**Comunicação Verbal e Não-verbal.**

**O “Motivo” na Semiótica Tensiva de J.-C. Coquet**.

**Verbal and non verbal Communication .**

**The « Motif » in J.-C.Coquet’s tensive semiotics.**

Nícia Ribas D´ÁVILA

niciadavila@uol.com.br

Professora e Pós-Doutora dos programas de Pós-graduação em: Comunicação Midiática, da disciplina “Semiótica do texto verbal, do som e da imagem”, na UNESP – Bauru / SP; Comunicação, da disciplina “Semiótica do texto verbal e da imagem” (nos discursos publicitários ou sincréticos), na UNIMAR – Marília / SP – Brasil.

**RESUMO**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

O motivo, ‘unidade poética’ desencadeadora de apelos enunciativos, e a síncopa, ‘unidade da conversão’, condensando convocações enuncivas, exercem tensividades que possibilitam captar da dimensão transfrástica o momento de conversão do nível narrativo em discursivo, transmutando dois patamares envolvidos num só paradigma.

**PALAVRAS-CHAVE**: semiótica musical; motivo; síncopa; tensividade; percepção.

**ABSTRACT**

The motif, ‘poetic unit’ which unleashes enunciative invocations, and the syncope, “unit of conversion” which condenses enoncive convocations, exercise tenseness which allow us to grasp from the transphrastic dimension, the moment of conversion of the narrative level into the discursive one, changing two platforms into just one paradigm.

**KEYWORDS**: musical semiotic; motif; syncope; tenseness; perception.

**CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES**

Concebido como “o mais curto elemento ou ideia principal que caracteriza o tema de uma obra musical, intervindo, mais ou menos modificado em todo o seu desenvolvimento”, conforme Borba e Graça (1963: 264) no v.2, o Motivo foi a grande estratégia utilizada pelos compositores dos séculos XVIII e XIX. Músicos e pintores eram influenciados pelo pensamento artístico da época, fruto de remota utilização da “divina proporção” ou  *le point d´Or,* que, conforme os autores Giboulet e Mengelle-Barrilleau (1998: 123), e Pinheiro (1995: 12), designava a competente distribuição espácio-temporal dos segmentos tensivos de uma produção pictórica ou musical, portadores de valores tímicos, pragmáticos e cognitivos.

Desenhando um modelo, em alguns casos quase inalterado, o motivo se converte numa espécie de *clichê*, definido por Arcanjo (1923: 17), como “célula rítmica ou uma pequena parcela do todo musical que o faz movimentar”.

Na qualidade de unidade do tipo figurativo - comparando-a à literatura - e podendo inscrevê-la na ‘configuração discursiva’, o motivo musical é representado, parafraseando Roland Barthes, como o melhor espaço possível para a observância do sentido. Fazendo-se representar no fenômeno musical em meio a largos blocos sonoros que formam os períodos, ou em frases melódico-harmônicas e rítmico-percussivas, foi o motivo por nós constatado como unidade poética sonoro-tensiva, de caráter intencional, pois não é o resultado de recortes de partes do texto em pequenos pedaços, os mais inteligíveis ou de difícil execução, mas o produto de seleção programada para significar como ‘sonema’ (= ao semema), contendo feixes de ‘soemas’ (= semas) classificadores da poeticidade e de tensões complexas. Quando acoplado à unidade ‘síncopa’, permite-nos observar, da desorganização do nível narrativo, à sua reorganização como instância projetada, conforme demonstraremos a partir do quadro n° 1.

Fazendo apelo ao intencionalismo escolástico, até mesmo o bosquejar caracterizaria o desejo de obter-se algo imaginado. Assim, relacionando a unidade motívica à produção musical, adotamos o pensar de Coquet transmitido na frase “somente a instância-sujeito (e uma projeção dessa instância como ‘terceiro actante’) pode ser dita intencional” (1997: 87). Logo, investido de competências, o destinador dessa unidade, anexando-a a outras que também condensem e desencadeiem as mais significativas tensões, demonstrou-nos - através de seu legado musical - reafirmar sua identidade ou esmerar-se na conservação do prestígio.

**1. A SEMIÓTICA SUBJETAL (OU DA PRESENÇA)**

Do caráter aspectual estatizante colhido da disposição dos formemas musicais (blocos sonoros, intervalos, figuras e formas) e das interligações sonoras que originam a sequencialização melódico-harmônica (dinamizante), constatamos a presença de zonas e de núcleos de tensão inerentes ao ‘meta-querer’ do sujeito enunciador, conforme Coquet (1984:25), identificando sua ‘presença’ no texto e permanência no discurso-intenção.

Nas qualidades sonoras que denominamos DIATda - Duração, Intensidade, Altura e Timbre, condicionadas à dinâmica e ao andamento (da) -, as quatro primeiras possibilitam a inserção de uma “temporalidade subjetivada”, segundo Coquet (1997:86), assinalada na manifestação do enunciante. Centradas na “temporalidade objetivada”, as duas últimas controlam e efetivam o “tempo crônico”, mensurado, cronometrando o movimento frente à ascendência, à permanência e à queda sonora dos incisos, síncopas, motivos, frases e períodos, cuja expressividade tensiva designaria um actante deôntico que se desloca através do espaço e no tempo, conforme Coquet (1984:11), ao mesmo tempo que se renova o ‘presente’ do discurso musical. Ato/Presente 🡪 pessoa/presença. Estes traços reunidos transportam-nos à instância de discurso, aquela na qual são captadas as tensividades examinadas sob a ótica da semiótica subjetal ou do contínuo, de Jean-Claude Coquet. A tensividade, anteriormente tratada por Greimas em *Deux amis,* de Maupassant (1976:25), fez-nos vivenciar uma semiótica objetal ou do descontínuo, numa obra extraordinária no que tange à análise *ab quo* - *ad quem,* voltada à linguagem verbal. Celebrizada na frase greimasiana “fora do texto não há salvação”, essa semiótica matriz e modelo já concretizava nas estruturas discursivas e no percurso isotópico, fortes apelos à enunciação, por *insertions* ou *emboîtement*s, aspectualidade, embreagens. Da junção das duas teorias, somadas a contribuições de grandes autores como Fontanille, Zilberberg e outros que os antecederam, firmamos nossas reflexões.

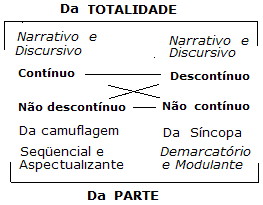
**2. A PESQUISA**

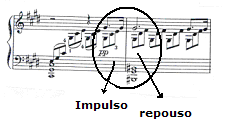
A presença da unidade motívica proporcional e coerente no discurso musical somente é reconhecida pelo sema aspectual da duratividade descontínua. Este permite que ela se destaque e que seja apreendida no conjunto sonoro, periodicamente, como uma voz suplementar desencadeando novos envolvimentos harmônicos.

O enunciante, transformado por determinações sucessivas de um desejo que o instaura, inicialmente, como um sujeito em busca de reafirmar sua identidade (Qps : Iq), logo portador de um /Querer-poder-saber/ condicionado à isotopia do /querer/, posiciona-se, a seguir, como um ‘sujeito de direito’ no estabelecimento de um contrato de manipulação (spQ : Iq), ou seja, sujeito do /saber-poder-Querer/ condicionado à isotopia do /querer/, conforme Coquet (1984: 96), cujos destinatários da manifestação musical, seduzidos e provocados, subjugam-se à instância matriz. Esta, em posição prospectiva, persuade a interpretar, a refletir e a estabelecer triagens, a partir da unidade motívica projetada - seu objeto modal, entre outros -, sobre as estratégias de produção e articulação do sentido na comunicação musical.

O agenceamento entre instância enunciante e instância projetada (a do discurso), favorece a observação de um esquema actancial formado por três termos, conforme Coquet (1997:7), o do “*prime actant”,* ora não-sujeito, ora sujeito enunciante do /Fazer/ e do /Ser/, dependente de “uma valorização do grupo musical do qual faz parte, que contribuiria cada vez mais à definição de si”, Askevis-Leherpeux e Baruch (1998:104); o do “*second actant”,* o mundo-objeto eo do “*tiers actant”*, um destinador imanente e/ou transcendente, que o faz agir. O sujeito da ação, ora Positivista [SPQ Is (Id)] - sujeito do /Saber Poder Querer/, cuja Isotopia do saber (Is) está condicionada à do dever (Id) -, ora Ideológico [SPQ Ip (Id)], cuja Isotopia do poder está condicionada à do dever, ora Metafísico [SPQ Iq (Id)], cuja Isotopia do querer está condicionada à do dever, permite que captemos, entre o papel temático e o actancial que representa, sua posição ora numa Parte do todo narrativo-discursivo, ora na sua Totalidade significativa. A conversão da Parte significativa em Totalidade significativa é estabelecida a partir do **não contínuo**. A tensividade provocada pela unidade de conversão ‘síncopa’, de função demarcatória e modulante, desorganiza a instância narrativa, modulando-a à discursiva e vice-versa, conforme Quadro n°1. Estabelece-se, assim, um paradigma contendo dois patamares: o do **não contínuo,** voltado ao enunciado, e o do **não descontínuo,** da unidade poética, ao enunciado e à enunciação. Neste, a tensividade, ora sequencial, ora aspectualizante, pela isotopia figurativa transfrasal, garante o retorno à Totalidade significativa.

**Quadro n° 1 Quadro n ° 2 - O Motivo**





**2.1. A UNIDADE MOTÍVICA E O CARÁTER POÉTICO**

Fragmentos rítmico-melódicos que contenham uma parte considerada leve, não acentuada, e outra pesada, acentuada, designam o motivo, conforme quadro n° 2, em Beethoven, “Clair de Lune”, Sonata n° 14, op.27 - n°2, 5° e 6° compassos. A primeira nota de uma frase musical pode ser o início de um motivo. A nota principal do motivo recebe o nome de ‘repouso’ e conduz a pulsão rítmica à sua finalização, situando-se no primeiro tempo (forte) de um compasso e constituindo-se em parte pesada, tida por vezes como grave, por ser considerada seu centro de gravidade e apoio. Os sons que precedem a nota principal do motivo organizam a parte leve, denominada ‘impulso’. Este conduz, logicamente, ao ‘repouso’, gerando uma emoção parcialmente comparável à do percurso greimasiano de *l’attente/ tension/* *détente.* A parte leve do motivo pode debutar num tempo qualquer ou numa fração de tempo (salvo na fração forte do 1° tempo), ou continuar em outras frações de tempo do mesmo compasso. As notas podem, ou não, ter o mesmo valor em duração, altura e timbre, porém aquela de acentuação mais forte, por vezes prolongada, indica o repouso.

Em Brahms, por exemplo, o motivo encontrado no “Opus 76” assume uma função quase ordenada no uso da célula rítmica composta de três notas musicais, nas variantes lá, sol, fá; lá, sol#, fá#; lá#, sol#, fá. Surgindo em quase todas as suas peças, no intróito, varia em algumas no formema /láb, sol, fá/ (expansão ao mib). O enunciante brinca com os intervalos de 2a. (maior ou menor) em proposta “lírica”.

O motivo característico de um tema condutor é denominado *leitmotiv*. Em Michel (1967:181) no v.3, no *leitmotiv* “*du sommeil”,* Wagner chegou a colocá-lo no 1° tempo, tornando-o irreconhecível por complexas combinações harmônico-orquestrais, imprimindo um desenho novo de difícil apreensão e análise, como em *Tetralogie.*

**Quadro n° 3**

**

Beethoven, na Sinfonia n° 5, Op.67, introduz no Primeiro Movimento, em Dó menor, a célula motívica que se repete nas notas sol, sol, sol, mib (intervalo de 3ª Maior), com resposta em 3ª menor, interpretadas no formema de três breves e uma longa. Este motivo, por sua estrutura, função e qualidades (DIATda), é uma matriz sígnica, ou seja, um conjunto noêmico que se insere semioticamente na configuração discursiva “do dramático”, abrigando traços semânticos conceptuais expandidos. A intensidade sonora do impulso e a duração extensiva do repouso refletem a majestosa exteriorização do ego que se diz e que se afirma ‘ego’, por asserção coquetiana, identificando-se nessa atuação propulsora. O motivo citado, enquanto configuração discursiva, apresenta-se como variante, em diversas composições do autor, a saber: “Andante, do Trio de cordas, Opus 3”; “Allegro, da Sonata a quatro mãos, Opus 6”; “Presto, do Quarteto de cordas, Opus 18, n° 5”; a parte final da “Quinta Sonata para Piano, em Dó Menor, Opus 10, n° 1”; na Coda do “Primeiro Movimento do Concerto para Piano n° 3, Opus 37”; e no tema principal do “Concerto n° 4 para Piano, Opus 58”.

Na identificação de um motivo devemos nos ater a certos princípios básicos:

a) todo o repouso é a consequência de um impulso; b) o ponto de repouso, tendo lugar no 1° tempo do compasso, deve ser precedido de uma parte inicial do movimento que se produz no compasso anterior; c) deve situar-se entre dois compassos que o divisam, permitindo observar seu início e término; d) o tempo fraco tem o sentido obrigatório de impulso; e) pode o motivo terminar numa apresentação forte ou masculina, caso a última nota esteja numa fração forte do tempo forte (ou grave); f) a terminação será fraca ou feminina, caso a última nota incida sobre uma fração fraca.

**3. L.VAN BEETHOVEN (1770-1827) E A SONATA N° 14, “CLAIR DE LUNE”**

Conhecida como “Sonata ao Luar”, em *Adagio sostenuto,* cronometrada a semínima = 60, a arquitetura rítmico-melódico-harmônica produz estados tensivos heterogêneos, na durativa e aparente tranquilidade que envolve manifestações no referido andamento. A existência de materiais frástico-figurativos do componente temático, estruturando a obra tonal e funcional em dó# menor, numa vasta produção de tercinas, faz reviver uma fase importante da história da música que se transformou, a partir de uma concepção mais detalhada da ideia de modulação, com o surgimento de complexas estruturas musicais e o abandono da tonalidade na música do século XX.

Uma cadência perfeita (dominante-tônica), em Beethoven, familiar, afirmativa, tinha uma significação expressiva inseparável de toda a estrutura do pensamento musical. O mesmo acontecimento, porém, observado em Prokofiev, segundo Salzman (1970: 20), seria um incidente local que deveria ser certamente compreendido em termos diferentes.

**3.1. O COMPONENTE TEMÁTICO**

Trata-se de uma composição na forma ‘sonata’. Nela é elaborado o percurso, conforme Hodeir (1961), “exposição (do material temático), desenvolvimento central, reexposição e desenvolvimento terminal”, não representando um esquema formal único.

No sistema musical, a partitura é o apoio substanciado que caracteriza uma das formas da expressão. Nela, os formantes sonoros são organizados em vozes, sendo enunciadas por formemas com conteúdo em substância e forma. A 2ª voz é composta de 3 colcheias, em tercinas, numa estrutura em ₵ cortado (=2/2). Na 1ª voz que debuta no 4° formema do 5° compasso, acrescido de 3 formemas iniciais do 6° compasso (contando com o envolvimento harmônico do formema), situa-se o início do sonema ‘motivo’, em [sol# / dominante de dó# menor / (colcheia pontuada) + sol# (semicolcheia), + sol# / como tônica *do sonorema* de sol# Maior/(mínima pontuada)], no 6° compasso. Em soemas homófonos, harmonicamente transformados, a célula motívica reforça a tensão criada pela dependência do andamento crônico, objetivado (*tiers actant transcendent*), que se contrapõe à expressividade subjetivada de um enunciante sobre o sol# semicolcheia, soema iterativo de reforço expressivo (cantante), em dissimetria durativo-melódica com o mi (em tercina) da 2ª.voz, gerando o primeiro momento intenso/extenso de poeticidade que se acentua no prolongamento do repouso. Outras duas vozes arquiteturam-se na composição, assimiladas inicialmente por seus efeitos de sentido viso-sonoros, cujo sentido articulado, pós manifestação, é apreendido através da análise extraída dos sonemas, na articulação de classoemas, de texturemas sonoros (por infiltração e sobreposição de vozes), de projeções paradigmáticas e sintagmáticas (tonais), ascendentes e descendentes, de isotopias, de unidades poéticas (motivo) e da “unidade de conversão” síncopa. Nesta síntese, porém, limitar-nos-emos à explanação, esquematizando o momento tensivo e as 5 etapas da ‘função de síncopa’, demonstrando - em sua forma mais complexa -, a quantidade e qualidade dos pulsos tensivos, grafados nos quadros n° 5 e n° 6.

O ritmo do motivo não coincidindo com o da barra do compasso, nem com o da extensão da frase, faz com que disto resulte o seu reconhecimento, não apenas concernindo-se à forma plástico-gráfica viabilizada pela partitura, mas ao seu semantismo tensivo determinado pelo teor das valências: ter o valor sequencial na não descontinuidade, pelo caráter frástico de buscas enuncivas (de ordem quantitativa = coesão); e ter ainda o valor aspectualizante e transfrástico da não-descontinuidade, originando buscas enuncivo-enunciativas (de ordem quantitativo-qualitativa = coerência) rítmico-harmônicas e rítmico-melódicas. Comparando o motivo a outros no enunciado e fora dele, assinalamos ora um envolvimento isotópico (enuncivo), ora proprioceptivo (enunciativo) acionando a práxis enunciativa. As isotopias rítmico-melódica e poética (transfrasais) são as mesmas que originaram as buscas na instância enunciativa e que garantirão o retorno à enunciva, quando a instância narrativa absorverá o nível profundo. A natureza paradigmática releva de um processo de metaforização e emerge dos procedimentos culturais de substituição, conforme Courtés, em Renoue (1996: 69).

Visando à instância enunciante, o motivo do “Clair de Lune”, assim apreendido da organização transfrástica [[**:taaa/ta/taaa-aaa-aaa:]],** terá, no DIAT discursivo de cada fração sonora, qualidades ideais, subjetivadas, que permitirão interpretações personalizadas do formante projetado, comportando leituras que garantiriam a aparência do apreendido pela equalização entre o quantitativo, definido no numerador, e o qualitativo, no denominador, na unidade de valor, designando a qualidade das tensões. Assim, o numerador apelaria à substância quantitativa, “o que” do conteúdo sonoro no n° de tempos regendo os sonemas que interagem nos formemas, e o denominador, em qualidade, à forma do conteúdo, o “como”, em cujos soemas articulados sob tensões intensas, extensas e complexas, a significação se exerce e, em consequência, a comunicação musical.

A natureza paradigmática do motivo é condicionada a se repetir nas variantes do contexto envolvendo o destinatário na produção tensiva que consagra a configuração discursiva do “lirismo” ou do “patêmico” absorvida na temática do romantismo. Seu núcleo soêmico tem as acepções: ‘da ubiquidade’ e ‘da suprassegmentação tonal’. O classoema ‘sol’ (sustenido ou natural) apresenta-se como um conector e desencadeador de isotopias figurativas: metafórica, rítmica, melódica, harmônica, tonal, modal, tensiva, cadencial, de dominante, expressiva (cantante), poética, iterativa, fusional.

No compasso 60°, em paralelismo contrapontístico, o motivo migra para a mão esquerda originando texturemas por infiltração/so breposição. Assim, as aparições do motivo, conforme Vincensini (1996: 314), variam segundo suas iscrições contextuais.

Nos compassos63° e 65º, por *abstraction notale* , conforme Francès (1972: 27-28), constatamos sobre o 4° bloco, o primeiro som do motivo precedido de um “estado de síncopa” de 3ª. espécie sobre o lá, na 2ª. voz executada pela mão direita subjugada ao si#, da primeira voz, na produção de um intervalo de 2ª aumentada. Este origina um texturema dissonantal, uma vez que os dois sons apoiam-se sobre a primeira nota do motivo situada no baixo cantado, o sol#.

Em meio à tensão da função poética na manifestação motívica, instaura-se a tensividade acumulada e distorcida do ‘**estado de síncopa’**, acrescida da pulsão dissonantal (entre soemas) produzindo o mais complexo estado de tensão sobreposto aos anteriores pela suprassegmentação dos prosodemas dissonantais.

A *desorganização* e ruptura narrativas, transportam o destinatário à condição inicial de ‘não-sujeito’ (Coquet,1984:206), e a seguir de ‘quase-sujeito’, sendo projetado num paradigma *condensador* de apelos enuncivos.

A retomada do estado de poeticidade só se verifica na transferência das invocações enuncivas para convocações enuncivo-enunciativas, geradas no momento da “espera” ou condensação (cf. quadros n°s. 5 e 6).

O retorno à narrativa, pela cadência perfeita, somente se efetua pela captura do plano isotópico acionado pelo ‘meta-querer’(Coquet,1984:165) do destinatário que, na *expansão* do egono encontro da colcheia contígua = isotopia transfrasal das tercinas, acionando a enunciação, *reorganiza* a totalidade narrativa que assumirá a discursiva.

**3.2. DIMENSÃO TRANSFRÁSTICA E A PERCEPÇÃO**

**Maiores esclarecimentos sobre a “função de síncopa” e o “estado de síncopa”**

**A força do estranhamento interagindo na função de síncopa**

Campos tensivos antagônicos incidem sobre a produção da síncopa” de 3ª. espécie inserida no **motivo**, nos compassos 63° e 65°.

Embora esta não seja a espécie mais potente na aparição de síncopas nos textos musicais (a exemplo das de 4a. espécie), confirma a premeditação do ato que visa a propiciar o mais elevado grau de tensividade do contexto.

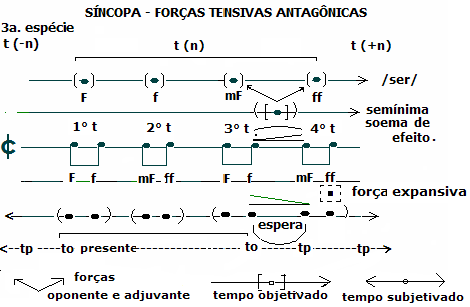
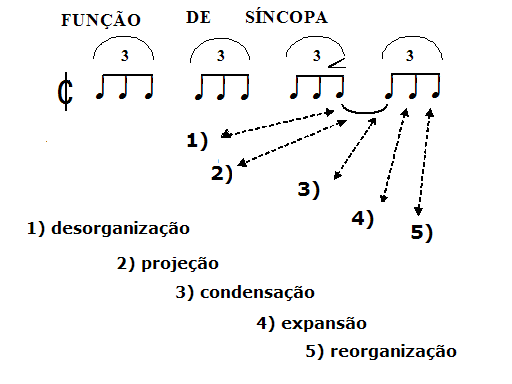
Será o sentido anterior à sua manifestação? Comparando à percepção poderá ser assim equalizado: a síncopa está para o sentido (intensa/breve) como o poético está para a percepção (extensa/iterativa). Rompendo paradigmas e desconstruindo estereótipos, a “síncopa” e a “unidade poética” se aproximam da verdadeira definição de “ARTE”. O homem, sendo apenas um usuário do sistema, nada mais cria salvo a “impressão do inédito”, colhida do rompimento de paradigmas e do instaurar de novos estereótipos

“Pela expansão sonora da ligadura posicionada no soema lá, colcheia, semioticamente definido como um *projetema dissonantal,* colhemos uma **síncopa de 3ª. espécie de ordem “complexa”**: a) por encontrar-se numa subdivisão binária (3=2) do compasso **₵ = 2/2** (cf. Quadro 5, nos soemas de efeito); b) pelo segundo soema lá colcheia ter sido introjetado pelo“soema si# semínima”, tonante (cf. Quadro 4), justificando a síncopa pelo seu efeito intenso produzido na 1ª.voz, sensível da tonalidade, numa execução que acentua e instaura o “**estado de síncopa**” pelo estranhamento, na fração prolongada do soema lá (em ligadura). A complexidade rítmico-harmônica dos *classoemas dissonantais* (sol#/ lá/ si#/ fa#), pela projeção e reverberação das dissonâncias entre os soemas lá (9ª.menor do acorde de dominante) e fa# (7ª.menor do acorde de dominante), é apreendida no envolvimento do si# com o sol# do baixo motívico, dominante da tonalidade. Estes *classoemas* internalizados e projetados no bloco sonoro têm profunda responsabilidade na produção do “estranhamento” verificado nos compassos 63 e 65. É o estranhamento que determina e garante semioticamente uma “função de síncopa. Este permitiu apreender as “forças tensivas antagônicas” do “tempo de espera”, expandindo-as do 3º ao término do 4º bloco sonoro, sem interromper a natureza específica do “motivo” em questão. Demarcando o “*motivema-resposta*”, estilisticamente migrado para a mão esquerda, a isotopia poética retorna na configuração discursiva do romantismo da época, transportando os blocos sonoros prestes a se resolverem na tonalidade (Vº, Iº), em cadência perfeita. Na função de síncopa simples, o estranhamento é restrito, visível e intenso. Em sua forma complexa – como neste caso que nos instigou a efetuar a análise semiótica -, o estranhamento acontece entre blocos sonoros, é audível e extenso, permitindo identificar um “estado de síncopa”. Por sua origem e disposição rítmico-harmônica tonal (horizontal/vertical), denominamos de 3ª. espécie”.

**Quadro 4**

****

**Quadro n° 5 Quadro n° 6**

.......

No quadro n° 6, observamos os pulsos F, f, mF e ff indicando a absorção das tercinas (3 colcheias=duas) pelas duas colcheias definindo cada tempo (subdividido da mínima), como soema atualizante para facilitar a compreensão e aplicabilidade da teoria de Coquet : To = instância de origem, presente / presença no tp = tempo projetado; t (-n) = visão retrospectiva; t (n) = experiência perceptiva singular; t (+n) = visão prospectiva. Os sinais a seguir indicam: em ---[-o-]-->, a flecha direciona o ‘sentido’ do tempo. Os colchetes enquadram o acontecimento; em -(-<---(-o-)-->-)-ponto (pequeno círculo) marca a instância enunciante, e as flechas, sua mobilidade. Os parênteses definem a experiência acumulada, segundo Coquet (1997:86).

Além da valência encontrada na correlação de gradientes, colhida da profundidade dos classoemas (classemas sonoros), acrescida da tonicidade tímica dos funtivos (intenso/ extenso), segundo Fontanille e Zilberberg (1998: 14), apreendemos o ponto culminante e heterogêneo da tensão múltipla no espaço que denominamos ‘espera’, onde as forças opositivas se encontram (< >) e se fundem no núcleo da tensão, no instante da condensação. Esse momento do não-contínuo narrativo propicia o surgimento da transmutação da instância narrativa na discursiva, fazendo presente um tempo linguístico-musical qualitativo, subjetivado, coexistente - como “sinal de alerta”- à nossa própria existência. Em solidariedade poética aos efeitos de sentido, completam-se nas duas instâncias, desligando-as e religando-as *ad perpetuum.*  É a “função de síncopa” que projeta o paradigma que será incorporado pela unidade poética ou por outras da parcialidade. Demarcando pelas "morfologias quantitativas" acumuladas no sonema alterado, ela projeta o receptor (pela força impingida) ao espaço de condensação. É nele que a **percepção** do destinatário, por intermédio da zona da camuflagem, ora aparentemente discursiva, ora aparentemente narrativa, reconstrói, sob a égide do “segredo”, a recuperação da integralidade extensa e contínua da significação.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARCANJO, S. *Lições Elementares da Teoria Musical*. São Paulo: Ed. Ricordi, 1923.

ASKEVIS-LEHERPEUX, F., BARUCH, C., e CARTRON, A. *Précis de psychologie*, Paris: Nathan, 1998.

BENEDICTIS, S. *Noções Gerais de Música*. São Paulo: Ed. Ricordi, 1950.

BORBA, T., e GRAÇA, L. *Dicionário de Música ilustrado.* Lisboa: Edições Cosmos, 2a. ed., 2 v.,1963.

COQUET J.-C. *Le discours et son sujet.* vs. 1 e 2, Paris: Klincksieck, 1984-1985.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_ *La quête du Sens*. Paris: PUF, 1997.

FONTANILLE, J., ZILBERBERG,C. *Tension et Signification.* Belgique: Pierre Mardaga éditeur, 1998.

FRANCÈS, R.  *La Perception de la Musique*. Paris : Librairie Philosophique J.Vrin, 1972.

GIBOULET, F., MENGELLE-BARRILEAU, M. *La Peinture.* Paris : Ed.Nathan, 1998.

GREIMAS, A.-J. *Maupassant. La sémiotique du texte* : exercices pratiques. Paris : Seuil, 1976.

HODEIR, A. *La Musique Depuis Debussy*. Paris: PUF, 1961.

LAVIGNAC, A. *La musique et les musiciens*. Paris: Ed. G.Billaudot, 1950.

MICHEL, F. *Encyclopédie Salvat de la Musique*. Barcelona: Ed. Salvat, 4 v., 1967.

RENOUE, M. *Analyse sémiotique de la perception d’un objet naturel.* Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 48. Limoges: Pulim, 1996.

SALZMAN, E. *Introdução à musica do século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1970.

SOUZA, E.R.P. *Elementos de coerência no opus 76 de Brahms*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995a.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_ *Proporções no Opus 110 de Beethoven.* Campinas: Ed.Unicamp, 1995b.

VINCENSINI, J.-J. *Pensée mythique et narrations médiévales*. Paris : Éditions Honoré Champion, 1996.

PARTITURA :

BEETHOVEN, L V. *Sonate n°14-op.27-n°2.* Paris: Ed. Henry Lemoine, 1988,15p.