento, para oferecer maior sustentação ao percurso, será feita uma observação sobre a questão emocional do compositor, por intermédio do sistema de paixões proposto por Greimas e Fontanille. Para finalizar a análise, como um fator de consolidação às abordagens greimasianas básicas, a exemplo das junções, far-se-á uma leitura da significação melódica subjacente à música, no que diz respeito à velocidade.

4.1 BONZO GOES TO BITBURG: NÍVEL FUNDAMENTAL E NARRATIVO

A canção Bonzo Goes To Bitburg, lançada em 1985, foi escrita pelo músico Joey Ramone como um protesto à polêmica visita do então presidente norte-americano, Ronald Reagan, a um cemitério alemão onde combatentes da SS, organização paramilitar ligada ao partido nazista, foram sepultados. A escolha do termo Bonzo como referência a Reagan é na verdade uma alusão a um chimpanzé que fora um dos personagens do filme “Bedtime for Bonzo” de 1951, no qual o presidente teve participação.

Tendo sido criado nos valores do judaísmo e sendo politicamente de extrema esquerda, Joey vê em sua manifestação artística uma possibilidade de esclarecer a hipocrisia de identidade, que segundo ele permeia a consciência de políticos como Reagan, fracos em caráter e embriagados pelo poder.

A visita ao cemitério, cuja polêmica fora acentuada por uma declaração do presidente que afirmara terem sido os assassinos tão vítimas do sistema quanto os judeus mortos nos campos de concentração, na verdade fora apenas um mero

pretexto para a efetiva consolidação da Alemanha como um poderoso aliado econômico dos Estados Unidos.

No âmbito do nível fundamental, a oposição semântica mínima a partir da qual se constrói o sentido da canção seria “Caráter X Poder Político” e é logo identificada na primeira estrofe: “Talvez você tenha muita grana. Melhor chamar, chamar a lei”. Nota-se que, logo no início, o autor, Joey Ramone, coloca a idéia de que Reagan esconde-se atrás de valores superficiais como o poder monetário e faz uso de sua posição política privilegiada para cometer, sem impedimentos, atitudes questionáveis. Tal ideia é acentuada, ainda na primeira estrofe, por intermédio dos versos: “ Você é um político, não vire um dos filhos de Hitler”.

Em linhas gerais, a música é essencialmente tomada por circunstâncias disfóricas, que elucidam o sentimento de revolta, ora de maneira irônica e satírica: “Bonzo vai a Bitburg, e aí sai para tomar um chá. Bêbado em todos os bares da cidade por uma política externa estendida” , ora de maneira dramática em forma de relato: “ Se há algo que me deixa enjoado, é quando alguém tenta se esconder atrás da política. Eu queria que esse tempo passasse rápido. De alguma forma eles conseguem fazê-lo durar”.

Na questão irônica, é inicialmente proposta a ideia do que seria um encontro de cavalheiros entre Estados Unidos e Alemanha: “Bonzo vai a Bitburg e aí sai para tomar um chá” , mas logo na sequência, esta visão é desmentida: “Bêbado em todos os bares da cidade, por uma política externa estendida”. Essa contradição é proposital e serve para explicitar a recorrente inversão de valores, a qual se submetem os políticos da “categoria” de Reagan. A escolha do termo “bêbado” é adequada, posto que enuncia a superioridade de valores como instinto e vaidade, deixando em um plano secundário os princípios que compõem um caráter sólido. Tal metáfora é complementada de modo pertinente, quando o autor salienta o motivo da “embriaguez”: “Uma política externa estendida”. Um cordial chá, transposto a circunstâncias vergonhosas de alcoolismo, constitui, a transição iminente entre as categorias eufóricas e disfóricas da canção.

“Se há algo que me deixa enjoado, é quando alguém tenta se esconder atrás da política. Eu queria que esse tempo passasse rápido. De alguma forma eles conseguem fazê-lo durar”. Joey toma a viagem e o discurso de Reagan como uma ferida profunda ao seu povo, a todos os judeus mortos pela SS nos campos de concentração. É interessante notar a duplicidade de sentido em: “ Eu queria que

esse tempo passasse rápido, mas de alguma forma eles conseguem fazê-lo durar”, posto que a referência pode ser tanto à presença exacerbada e contínua de governantes como Reagan no poder, ou ao próprio universo subjetivo do autor, nutrido por um sentimento negativo proveniente das incessantes memórias históricas no que diz respeito ao sofrimento do seu povo.

Na canção *Bonzo Goes to Bitburg*, a questão narrativa é emoldurada como uma espécie de sucessão contínua de estabelecimentos e rupturas de contratos, entre um destinador, que nesse caso seria o então presidente norte-americano, e alguns destinatários, como eleitores, judeus, ou os próprios finados da SS, por Reagan “homenageados”.

A base para a análise narrativa de qualquer manifestação artística é a relação existente entre sujeito e objeto, havendo duas formas de expressar essa relação de transitividade: O enunciado de estado, que constitui a função de junção (conjunção e disjunção) e o enunciado de fazer, que representa a transformação, ou seja, propicia a transição de um estado de junção conjuntiva para um estado de junção disjuntiva e vice-versa. Ambos os enunciados se fazem presentes na canção e podem ser semioticamente comprovados.

Quando nos referimos à atitude de Reagan em visitar o cemitério da SS para proclamar seu polêmico discurso favorável aos assassinos, temos claramente um enunciado de estado, visto que é dada uma relação de junção conjuntiva entre a figura do presidente, que seria o sujeito e os finados da SS que representariam os objetos da ação transitiva.

Quando pensamos na atitude dos judeus, que se impuseram ideologicamente à viagem de Reagan e tiveram como resposta a posição de que os assassinos da SS seriam tão vítimas quanto seus ascendentes mortos nos campos de concentração, temos tanto a presença de uma relação de contrato mal sucedida entre a comunidade judaica e o sujeito Reagan, já que este não cedera à “manipulação”, como a evidência de um enunciado de fazer, já que existe uma suposta transição de um estado de junção conjuntiva, quando ainda existe a possibilidade de reverter a questionável viagem através de protestos, para uma junção disjuntiva posto que a indiferença de Reagan para com a causa dos judeus, teria provocado de imediato a ruptura de sua figura com esta entidade.

Quando o objeto de estudo é a música, os enunciados de estado e de fazer são estruturados a partir de um Programa Narrativo, que seria basicamente um

estabelecimento hierárquico entre um sujeito actante e um objeto por este dominado. O Programa Narrativo será dito simples, se for constituído por uma única relação hierárquica. Será complexo, na existência de múltiplos contratos entre sujeito e objeto. Também podem ser entendidos pela perspectiva de privação, quando um sujeito é restrito de algum direito, e de aquisição, quando algum direito ou possibilidade de ação sobre algo é obtido.

A base da canção *Bonzo Goes to Bitburg* é um programa narrativo simples, já que há somente um sistema hierarquizado, ou seja, apenas um sujeito actante a dominar (nesse caso, politicamente) as camadas “inferiores”. Também podemos verificar notórias evidências de concepções de aquisição e privação em um sistema correlato.

O primeiro programa de privação evidente aparece nos versos: “Bêbado em todos os lugares da cidade por uma política externa estendida”. Por simbolizarem a metáfora da “embriaguez do poder”, denotam a indiferença de Reagan (como um bêbado é indiferente) para com as manifestações adversas a sua pessoa, como essa canção, o que, por conseguinte, priva o autor de um direito de resposta.

É interessante notar que da mesma maneira que Joey é privado de um direito de resposta, ele adquire simultaneamente a consciência do fracasso político de sua revolta: “Meu cérebro está pendurado de cabeça pra baixo, eu preciso de algo para me acalmar” (ilustra a inconformidade para com o evento ocorrido). “Eu queria que esse tempo passasse rápido, de alguma forma eles conseguem fazê-lo durar”. Devido à subjetividade do autor, temos tanto um programa narrativo de privação como um programa narrativo de aquisição, dentro de uma mesma estrutura analítica, como uma espécie de paradoxo semiótico.

Além da classificação em termos quantitativos, permeada por estruturas de aquisição e privação há também dois critérios elementares para a caracterização dos programas narrativos no âmbito sintático: competência e performance. A competência é a doação de valores modais (querer/poder-fazer, por exemplo) a um sujeito de estado. É a concepção semiótica que permite o desenrolar da narrativa, já que propicia valores articuladores de possíveis atitudes transitivas. A performance seria, basicamente, a execução dos valores modais propriamente dita, por um determinado sujeito.

Ainda que contraditória, a primeira relação de competência/performance transcende aos versos da música e permeia o contexto geral de sua criação. Trata-

se simplesmente da fúria do judeu gerada a partir da confirmação da viagem do então presidente norte-americano. A abordagem da canção, em um primeiro momento, sugere a presença de um sujeito manipulador, responsável pela doação de valores modais, quando pensamos no eu-lírico como um indivíduo pertencente a entidade judaica, ferido na questão ideológica, de modo geral. Por consequência disso, em uma espécie de fazer reflexivo da competência, este é transposto à figura de um judeu crítico, ou seja, ocorre uma passagem da condição de destinador-manipulador para destinador-julgador, o que torna possível a plena execução da performance a ele atribuída, através dos arranjos modais dever-fazer e poder-fazer.

Nos versos da canção, há também uma interessante relação de competência/performance entre Reagan e Alemanha, inicialmente em: “Você é um político, não vire um dos filhos de Hitler”. Quando o presidente decide visitar o cemitério de Bitburg, isentando os soldados de culpa, tal como se fosse um deles, doa a si próprio o valor modal do poder-ser/ poder-fazer, que na concepção metafórica da música seria uma espécie de hipocrisia de identidade, mediante a obtenção e execução do poder político. Isso se confirma também no âmbito literal, por intermédio dos versos: “Bonzo vai a Bitburg, e aí sai para tomar um chá/ Por uma política externa estendida”. Pela combinação desses versos, agora a idéia sugestiva do chá a um encontro cordial entre cavalheiros é complementada pela causa imediata de sua ocorrência: Uma política externa estendida, ou seja, consolida-se uma questão meramente política, sem valor moral, o que inibe uma suposta veracidade sobre o discurso do presidente no que diz respeito aos soldados da organização paramilitar vinculada ao nazismo.

A embriaguez do poder, responsável pelo estabelecimento de falácias no discurso político, acentua a sensação disfórica de descontentamento por parte do autor da canção: “Meu cérebro está pendurado de cabeça para baixo, eu preciso de algo para me acalmar”. Esses versos explicitam a seguinte idéia: Se o presidente é detentor da verdade e tem o poder de manipulá-la, o autor, por sua vez, usufrui do valor modal da não-aceitação, da inconformidade, o que o faz entender a realidade pelo inverso: “Meu cérebro está pendurado de cabeça pra baixo”. O complemento desses versos também carrega uma mensagem irônica: Se Reagan sai para tomar um chá e facilmente altera seus padrões de pensamento, talvez a metáfora que permeia a hipocrisia em torno do líquido, fosse também a solução para os problemas do enunciador: “Eu preciso de algo para me acalmar”.

Após estabelecidas as relações de competência e performance, é necessário trazer à tona a concepção de Percurso do Sujeito, que para o contexto da análise semiótica é justamente a expressão sintática sobre a aquisição da competência necessária à execução plena da performance. Para a música, tal percurso é estabelecido pela visão de um chamado destinador-manipulador, que seria basicamente o ponto de vista do sujeito doador de valores modais sem qualquer influência do sujeito de estado, que por sua vez, apenas usufrui dos valores modais recebidos.

Na canção *Bonzo Goes To Bitburg*, tanto o eu-lírico, como a figura a ser criticada representam possibilidades e visões distintas de estabelecer-se o percurso do destinador-manipulador. Ao isentar os soldados da SS da culpa sobre as execuções nazistas, Reagan doa os valores modais do saber-criticar e do poder-criticar ao actante da música, logo, o então presidente, sob essa óptica, seria o destinador-manipulador, posto que permite a um outro sujeito usufruir de valores modais por ele originados. Por outro lado, a simples leitura ou execução sonora da canção permite a possíveis ouvintes abordar um viés crítico-reflexivo sobre a política e o poder estabelecido, o que faz do actante, também, um sujeito doador e mediador de valores.

4.2 BONZO GOES TO BITBURG: NÍVEL DISCURSIVO

A oposição fundamental “Caráter X Poder político”, que foi no nível narrativo desenvolvida, basicamente, sob a forma de programas e percursos estabelecidos pelo sujeito, é no nível discursivo desdobrada em questões temáticas, as quais são responsáveis por sincretizar, de forma direta, as ideologias defendidas pelo compositor no processo enunciativo.

Posto isso, o primeiro tema eminente à canção *Bonzo Goes To Bitburg* diz respeito à sobreposição do poder aquisitivo frente ao ideário legislativo: “Melhor chamar, chamar a lei, talvez você tenha muita grana”. Este tema representa o criticismo geral da canção, visto que ilustra as consequências ocasionadas em ter-se uma posição de destaque, quando se trata de um indivíduo de caráter questionável.

Pensando em uma transposição da estrutura narrativa, o poder aquisitivo seria como um sujeito competente, que cederia a Reagan os valores modais necessários a modificar e manipular a lei de acordo com suas conveniências particulares.

Dessa forma, o tema subsequente seria, justamente, a falácia gerada em torno do poder político: “Você é um político, não vire um dos filhos de Hitler”. O enunciador explicita, então, que Reagan com o intuito de elevar sua figura internacionalmente, seria capaz de converter-se a qualquer organização, a exemplo do nazismo, independente do ideário por esta pregado.

O terceiro tema seria a chamada "embriaguez" do poder: "Bonzo vai a Bitburg, e aí sai para tomar um chá. Bêbado em todos os lugares da cidade por uma política externa estendida”.

Uma pessoa perfeitamente sã seria incapaz de isentar assassinos nazistas de culpa sobre a execução de milhares de judeus. Dessa forma, nessa passagem, o enunciador usa a idéia do álcool como um recurso figurativo para remeter à recorrente volubilidade de princípios do presidente, tal como um bêbado é facilmente volúvel em suas atitudes, pelo entorpecer que o torna inconsciente.

A postura política de Reagan pode ser vista metaforicamente como “um whisky servido em uma xícara de chá”. Em termos literais, seria a idéia de mascarar sua imagem em torno de um bom visitante e aliado econômico, quando, na verdade, estaria executando um ato de traição em relação a muitas entidades de seu país.

A metáfora da xícara de chá é complementada pelos versos: “ Se há algo que me deixa enjoado, é quando alguém tenta se esconder atrás da política. Eu queria que esse tempo passasse rápido. De alguma forma eles conseguem fazê-lo durar”. Nessa passagem, o enunciador coloca, que o problema não estaria, especificamente, em ingerir "chá" ou "álcool", mas sim em não mostrar claramente "o que está bebendo", ou seja, antes uma posição política contraditória, explícita e imutável, que múltiplas e indefinidas tendências, formadas a partir de interesses políticos e econômicos.

Em específico nos versos, "eu queria que esse tempo passasse rápido. De alguma forma eles conseguem fazê-lo durar”, recorrendo à mesma metáfora, o enunciador pensa em uma espécie de reabastecer perpétuo da “xícara falaciosa”, o que registra, literalmente, a idéia de um caráter incurável, corrompido, de forma completa, pela embriaguez do poder: “Uma política externa estendida”.

O quarto e último tema, de relevância, diz respeito à alienação das massas

frente ao episódio: "Quando eu vi na TV isso realmente me chateou". O autor não usa a TV somente para ilustrar seu conhecimento sobre o caso de Reagan. É na verdade uma ironia às pessoas não engajadas politicamente, as quais são facilmente manipuladas pela mídia e por suas figuras de destaque. É como um lamento sobre a consciência de ter poucos aliados em sua luta, visto que a tendência da abordagem televisiva é atrelar-se aos detentores de poder.

Dessa forma, se a televisão impõe uma certa tendência às massas, a posição do autor justifica-se pelos versos: "Meu cérebro está pendurado de cabeça para baixo". Tais versos representam a incompatibilidade dos ideais do autor para com as abordagens norteadas sob o ponto de vista do poder estabelecido. Dessa forma, o enunciador faz um último chamado às massas: "Quando você vai se ligar?". A televisão é utilizada, portanto, como um recurso figurativo, no que diz respeito à questão do engajamento político e às vertentes ideológicas subjacentes à população. O ligar da TV simbolizaria a alienação, o desconhecimento, e o respeito falacioso em relação aos grandes detentores de poder. O desligar da TV seria o "ligar-se" a uma posição política sólida, pouco sugestionável.

A exemplo dessa música, vê-se que no nível discursivo, não há uma alteração brusca de idéias ou um aprofundamento exacerbado do processo enunciativo, mas sim diferentes formas de explicitar, por intermédio de metáforas e recursos figurativos, a maneira pela qual um discurso pode ser classificado e compreendido de maneira mais direta, posto que a interpretação através de temas é responsável por sumarizar e esclarecer os pensamentos e padrões ideológicos do autor.

4.3 AS PAIXÕES EM BONZO GOES TO BITBURG

A articulação do sistema de paixões em Bonzo Goes To Bitburg é proveniente da inter-relação entre os valores modais do poder-ser, querer-ser, dever-ser e saber-ser, sendo o embate entre estes, responsável pelas apropriações passionais dos sujeitos.

As paixões são, nessa canção, classificadas como complexas, visto que

apesar de haver uma tentativa por parte do compositor em reverter as possíveis tendências nazistas do presidente, como explicitado nos versos: "Você é um político, não vire um dos filhos de Hitler", sua abordagem não transcende ao mérito do idealismo, já que é ignorada pelo alvo principal, o qual seguiu com seu plano de visita ao cemitério Alemão.

Evidentemente, devido ao criticismo exacerbado, o enunciador é nutrido pelo valor modal do querer-fazer, entretanto, o arranjo encadeador de mudanças efetivas sobre as composições passionais, o poder-fazer, configura-se na posse do sujeito competente, que para esta circunstância, seria o detentor do poder político. Como fora explicitado nas etapas do percurso gerativo, a idéia de sujeito competente, está relacionada à mediação e doação de valores modais. Dessa forma, se a paixão é classificada como complexa e conseqüentemente verificamos no enunciador um sujeito de estado, podemos pensar, também, na manifestação passional como um executar pleno da performance em um plano mais abstrato, conduzindo ao que Greimas chama de sucessão de estados de alma.

Quando a manifestação artística esboça a confirmação da sobreposição modal do não-poder-fazer frente ao querer-fazer: "Quando eu vi na TV isso realmente me chateou", chegamos à conclusão de que o enunciador acaba sendo conduzido, a um estado passional de indignação, gerado em torno da impossibilidade de evitar a contínua presença de políticos da categoria de Reagan no poder: "Eu queria que esse tempo passasse rápido. De alguma forma eles conseguem fazê-lo durar".

Esse processo de modalização, encadeador de um determinado sistema passional, só existe, se faz complexo e possível, porque com o esclarecer dos fatos e suas respectivas conseqüências práticas, o sujeito compositor não poderia, mediante quaisquer circunstâncias, entrar no mérito de um sujeito do fazer. Por conseqüência disso, restar-lhe-ia a passividade de um sujeito de estado suscetível a manobras no âmbito passional por parte de um outro sujeito.

Ao contrário da música subsequente, que apresenta uma maior diversidade passional, devido a realizar, expressivamente, projeções ilusórias em torno da verdade, *Bonzo Goes To Bitburg* é construída plenamente na disforia, na revolta e na insatisfação, em sua totalidade.

A passagem: "Quando você vai se ligar?", para a questão das paixões, carrega uma ambigüidade interessante. Em um primeiro plano, evidentemente, é um

recado direto ao presidente sobre o caráter questionável e pouco nobre de sua atitude. Entretanto, de maneira menos explícita, é também possível pensar nisso como uma espécie de chamado às massas para uma revolta propriamente dita.

A metáfora é reforçada, tal como fora colocado no nível discursivo, se combinarmos estes versos à idéia da televisão: "Quando eu vi na TV isso realmente me chateou", já que esta constitui um recurso figurativo de alienação, vinculado aos detentores de poder. O ligar da TV, para o compositor, é a confirmação literal sobre a impossibilidade de obtenção sobre o arranjo modal do poder-fazer, o que o leva a estados passionais de insatisfação e revolta. Tais estados são delineados dessa maneira, pelo engajamento político do autor.

Se nos referirmos às massas, o ligar da TV, por ser um fator alienante, conduziria às pessoas a relações conjuntivas, de aceitação para com o presidente, visto que a ausência de conhecimento histórico e político propiciada pela TV os faria enxergar a questão, somente, como um tratado econômico, sem qualquer relevância para questões ideológicas. Dessa forma, o estado passional dos ouvintes seria de satisfação para com o "bom trabalho" feito pelo presidente, por sua relevância no âmbito internacional.

Posto isso, o apelo do compositor às massas em "Quando você vai ser ligar", em última instância, pode ser interpretado, como a representação abstrata sobre a escolha favorável de uma determinada tendência política ou ideológica, o que coloca, por sua vez, em xeque o valor modal do dever-ser, cujo desenvolvimento no processo passional e enunciativo é responsável por elucidar a configuração de caráter de um indivíduo, na sucessão contínua das paixões, que variam da satisfação dos ouvintes à aflição e indignação do sujeito compositor.

4.4 VELOCIDADE MELÓDICA EM BONZO GOES TO BITBURG

A música *Bonzo Goes To Bitburg*, ao contrário da subsequente, é tomada por um processo evolutivo, de caráter acelerado, visto que desde seu início não se verifica qualquer manifestação sobre possibilidades conjuntivas entre o então

presidente Ronald Reagan e os sujeitos de estado por ele afetados de alguma maneira, como a comunidade judaica, de modo geral, e o próprio compositor esquerdista.

A característica disfórica projetada por intermédio da questão temática relativa à embriaguez do poder, por exemplo, explicita de maneira convincente o potencial disjuntivo intrínseco às relações entre os sujeitos: "Bonzo vai a Bitburg, e aí sai para tomar um chá. Bêbado em todos os lugares da cidade por uma política externa estendida".

A questão do alcoolismo como metáfora à instabilidade de caráter do presidente, da mesma forma que um alcoólatra, literalmente, modifica suas atitudes de acordo com a conveniência de um determinado contexto, elucida de maneira irônica a impossibilidade de estabelecer-se um padrão eufórico encadeador de conjunções. Tal impossibilidade é confirmada melodicamente pelo fato destes versos serem projetados por um processo de aceleração, evolutivo em sua totalidade.

Como fora explicitado, no nível das estruturas discursivas, a lastimável atitude do presidente em favor dos assassinos nazistas encaixa-se perfeitamente ao recurso figurativo de "beber-se whisky em uma xícara de chá", visto que o motivo da visita ao cemitério alemão não vem a explicitar uma tendência política estável por parte de Reagan, e sim uma completa volubilidade gerada em torno de circunstâncias políticas e econômicas.

Na sequência, o refrão "Meu cérebro está pendurado de cabeça para baixo, eu preciso de algo para me acalmar", como já era previsto, pelo caráter disfórico pré-estabelecido, é evidentemente acelerado em relação aos versos anteriores, ainda que estes tenham também, em essência, um padrão fielmente evolutivo.

Evidentemente, a idéia de Tatit sobre a obrigatoriedade do refrão ser dotado de parcelas involutivas, pelo simples fato de ser repetitivo, é válida, entretanto, verificamos uma contradição de conceitos, a qual somente é gerada por abordagens musicais inovadoras, como o punk rock. A contradição está no fato da involução, naturalmente encadeadora de junções conjuntivas, projetar uma clara disjunção, a qual vem a confirmar-se tanto pelo caráter acelerado da canção, como pelo discurso irônico do enunciador.

A canção Bonzo Goes To Bitburg é um bom exemplo de como o Punk não teria sido somente um movimento ideológico, mas também artístico, já que, provoca rupturas bruscas sobre as concepções técnicas pré-estabelecidas no desenrolar de

uma abordagem analítica sobre a canção, as quais são consolidadas pelo executar agressivo dos instrumentos e o acelerar da canção em momentos imprevistos.

5 THE KKK TOOK MY BABY AWAY

Neste capítulo, em um primeiro plano, os padrões semióticos de Greimas são colocados em comparação a metáforas e recursos figurativos, que vêm a esclarecer uma questão pessoal e conflituosa entre membros do grupo, cuja relevância está na maneira sutil de sua exposição, a qual é gerada em torno de alusões e referências políticas. Em um segundo momento, será feita uma análise da questão passional em torno do problema abordado, e por último será esboçada uma visão sobre a velocidade melódica, como um fator de sustentação à relevância do percurso gerativo, para a música.

5.1 THE KKK TOOK MY BABY AWAY: NÍVEL FUNDAMENTAL E NARRATIVO

A música *The KKK Took My Baby Away* foi uma composição criada por Joey Ramone com o intuito de elucidar um ato de traição por parte do guitarrista da banda, Johnny. Joey tinha uma namorada, que trabalhou com o grupo musical durante várias turnês, fazendo parte da equipe técnica. Johnny, depois de um certo tempo, a conquista e sem qualquer tipo de consideração a “rouba” de seu amigo. Tal atitude, por parte do guitarrista, provoca a perpétua ruptura de relacionamento entre os músicos, o que geraria diversos transtornos aos Ramones até o fim da carreira.

Antes de entrar no mérito da análise propriamente dita, é necessário explicitar as concepções políticas e ideológicas das quais eram adeptos os músicos, visto que a crítica toma por base uma perspectiva bastante subjetiva e indireta, que se faz valer por metáforas e elementos figurativos, tanto no que diz respeito à questão ideológica que faz transparecer a “Ku Klux Klan”, como à questão pessoal que a torna análoga ao guitarrista devido a sua posição política.

O guitarrista Johnny Ramone sempre foi politicamente conservador, tendo começado a rejeitar os ideais da esquerda em 1960, ao indignar-se com a popularidade de John Kennedy que havia sido construída em torno de sua aparência. Johnny era também filiado ao partido republicano, chegando a apresentar-se em inúmeras convenções. Entre suas declarações que o explicitam como um extremo defensor das tendências de direita, está o argumento de que para

ele, Ronald Reagan teria sido o melhor presidente da história dos Estados Unidos.

O vocalista Joey, por outro lado, era claramente esquerdista. Sempre fez questão de efetivar seus passos no ativismo pelos direitos humanos, envolvendo-se em temas como a proteção das minorias, as críticas ao governo e oposição ao Apartheid.

Tomando por base que os músicos possuíam tendências políticas completamente opostas, é perfeitamente plausível compreender a idéia da Ku Klux Klan como metáfora alusiva à Johnny, devido ao seu forte conservadorismo político-ideológico.

Ao entrarmos no mérito do nível fundamental, notifica-se que a oposição semântica mínima responsável pela articulação do sentido na canção seria “Aceitação X Inconformidade”, posto que o sentimento elucidado pelo enunciador se faz dicotômico durante toda a sua abordagem crítica. Nos versos: “Ela saiu de férias com destino a Los Angeles, mas nunca esteve lá”, é notória a relutância do enunciador para com o rumo tomado pelas circunstâncias, nesse caso disfóricas. Em um primeiro plano, ele aborda a idéia de um suposto tempo de férias como um fluxo desfavorável e momentâneo de consciência, por parte de sua ex-namorada, alimentando a esperança de que esta teria o desejo de retomar, em breve, o antigo relacionamento. Entretanto, o uso da conjunção coordenada adversativa “mas”, logo na sequência, invalida qualquer possibilidade verdadeira de estabelecer-se uma perspectiva eufórica para esta questão.

A idéia de haver inicialmente um destino literal estabelecido à garota, que seria na sequência interrompido, por alguma entidade ou pessoa até o momento indeterminada, salienta o paradoxo passional intrínseco a subjetividade do autor. Antes de chegar ao clímax, esses versos são repetidos de maneira proposital, como uma espécie de redundância poética para explicitar a presença de um incurável sentimento, tanto no que diz respeito à revolta pela perda de sua companheira amorosa como pela indignação de ser traído por seu próprio guitarrista.

Logo na sequência, o refrão é trazido à tona, e esclarece por meio de analogia política o verdadeiro destino da mulher em questão: “ Dizem que a Ku Klux Klan levou meu amor embora, pra longe de mim”. A Ku Klux Klan, cuja ideologia pregava essencialmente o nacionalismo, a xenofobia e a superioridade dos brancos frente às demais etnias equipara-se em muitos aspectos às concepções ideárias do guitarrista da lendária banda de punk rock, visto que este era conhecido por sua

personalidade extremamente controladora e postura anti-social, restringindo sua amizade basicamente a defensores de um nacionalismo exacerbado e líderes de direita.

O fato da figura do guitarrista não ser exposta de forma direta na música é na verdade uma ironia ao fato dos militantes da Ku Klux Klan adotarem capuzes brancos com o intuito de esconder suas identidades. Joey explicita, com isso, que a “captura” de sua namorada, teria sido efetivada por um indivíduo de personalidade e padrões ideológicos questionáveis, o que facilmente a colocaria em circunstâncias adversas.

No que diz respeito à concepção narrativa como um todo, vemos no enunciador a figura do sujeito de estado e no enunciatário a figura do sujeito do fazer na ação transitiva, sendo ambos actantes em busca de um único objeto-valor: a mulher “seqüestrada” pela KKK.

Na canção *The KKK Took My Baby Away*, o percurso gerativo é essencialmente estabelecido e desenvolvido pela presença de um significativo enunciado de fazer, visto que a traição do guitarrista em relação a Joey teria proporcionado a transição de um estado de junção conjuntiva, quando Johnny ainda era nutrido de certo respeito pelo relacionamento do companheiro de grupo, a um estado de junção disjuntiva, em que o ato questionável provocado pelo defensor de direita, resultaria na quebra da relação de cordialidade entre os músicos.

Quanto ao sistema hierárquico, responsável pela fundamentação do Programa Narrativo na canção, pode ser definido como simples de privação, já que existe um único sujeito actante dominador (Johnny), o qual retira o direito do enunciador de manter seu relacionamento amoroso. A partir disso, é possível verificar as explícitas relações de competência e performance entre os dois sujeitos.

Nos versos: “Eu não sei onde meu amor pode estar, eles a levaram de mim”, inicialmente, no que antecede a vírgula, o enunciador salienta expressivamente que se recusa a aceitar a idéia sobre o ato de pouca nobreza por parte de seu amigo e instrumentista. Por isso, a escolha do sujeito simples “eles”, o qual especificamente para essa circunstância, carrega uma característica sintática de indeterminação. Essa indeterminação, por sua vez, seria a representação sintático-semântica dos valores modais dos quais é nutrido essencialmente o autor da canção: Não-querer compreender/ Não-querer aceitar.

O recebimento de tais valores modais implica na certeza de que para essa

situação, o sujeito enunciador estaria executando a concepção semiótica da performance. O que não fica inicialmente claro na música seria a representação literal, ainda que implícita, do sujeito articulador da competência, visto que os valores modais em questão inibem até o presente momento desta análise a presença de um sujeito doador e mediador de valores.

Entretanto, a próxima estrofe que seria o pré-refrão, ou seja o pré-clímax da análise semiótica, ilustra por meio de metáforas a tentativa imensurável de encontrar-se o sujeito competente, bem como o objeto-valor almejado. É importante deixar claro que não há indícios na canção de que o objeto-valor, ainda que seja um ponto em comum entre ambos os sujeitos, sobre o qual se tem conhecimento, seja dotado de qualquer característica culposa sobre a enunciação geral dos eventos. O enunciador, ao metaforizar a Ku Klux Klan, transfere toda a causa do universo disfórico elucidado ao seu "companheiro de direita".

Nos versos "Ligue para o presidente e descubra onde foi meu amor" a não-aceitação sobre o fato coloca o narrador em um plano ilusório, cuja esperança falaciosa além de denotar a razão de ser da canção mostra a idéia do quão próxima estaria sua amada no âmbito literal e ao mesmo tempo tão distante no plano emotivo. Com um olhar atento à sintaxe, é possível compreender que a construção no imperativo já traz uma pequena referência a Johnny Ramone, posto que o modo verbal em questão carrega consigo um viés semântico de autoridade e ordenação, valores que encontram compatibilidade no que diz respeito à personalidade do guitarrista.

A escolha do termo presidente é adequada, posto que o governante da época seria Ronald Reagan, com quem o guitarrista havia construído certa amizade devido à similaridade de seus ideais políticos. Logo, ligar para o presidente seria uma forma de procurar Johnny acompanhado de sua ex-namorada em termos literais.

Os versos: Lique para o FBI e descubra se meu amor está vivo, denotam um sentimento de desespero, um estado passional desfavorável, como se Johnny, devido ao seu caráter questionável pudesse tê-la feito algum mal considerável. Ao apelar em citar o FBI, que na qualidade de uma poderosa organização seria talvez a única possibilidade de controlar ou desestruturar a Ku Klux Klan, ele toma pela primeira vez, de alguma forma, a consciência de sua verdadeira realidade. Se somente o FBI, entidade poderosa e reconhecida seria capaz de deter a

organização racista, um simples judeu de tendências comunistas como ele, não poderia mudar atitudes pouco nobres de um defensor de extrema direita extremamente orgulhoso.

Da mesma forma como a Ku Klux Klan executava suas ações de maneira autoritária, contra as entidades por ela pré-julgadas inferiores, Johnny cuja personalidade sempre fora de um "general do rock" pela forma rígida de ministrar a banda, de alguma maneira coloca o vocalista dos Ramones em um plano abaixo, julgando-se mais apto a conquistar, por fim, o objeto-valor desejado. Isso transfere ao guitarrista o poder de criar em torno deste contexto o que seria um programa narrativo de aquisição reflexiva, visto que transfere a si os valores modais necessários a execução de seu próprio ato (querer-fazer e poder-fazer).

Após serem estabelecidos os valores modais em termos de destinadores e destinatários se faz necessário trazer à tona a concepção de Percurso do Sujeito, o aparato técnico que emoldura sintaticamente a relação de competência/performance. Para esta canção, cabe explicitar duas modalidades de Percurso: O Percurso do destinador-manipulador e o Percurso do destinador-julgador. A primeira é uma representação da perspectiva de um sujeito, dotado de uma certa competência, que o faz capaz de mediar e modificar determinados valores modais. A segunda é o ato de interpretar um determinado sujeito, através da verificação de suas atitudes e intrínsecos valores modais, com os quais mantém relação.

O Percurso do destinador-julgador é atribuído ao compositor da canção, visto que suas opiniões para com o contexto geral que lhe foi inspirativo só se fizeram possíveis devido ao julgamento das atitudes e valores modais de um outro sujeito (Johnny). Este Percurso não está relacionado à idéia de competência, trata-se da organização sintática das abordagens de um sujeito de estado, nutrido por perspectivas críticas de pensamento, mas incapaz de transmitir valores modais.

No que diz respeito ao Percurso do destinador-manipulador, há uma perspectiva analítica bastante interessante. Evidentemente, por ser o expressivo sujeito do fazer e articulador da competência durante o desenrolar da canção, Johnny é o primeiro explícito detentor desta modalidade de Percurso, ora por utilizar da manipulação de forma provocativa em relação ao companheiro esquerdista doando-lhe os valores modais do Não-querer compreender/ Não-querer aceitar, ora por executá-la de maneira sedutora sobre o objeto-valor, por ambos desejado, no

momento em que cede a si o valor modal do querer-fazer/ poder fazer, trazendo à tona um programa narrativo reflexivo.

Entretanto, ainda que de forma mais atenuada, também podemos pensar na figura do compositor como um destinador-manipulador, visto que o julgamento realizado em torno dos valores modais do guitarrista tenha permitido a ele a aquisição dos valores dever-fazer e querer/fazer, estritamente necessários para elucidar a complexidade e a ambigüidade de seu estado emocional. O fato de joey ser detentor de dois tipos diferentes de percurso do sujeito salienta a relevância sintática de seu sentimento dicotômico, posto que ao mesmo tempo que necessita ser um mero sujeito de estado para previamente analisar a postura de um outro sujeito actante, ele também adquire, momentaneamente, uma espécie de fazer-reflexivo da competência modal.

5.2 THE KKK TOOK MY BABY AWAY: NÍVEL DISCURSIVO

A oposição semântica mínima "Aceitação X Inconformidade", que foi, anteriormente, no nível narrativo, desenvolvida sob a forma de programas e percursos atrelados ao sujeito, é no âmbito das estruturas discursivas fragmentada em dois temas básicos responsáveis pelo transparecer lúdico do estado passional do autor.

O primeiro tema aparente na canção *The KKK took My Baby away* diz respeito à projeção ilusória em torno da verdade: "Ela saiu de férias com destino a Los Angeles". Por não conseguir suportar a perda emocional de sua companheira, o enunciador realiza manobras em torno de seu próprio discurso, de modo que suas metáforas e recursos figurativos, possam denotar, ainda que de maneira pouco concreta, um destino, uma projeção alternativa à realidade que não lhe proporcionava um estado passional favorável.

Nos versos: "Eu não sei onde meu amor pode estar, eles a levaram de mim". O sujeito simples "eles", explicitado nos níveis anteriores como uma característica sintática de indeterminação, é tomado, no nível discursivo, como um recurso figurativo de sustentação utópica, para com o viés disfórico tomado pelas circunstâncias. É interessante notar que esses versos são repetidos logo na

sequência, de maneira imediata, sem qualquer espaçamento ou arranjo intermediário, o que constitui um recurso de "retorno melódico", uma das formas de expressar o desejo profundo por uma relação conjuntiva, ainda que esta seja pouco provável ou impossível. Uma forma, então, de projetar a verdade de maneira ilusória, falaciosa.

O segundo tema aparente se refere à altivez por parte dos "opressores" de direita e é enunciado no pré-refrão: "Ligue para o presidente e descubra onde meu amor foi. Ligue para o FBI e descubra se o meu amor está vivo".

A menção ao presidente, tal como fora colocado no nível narrativo, é válida, por tratar-se de Ronald Reagan, expressivo representante das tendências políticas de direita. Para o nível discursivo, em específico, trata-se de um recurso figurativo encadeador de alusão política ao guitarrista.

Da mesma forma como na música *Bonzo Goes To Bitburg*, Reagan é visto como um indivíduo de princípios questionáveis a ofender e retirar os direitos dos judeus para com a sua causa, Johnny, engajado politicamente de maneira análoga ao presidente, também se mostra indiferente em relação ao estado passional do companheiro de banda, retirando-lhe o objeto-valor.

Desta forma, pode-se compreender que, de acordo com o compositor, a falha de caráter não estaria ligada somente à pessoa em si, mas a um suposto julgamento de superioridade por parte de indivíduos politicamente conservadores.

A referência à máxima entidade investigativa governamental, na sequência, como a única possibilidade de paralisar o órgão em questão, eleva, metaforicamente, o ato de traição do guitarrista a padrões expressivos, em questão análoga às atrocidades cometidas pela Ku Klux Klan, organização correlata à sua posição política. Da mesma forma que a Ku Klux Klan, propiciava a morte de determinadas entidades por julgá-las inferiores, Johnny crê estar em um plano acima do companheiro de grupo em termos de aptidão a obter o objeto-valor comum a ambos.

O tema da altivez é ainda reforçado pela escolha do modo imperativo, o qual carrega consigo uma idéia de autoridade e ordenação, bastante compatível, segundo o autor, à arrogância eminente ao caráter de defensores da direita.

5.3 AS PAIXÕES EM THE KKK TOOK MY BABY AWAY

As Paixões em "The KKK took my baby away" são oriundas da articulação modal entre os arranjos do querer-ser, dever-ser e poder-ser, sendo a relação de transitividade entre esses arranjos responsável pela articulação dos sistemas passionais presentes na música.

O delinear geral da canção é uma Paixão complexa, já que é descrita a partir de um estado passional de espera, ou seja, explícita a presença de um sujeito completamente passivo, que deseja entrar em conjunção com um determinado objeto-valor, mas espera que um outro sujeito, por ele, tome essa atitude. É sob essa óptica que Joey Ramone constrói sua abordagem: Como um sujeito estático, que vive na dependência de outros sujeitos para efetivar conjunções ou disjunções: "Ligue para o FBI e descubra se meu amor está vivo ". Ao apelar ao FBI como metáfora, ele declara claramente o desejo de realizar a transição de um estado de conjunção, entre sua ex-namorada e seu guitarrista, para um estado de disjunção, o que é nutrido pelo conflito entre os valores modais do querer-ser e não poder-ser.

A questão conflituosa iminente aos arranjos modais faz transparecer, em um primeiro momento, a esperança de entrar em conjunção com seu objeto-valor: "Ela saiu de férias, pra Los Angeles". Na presença dos valores modais do querer-ser e do dever-ser, Joey ainda alimenta perspectivas otimistas sobre uma possibilidade de reatar seu antigo relacionamento. Entretanto, já tendo sido explicitado que a conjunção adversativa "mas" denota a impossibilidade de estabelecer-se uma perspectiva eufórica para com a circunstância narrativa, no que diz respeito às Paixões, ela agora simboliza a superioridade do valor modal não poder-ser frente ao querer-ser: "Mas ela nunca chegou lá". Nesse momento o autor passaria de um estado passional de esperança e otimismo para um estado de incerteza e insatisfação.

Nos versos: "Eu não sei onde meu amor pode estar, eles a levaram de mim", a recusa do vocalista em aceitar o caminho disfórico tomado pelas circunstâncias simboliza a luta emocional entre os arranjos modais dever-ser/ querer-ser e não poder-ser, que futuramente seriam convertidos em estados passionais de insegurança e aflição. O tom de indeterminação elucidado pelo sujeito simples "eles" é também a representação sintática de um estado passional ainda não definido com

precisão, visto que o verdadeiro destino do objeto-valor ainda não teria sido exposto de forma direta.

A exposição desse destino ocorre quando chegamos ao refrão: "A KKK levou embora meu amor". Neste momento, é notória a presença de um estado passional específico que denota infelicidade, já que a possibilidade de conjunção entre o compositor (sujeito de estado) e objeto-valor fora definitivamente vetada. A esperança do narrador é eliminada, devido à sobreposição momentânea do valor modal não poder-ser frente ao querer-ser. É justamente a superioridade de um valor modal frente a outro, o fator gerador das transições passionais, ou seja, de determinadas sucessões de estados de alma.

Para finalizar o papel das paixões na canção, é por fim necessário explicitar como estas viriam a relacionar-se com o Percurso do Sujeito (destinador-julgador e destinador-manipulador) e com o Programa Narrativo.

O Percurso do destinador-julgador, atribuído ao compositor, devido ao transparecer de seu pensamento crítico em relação a um destinatário (Johnny), é também uma expressão sintática articuladora de uma sucessão de estados passionais. O autor passa da incerteza ao otimismo, do otimismo à infelicidade, estados que só ocorrem devido ao aflorar lúdico de um julgamento primário.

No que diz respeito ao Percurso do destinador-manipulador, os valores modais cedidos ao enunciador anteriormente citados como Não querer-compreender/Não querer-aceitar, são na verdade variações passionais do querer-fazer e do não poder-fazer. Por ser um sujeito da espera, o enunciador tem o desejo de obter um determinado objeto-valor, entretanto, a mesma condição o impossibilita de possuir a competência necessária, a ponto de tornar sua aspiração verídica.

Visto que a questão passional complexa denota a presença de um sujeito de estado passivo, que simplesmente aguarda o aflorar de valores modais às suas perspectivas, é perfeitamente possível dizer, que o sujeito enunciatário, outrora possuidor de uma certa competência seja sob o viés das paixões o responsável pelo estado passional de infelicidade do autor, já que entra em conjunção definitiva com o objeto por aquele desejado. O enunciador, que durante a maior parte da abordagem fora mero utilizador da performance, é também sob o viés crítico-reflexivo do sistema passional, um sujeito da espera, ainda incapaz de realizar por si atitudes transitivas de mudança, sendo, portanto, facilmente suscetível a "manipulações passionais".

5.4 VELOCIDADE MELÓDICA EM THE KKK TOOK MY BABY AWAY

Em linhas gerais, a música *The KKK Took My Baby Away* é explanada por um processo de desaceleração, já que durante parte considerável de sua abordagem, com exceção do refrão, o percurso é tensionado de acordo com as aspirações do sujeito, ainda que em torno de uma construção ilusória, como fora explicitado no nível discursivo.

A representatividade dos versos "Ela saiu de férias com destino a Los Angeles, mas ela nunca esteve lá", faz a música ser tomada em sua primeira parte, por um processo de desaceleração, visto que percebemos uma cobrança por parte do sujeito em busca do objeto-valor, que se manifesta tanto na questão semântica pela projeção ilusória da verdade, como pelo recurso melódico da reiteração, já que os versos são repetidos de maneira imediata, sem qualquer intervalo ou passagem intermediária, o que elucida um padrão melódico involutivo.

A compatibilidade da questão involutiva para com a aspiração do sujeito por uma conjunção, é projetada a partir de um padrão melódico lento, o que confirma a tese de Tatit sobre as repetições, e a relação destas à luta do sujeito na busca pelo objeto-valor almejado.

Entretanto, a característica involutiva da melodia, expressada por repetições estratégicas pode nem sempre aplicar-se à questão da diminuição da velocidade para que seja possível uma abordagem conjuntiva. O Punk Rock, a exemplo desta canção, constitui uma das vertentes em que o padrão involutivo do refrão é complementado por uma ruptura brusca no que diz respeito às construções melódicas pré-estabelecidas, ou seja, a desaceleração esperada, responsável pelo realce da conjunção, não ocorre, e a música passa de um andamento lento, para uma construção extremamente veloz em relação aos versos anteriores.

Em *The KKK Took My Baby Away*, essa ruptura melódica ocorre pelo fato da relação conjuntiva ser projetada em um plano ilusório, tal como fora exposto no nível das estruturas discursivas. O refrão seria, portanto, o transparecer real das circunstâncias, e a velocidade o consolidar pleno de um universo disfórico, da consciência máxima sobre uma disjunção: A Ku Klux Klan levou meu amor embora, pra longe de mim.

Após a execução da música até o primeiro refrão, ocorre uma pausa

inesperada, em que não há vocal, não há guitarra ou qualquer outro instrumento além da bateria, a qual é tocada de maneira extremamente rápida. A percussão, que representa por excelência a agressividade e a revolta, seria nesse momento, responsável por realizar uma prévia intermediária sobre o padrão evolutivo e conseqüentemente disfórico intrínseco à segunda parte da canção.

Pelo fato da consciência do compositor sobre seu fracasso na relação conjuntiva ter sido explicitada anteriormente, não haveria sentido em seguir a música de maneira desacelerada, involutiva. Dessa forma, a música é tocada uma segunda vez, nesse momento em uma estruturação melódica extremamente veloz, evolutiva quase que em sua totalidade, com exceção do refrão, que por ser repetitivo carrega obrigatoriamente uma certa característica involutiva.

A velocidade explicita a presença de uma relação disjuntiva, ocorrendo a quebra efetiva no que diz respeito à projeção ilusória da verdade. O término da música culmina com o refrão, o núcleo de retorno melódico por excelência, o qual somente em abordagens inovadoras como o Punk Rock, tem a capacidade de explanar uma projeção de características disjuntivas, dentro de um padrão involutivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo analítico das canções abordadas é notoriamente tomado por ambiguidades estabelecidas tanto no plano sintático, como semântico. Todo o aparato conteudístico é sincretizado e estabelecido por intermédio das particularidades passionais de cada sujeito, não sendo possível ao analista tomar um partido fixo sobre a natureza da relação transitiva entre sujeito e objeto.

Os versos da primeira canção em análise, “Bonzo vai a Bitburg, e aí sai para tomar um chá. Bêbado em todos os bares da cidade por uma política externa estendida” captam a essência desta idéia, visto que o sujeito Reagan, ora detentor de múltiplas competências, ora mero objeto utilizador das atribuições de performance, possa ser interpretado tanto como uma figura de relevância no que diz respeito ao sistema político internacional a cumprir seu papel para com aliados econômicos, como um indivíduo simplório que vive a alimentar um ego ilusório e exagerado.

Dessa forma, a utilidade da semiótica não estaria na idéia de estabelecer uma verdade absoluta sobre as coisas, mas sim em encontrar justificativas plausíveis para determinados pontos de vista.

A tarefa do semioticista para a música é, portanto, buscar fundamentações no cerne da teoria greimasiana com intuito de elucidar, de maneira pertinente, concepções técnicas compatíveis ao desenrolar do processo enunciativo. A exemplo da abordagem realizada nesse trabalho, a concepção de Percurso Gerativo articulada em torno das paixões, por não deixar-se cair em subjetivismos, oferece boa sustentação para a análise da canção de um modo geral, visto que os conceitos abordados nos campos de estudo da semiótica greimasiana encontram, também, compatibilidade aos padrões melódicos subjacentes à música.

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2005. 96p.

FONTANILLE, J.; GREIMAS, A. J. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Ática, 1993. 294p.

TATIT, L. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997. 163p.

Joey Ramone y El Punk Rock. Disponível em: <<http://comunistas-villamercedes.blogspot.com.br/2009/04/joey-ramone-y-el-punk-rock.html> - Partido Comunista / Joey Ramone> Acesso em: 9 jan. 2014

Johnny Ramone, um Punk Conservador. Disponível em: <<http://jovemreaca.blogspot.com.br/2013/05/johnny-ramone-um-punk-conservador.html>> Acesso em: 9 ago. 2014

Ramones: A gafe que inspirou Bonzo Goes To Bitburg. Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/curiosidades/175956-ramones.html#.Us2joPRDfE>> Acesso em: 8 jan. 2014

ANEXOS

BONZO VAI A BITBURG

VOCÊ TEM QUE JUNTAR OS CACOS
VAMOS LÁ, SEPARE SEU LIXO
É MELHOR VOCÊ SE REINCORPORAR
TALVEZ VOCÊ TENHA MUITA GRANA
MELHOR CHAMAR, CHAMAR A LEI
QUANDO VOCÊ VAI SE LIGAR? YEAH
VOCÊ É UM POLÍTICO
NÃO VIRE UM DOS FILHOS DE HITLER

BONZO VAI A BITBURG, E AÍ SAI PRA TOMAR UM CHÁ
QUANDO EU VI NA TV ISSO REALMENTE ME CHATEOU
BÊBADO EM TODOS OS BARES DA CIDADE POR UMA POLÍTICA EXTERNA
ESTENDIDA

MEU CÉREBRO ESTÁ PENDURADO DE CABEÇA PARA BAIXO
EU PRECISO DE ALGO PARA ME ACALMAR

BONZO VAI A BITBURG, E AÍ SAI PRA TOMAR UM CHÁ
QUANDO EU VI NA TV ISSO REALMENTE ME CHATEOU
BÊBADO EM TODOS OS BARES DA CIDADE POR UMA POLÍTICA EXTERNA
ESTENDIDA

MEU CÉREBRO ESTÁ PENDURADO DE CABEÇA PARA BAIXO
EU PRECISO DE ALGO PARA ME ACALMAR

SE HÁ ALGO QUE ME DEIXA ENJOADO
É QUANDO ALGUÉM TENTA SE ESCONDER ATRÁS DA POLÍTICA

EU QUERIA QUE ESSE TEMPO PASSASSE RÁPIDO
DE ALGUMA FORMA ELES CONSEGUEM FAZÊ-LO DURAR

MEU CÉREBRO ESTÁ PENDURADO DE CABEÇA PARA BAIXO
EU PRECISO DE ALGO PARA ME ACALMAR

BONZO GOES TO BITBURG

YOU'VE GOT TO PICK UP THE PIECES
C'MON, SORT YOUR TRASH
YOU BETTER PULL YOURSELF BACK TOGETHER
MAYBE YOU'VE GOT TOO MUCH CASH
BETTER CALL, CALL THE LAW
WHEN YOU GONNA TURN YOURSELF IN? YEAH
YOU'RE A POLITICIAN
DON'T BECOME ONE OF HITLER'S CHILDREN

BONZO GOES TO BITBURG THEN GOES OUT FOR A CUP OF TEA
AS I WATCHED IT ON TV SOMEHOW IT REALLY BOTHERED ME
DRANK IN ALL THE BARS IN TOWN FOR AN EXTENDED FOREIGN POLICY

MY BRAIN IS HANGING UPSIDE DOWN
I NEED SOMETHING TO SLOW ME DOWN

BONZO GOES TO BITBURG THEN GOES OUT FOR A CUP OF TEA
AS I WATCHED IT ON TV SOMEHOW IT REALLY BOTHERED ME
DRANK IN ALL THE BARS IN TOWN FOR AN EXTENDED FOREIGN POLICY

MY BRAIN IS HANGING UPSIDE DOWN

I NEED SOMETHING TO SLOW ME DOWN

IF THERE'S ONE THING THAT MAKES ME SICK
IT'S WHEN SOMEONE TRIES TO HIDE BEHIND POLITICS
I WISH THAT TIME COULD GO BY FAST
SOMEHOW THEY MANAGE TO MAKE IT LAST

MY BRAIN IS HANGING UPSIDE DOWN
I NEED SOMETHING TO SLOW ME DOWN

A KKK LEVOU EMBORA O MEU AMOR

ELA SAIU DE FÉRIAS COM DESTINO A L.A
MAS ELA NUNCA ESTEVE LÁ
ELA NUNCA ESTEVE LÁ
ELA NUNCA ESTEVE LÁ, ELES DIZEM

ELA ENTROU EM FÉRIAS
DISSE QUE ESTAVA INDO PARA L.A.
MAS ELA NUNCA CHEGOU LÁ
ELA NUNCA CHEGOU LÁ
ELA NUNCA CHEGOU LÁ, ELES DIZEM

A KKK LEVOU EMBORA MEU AMOR EMBORA
ELES A LEVARAM EMBORA
PRA LONGE DE MIM
A KKK LEVOU EMBORA MEU AMOR EMBORA
ELES A LEVARAM EMBORA
PARA LONGE DE MIM

EU NÃO SEI
ONDE MEU AMOR PODE ESTAR
ELES A LEVARAM DE MIM
ELES A LEVARAM DE MIM

EU NÃO SEI
ONDE MEU AMOR PODE ESTAR
ELES A LEVARAM DE MIM
ELES A LEVARAM DE MIM

LIGUE PARA O PRESIDENTE
E DESCUBRA ONDE MEU AMOR FOI
LIGUE PARA O FBI
E DESCUBRA SE MEU AMOR ESTÁ VIVO

THE KKK TOOK MY BABY AWAY

SHE WENT AWAY FOR THE HOLIDAYS
SAID SHE'S GOING TO L.A.
BUT SHE NEVER GOT THERE
SHE NEVER GOT THERE
SHE NEVER GOT THERE, THEY SAY

SHE WENT AWAY FOR THE HOLIDAYS
SAID SHE'S GOING TO L.A.
BUT SHE NEVER GOT THERE
SHE NEVER GOT THERE
SHE NEVER GOT THERE, THEY SAY

THE KKK TOOK MY BABY AWAY
THEY TOOK HER AWAY
AWAY FROM ME
THE KKK TOOK MY BABY AWAY
THEY TOOK HER AWAY
AWAY FROM ME

I DON'T KNOW
WHERE MY BABY CAN BE
THEY TOOK HER FROM ME
THEY TOOK HER FROM ME

I DON'T KNOW
WHERE MY BABY CAN BE
THEY TOOK HER FROM ME
THEY TOOK HER FROM ME

RING ME, RING ME, RING ME
AT THE PRESIDENT
AND FIND OUT
WHERE MY BABY WENT
RING ME, RING ME, RING ME
AT THE FBI
AND FIND OUT IF
MY BABY'S ALIVE