

A Retórica do silêncio

Cesar Marino Villavicencio

cv@cevill.com

Resumo: A teoria da retórica na música barroca revela-se, de modo geral, interpretativa e heterogênea, não havendo uma linha de pensamento fixa. Essa heterogeneidade torna-se evidente quando se analisa a utilização dos silêncios como figuras retóricas. Para definir as intencionalidades dos silêncios é necessário considerar os afetos que os cercam. Assim, por haver diversos afetos inerentes, há ainda mais deliberações subjetivas na análise dos silêncios. Sugerindo uma visão retórica plural, propõe-se diversos tipos de categorização bem como a coexistência de interpretações. Para apresentar os desdobramentos dos objetivos estéticos da *meraviglia*, que focam o escopo pragmático de deslumbrar inesperadamente criando percepções chocantes de admiração, busca-se um equilíbrio entre a teoria e a prática através de exemplificações musicais. A retórica é vista como a energia inerente na emoção e no pensamento, transmitida por meio de um sistema de signos, entre os quais a música, com o objetivo de influenciar terceiros em suas decisões e ações.

Palavras-chave: retórica; música; silêncios; pausas, Barroco.

The Rhetoric of Silence

Abstract: There is a lack of a single doctrine for the use of rhetoric in baroque music. The rhetorical theory has interpretative and heterogeneous qualities. Musical silences are among the rhetorical figures of the baroque. To frame the intentionalities of silences it is necessary to consider the affects that surround them. This means that to describe silences we are even more subjected to a variety of interpretations. In favor of a pluralistic view of rhetoric, embracing a diversity of categorizations is suggested. In order to reveal some of the aesthetic objectives of the *meraviglia*, which are focused on provoking a shocking sense of wonderment through creating experiences that astonish with delight, musical examples of the pathetic use of silences are presented. Rhetoric is viewed as the energy inherent in emotion and thought, transmitted through a system of signs, including music, to others with the objective of influencing their decisions and actions.

Keywords: rhetoric; music; silences; rests; Baroque.

1 – Introdução

O uso dos silêncios na música, como meio para impressionar o público, se apresenta no decorrer de toda a história. Este artigo concentra-se em oferecer uma visão ampla e exemplificada dos diferentes âmbitos nos quais elementos musicais como pausas, cesuras e articulações foram usados por compositores de diferentes períodos da história da música, com a finalidade de provocar com ênfase determinados estados de espírito. Lidando inicialmente com a teoria retórica musical do período barroco, este artigo visa discernir sobre a aplicação prática das figuras *aposiopesis*, *abruptio*, *suspiratio*, *ellipsis*, *synecdoche*, *pausa*, *tnesis*, *homoiototon* e *homoioteleuton*. Neste âmbito, expõe-se a complexidade do silêncio na música do período barroco, onde a *meraviglia*, norteadada pelo uso da retórica na aplicação de funções estruturais e enfáticas, visa provocar afetos por meio de uma extensa gama

de meios musicais como: andamento, dinâmica, articulação e fraseado. Os silêncios apresentam uma característica especial porque o efeito patético por eles exposto combina vários desses meios musicais simultaneamente.

Apesar das características circunstanciais e subjetivas da recepção musical dos silêncios na música, cabe fazermos algumas tentativas de categorização a fim de elaborarmos variadas hipóteses que revelem ultimamente o campo plural e o caráter interpretativo das pausas. Acredito que dentro deste pluralismo possa-se fecundar a criação de uma linha flexível de aproximação, fundamental para o desenvolvimento de uma área de pensamento como a da retórica. Creio que devemos pensar na hipótese de nos afastarmos da ideia de que na comunicação, inerente em atividades musicais, possa-se

atingir um equilíbrio tácito entre os princípios retóricos de *delectare, movere, docere* (deleitar, mover os afetos e ensinar) através de uma aproximação mecânica e calculada, pois a criação e percepção musical recaem em vários aspectos no âmbito variável do individual. ¹ Essa diversidade, no lugar de ser vista como um problema para a elaboração de linhas de pensamento, deve ser acolhida como uma característica *sui generis* que patrocina a elaboração de teorias dentro da riqueza natural da convivência harmônica entre diferentes pareceres.

Baseado na minha pesquisa de doutorado, que sugere o uso da retórica como ferramenta analítica na improvisação contemporânea, este artigo foca-se na aplicação da retórica para compreender o uso dos silêncios na música de diversos períodos da história. Retórica, nesse sentido, se desvincula de qualquer estilo musical e passa a servir como ferramenta para o melhor entendimento de processos estéticos, éticos e cognitivos que, embora subjetivos, sirvam para sugerir algumas características vinculadas à comunicação por meio de sons.

Pelos exemplos musicais dados, este trabalho visa enfatizar a necessidade de equilibrar o discernimento teórico com exemplos da prática musical, combinação esta que creio primordial para a obtenção de uma visão ampla do uso da retórica na música², uma visão que, se desvinculando de qualquer estilo, envolva aspectos relacionados à harmonia, tempo, fraseado, articulação, dinâmica, ritmo, acentuação, expressão, contraste e gestos.

2 – A Categorização das figuras de silêncio

Existem diversas opiniões sobre a categorização dos silêncios. BARTEL (1997, p.32), no *Musica Poetica*, propõe uma divisão entre figuras de interrupção (*abruptio*, *ellipsis*, *tmesis*) e figuras de silêncio (*aposiopesis*, *homoioptoton*, *homoioleuton*, *suspiratio*). Também encontramos divergências na descrição destas figuras entre os estudiosos do período barroco. Kircher, por exemplo, refere-se ao *abruptio* como *aposiopesis* (BARTEL, 1997, p.167), assim como Walther subdivide a *aposiopesis* em duas subcategorias denominadas de *homoioptoton* e *homoioleuton* (BARTEL, 1997, p.205-206). De fato, para discernir sobre o significado dos silêncios precisamos primeiramente interpretar o afeto pertinente. O afeto do silêncio é definido pela intenção que o antecede assim como pela intenção que o segue.³ Retornando à divisão sugerida por Bartel, na qual se propõe uma categorização em figuras de interrupção e silêncio, nos confrontamos com a problemática de situar as figuras divergentes como a *pausa* e o *suspiratio* na mesma categoria. No lugar de ter conteúdo intrínseco, a *pausa* é essencialmente o silêncio que circunda o conteúdo. Por outro lado, o *suspiratio* é a uma figura ligada ao *páthos*, que apresenta musicalmente a representação emocional do suspiro por meio do uso de pausas. Uma outra possível maneira de classificar as pausas retóricas poderia ser em: pausas coletivas e aquelas usadas individualmente. Porém, ao fazermos isto, estaríamos situando novamente figuras com diferentes objetivos dentro da mesma categoria, como por exemplo, a *aposiopesis* – ligada a *páthos* – e a *pausa* – sem conotação afetiva.

Abruptio	Uma pausa súbita na música que cria um afeto inesperado.
Aposiopesis	A pausa geral com afeto.
Suspiratio	Pausa que corresponde a um suspiro.

Ex.1 – Figuras de silêncio relacionadas com *páthos*.

Pausa	A pausa no final, que conclui em descanso .
Aposiopesis	A pausa geral sem afeto.
Tmesis	A fragmentação estrutural de uma sequência musical por meio de pausas.

Ex.2 – Figuras de silêncio relacionadas sem relação com *páthos*.

Homoioleuton	Pausas geradas após uma clara intenção de final. <i>Finale silentium</i> .
Homoioptoton	Pausas geradas sem a intenção de uma finalização. E.g. <i>Aposiopesis</i>
Homoioarche ⁴	Pausa geral que precede os primeiros sons de um movimento, seção, etc.

Ex.3 – Figuras de silêncio relacionadas com sua função afetivo-estrutural.

Após examinar e organizar as pausas e seus objetivos, este artigo sugere ainda uma outra divisão em três grupos: primeiro, silêncios ligados ao âmbito afetivo da emoção (*pathos*) (Ex.1), segundo, silêncios sem afeto inerente (Ex.2) e, terceiro, pela sua função afetivo-estrutural (Ex.3).

Porém, após essa nova tentativa de classificar os silêncios, ficou evidente que pelo fato dos silêncios revelarem sua função dentro da música somente pelo que os antecede e aquilo que os prossegue, qualquer discernimento sobre suas características deve levar em conta os diferentes elementos que compõem o discurso sonoro em cada circunstância.

3 – Revisão e exemplificação

A seguir apresentam-se uma lista de figuras relacionadas ao silêncio e diversas exemplificações.

a) *Abruptio*

Abruptio é definido por Virgílio como o corte no meio do discurso (SIMPSON, 1968, p.75). *Abruptio* foi introduzido por Kircher, que usa este termo no lugar de *aposiopesis*. O termo *abruptio* não se encontra nas obras de Cícero e Quintiliano, razão pela qual parece ter sido inventado para seu uso específico na música.

Um exemplo da figura *abruptio* está na ária *Es ist vollbracht* da Paixão Segundo São João, de Johan Sebastian Bach (Ex. 4). Nesse caso em particular, podemos encontrar o *abruptio* ligado às figuras de *exclamatio* – pela força ascendente com a qual é expressada a palavra *Kampf* (luta) –, de *anabasis* –, assim como da figura de *memoria*, pois logo depois da pausa ouvimos a recapitulação do tema. É possível também a presença do *interrogatio*, ideia, aliás que é a base da *meraviglia* pois do ponto de vista fenomenológico implica na provocação de curiosidade (CHERCHI, 2005, p.63-65).

O final do *exclamatio* provoca esta curiosidade, *interrogatio*, que logo é preenchida pelo uso mnêmico do tema inicial da ária.

Outro exemplo de *abruptio* pode se evidenciar no primeiro movimento, *spiritoso*, da Sonata IV, para flauta doce, do compositor italiano Francesco Mancini (Ex.5). No compasso trinta e dois, percebemos uma pausa repentina que acontece após um acorde de suspensão em Mi maior. Segue, após o *abruptio*, um acréscimo dramático na intenção – trazido pelo acorde diminuto – que se resolve finalmente em Lá menor no começo do *Largo*. Neste caso, poderíamos pensar que o *abruptio* faz com que a pausa

Ex.4 – Aria *Es ist Vollbracht* da *Johannes Passion*, BWV 245 de J. S. BACH (Leipzig, Bach Gesellschaft).

Ex.5 – Sonata IV para flauta doce e baixo contínuo de F. MANCINI (Amadeus Verlag, 1999).

crie um sentimento de expectativa. Poderíamos especular que se a linha melódica da flauta tivesse chegado ao *abruptio* ascendentemente, estaríamos lidando com um *interrogatio*. De qualquer forma, Mancini evidencia uma sensação de vazio e decide preencher esta espera aumentando o dramatismo ao dar sequência à sonata apresentando um acorde diminuto. O aumento na intenção do afeto acrescenta o caráter dramático da pausa, que neste caso trata-se de um *abruptio*.

b) *Aposiopsis*

Aposiopsis, ou *reticentia*, indica uma interrupção coletiva. Uma pausa geral relacionada ou não com *páthos*. A *aposiopsis* afetiva seria um corte súbito em todas as partes da composição no meio do discurso, usualmente para dar a entender ter sido rendido pela emoção (BURTON, 2010). Hipoteticamente, poderíamos pensar também na possibilidade de uma *aposiopsis* ser uma *pausa* geral sem conteúdo afetivo.

Bartel afirma que a *aposiopsis* é "encontrada regularmente em composições cujos textos se relacionam com a morte ou a eternidade... expressando o eterno ou a insustentabilidade." Ele continua dizendo que "[A *aposiopsis*] pode estar relacionada com a figura de *interrogatio* expressando o silêncio que prossegue a pergunta" (BARTEL, 1997, p.203-204). Walther e Turingus consideram a *aposiopsis*

como uma pausa geral de duas categorias: *homioptoton* (pausa sem cadência precedente) e *homioiteleuton* (pausa que se segue após uma cadência) (Walther e Turingus citados por BARTEL, 1997, p.205-206).

No *Concerto Grosso* em Ré maior Op.6 no. 5 de Georg F. Handel (Ex. 6), podemos encontrar uma *aposiopsis* de suspensão. A pausa somente retarda a chegada da cadência esperada, encaminhando o ouvinte suavemente em direção à tônica final.

Outros dois exemplos de *aposiopsis* provêm de gravações de áudio realizadas durante um curso de improvisação contemporânea que ministrei na Universidade de Nevada Las Vegas, nos EUA (VILLAVICENCIO, s.d.). O primeiro exemplo perfila com clareza o uso coletivo do silêncio para provocar uma mudança de intenção na música. No segundo exemplo, a pausa acontece durante um momento de grande atividade e fortes dinâmicas, não produzindo uma mudança de intenção, mas fazendo parte dela.

c) *Suspiratio ou stenasmus*

Bartel indica que "[*Suspiratio* é] a expressão musical de um suspiro por meio de uma pausa (BARTEL, 1997, p.393). Também Kircher afirma que "por meio do [*suspiratio*] expressamos afetos relacionados aos lamentos ou suspiros usando pausas de colcheias ou semi-colcheias,

The image displays two systems of musical notation for the Concerto Grosso Op. 6 No. 5 by G. F. Handel. The first system includes staves for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabaixo (Bc). The second system continues the notation for the same instruments. Fingering numbers are indicated below the notes: 7, 6, 5, 6, 7, 6, 7, 6 in the first system, and 7, 3, 4, 2, 6, 6, 6, 4, 5, 3 in the second system. Dynamic markings 'r' and 'f' are present.

Ex.6 – Concerto Grosso Op. 6 No. 5 de G. F. HANDEL (Bärenreiter, 1985).

as quais são por sua vez denominadas de *suspiria*" (BARTEL, 1997, p.393-394). *Suspiratio* ou *Stenasmus* são tidas com figuras relacionadas com *páthos*, pois introduzem silêncios em uma linha musical com o objetivo de perfilar estados emocionais relacionados com tristeza, mágoa, angústia, etc.

No primeiro movimento, Triste, da Sonata III em Fá menor (Ex.7), para flauta doce, ou fagote, e baixo contínuo, Georg Ph. Telemann apresenta uma série de *suspiratii* que pela sua constante recorrência adquire um caráter estrutural. Quiçá poderíamos também pensar que as pausas nesta introdução transparecem o uso do tempo qualitativo, conhecido em retórica como *kairos*. A performance estritamente regular, ligada ao *chronos* (isto é, sem pequenas cesuras nos compassos 2,3,5,6,7) desta introdução, comprometeria provavelmente a clareza – *perspicuitas* – na comunicação dos afetos relacionados com a indicação do afeto apontado por Telemann: *Triste*.

Podemos achar um outro exemplo de *suspiratio* no quarto movimento da Sinfonia No.5, de Gustav Mahler (Ex.8). Se prestarmos atenção na linha dos primeiros violinos,

logo no *levare* para o terceiro compasso, encontramos uma linha ascendente em crescendo – Dó-Re-Mi – com a indicação de *molto ritenutto*. No primeiro tempo do compasso três, toca-se novamente a nota Mi e retoma-se o pianíssimo original *a tempo*. Tudo parece indicar um momento musical *ad hoc* para a realização de um *suspiratio*. De fato, Mahler faz uso recorrente de cesuras (') nos próximos compassos (3,4,6,7), que também poderiam ser interpretadas como a figura em questão.

d) Pausa

Kircher acredita que "*Pausis* é o mesmo que o silêncio. A *pausa* é usada apropriadamente quando uma pessoa, no lugar de muitas, é permitida a falar."

Também Janovka, Walther, Thuringus e Printz descrevem a *pausa* como um silêncio (BARTEL, 1997, p.643-365). A visão deste artigo foca-se na *pausa* como uma figura sem relação com *páthos*. A *pausa* aponta para o uso de silêncios que permitem, por exemplo, respirar, esperar dando espaço para os outros interpretarem ou separar frases. A *pausa* permite a estruturação do conteúdo no lugar de criar conteúdo em si.

Triste

[f] p f

[f] p f

6 6 7 5 4 3

6 6 7 5 4 3 6 4

Ex.7 – Sonata III em Fá menor, TWV 41:f1 de G. P. TELEMANN (Editio Musica Budapest, 1995)

III.

4. Adagietto.

Sehr langsam. molto rit. a tempo (molto Adagio.)

Harfe. pp

Erste Violinen. molto rit. a tempo (sehr langsam) pp espress. pp seelenvoll

Zweite Violinen. pp

Violen. pp subito

Violoncelle. pp subito

Bässe. pizz. pp

Ex.8 – Adagietto da Sinfonia No. 5. de G. MAHLER (Leipzig, C. F. Peters, 1904).

172
sto la tua bel - la Eu - ri - di - ce La tua di - let - ta
Ohi - mè che o - do?

175
spo - sa è mor - ta. In un fio - ri - to pra - to con
Ohi - mè.

Ex.9 – *L'Orfeo Favola in Musica* de C. MONTEVERDI (Editor: Philip Legge).

Largo ed un poco piano.

- - i - son.
le - - i - son.
le - - i - son.
le - i - son.
lei - - - son.

Ex.10 – *Messe H-moll, BWV 232* de J. S. BACH (s.d.).

e) *Tmesis*

Bartel nos diz que "Ambas as *tmesis* retóricas significam uma fragmentação, refletindo o significado literal da palavra; um corte ou uma incisão" (BARTEL, 1997, p.412). Poderíamos pensar na *tmesis* como cesuras sem conteúdo afetivo próprio como no caso do *suspiratio*.

f) *Homoiooteleuton*

Quintiliano expõe que essa pausa "ocorre quando orações terminam de maneira parecida, usando as mesmas sílabas ao final de cada uma" (QUINTILIANO, 1920, 77).

Walther, por sua vez, defende que *homoeoteleuton* é "um silêncio geral... que acontece no meio de uma composição depois de uma cadência *finalis*" (BARTEL, 1997, p.297-298). Visando um entendimento mais amplo da figura *homoiooteleuton*, propõe-se seu significado como o de uma pausa geral que acontece após uma passagem cuja descontinuação foi engendrada com claras intenções de chegar a um fim.

g) *Homoioptoton*

Walther afirma que *homoeoptoton* é "um silêncio no meio de uma composição... sem um fim ou cadência precedente" (BARTEL, 1997, p.297-298). *Homoioptoton* seria então uma pausa que ocorre no meio do discurso musical, sem a intenção inerente própria de uma finalização.

h) *Homoioarche*

Durante minha pesquisa de doutorado, que propõe uma visão da improvisação contemporânea através de um prisma retórico, percebi a falta de uma categoria que abrangesse o silêncio inicial de uma improvisação. Na improvisação contemporânea, o processo interativo de criação coletiva se inicia a partir do primeiro silêncio, que é quando toma lugar a negociação dos primeiros *inventios*, assim como o *decorum* da sessão. Por essa razão, achei providencial criar um termo que acompanhe as figuras de *homoiooteleuton* e *homoioptoton*. *Homoioarche* é essa nova figura que aponta para as energias presentes nos silêncios que precedem os primeiros sons de uma performance, de um movimento ou mesmo de uma transição. Se tomarmos como exemplo o *L'Orfeo, Favola in Musi-*

ca, de Claudio Monteverdi, podemos perceber a função estrutural e afetiva da pausa que precede o início do lamento do Orfeu, logo após ele receber a notícia da morte de Euridice (Ex.9). Seria possível também considerar esta pausa uma *homoioarche*, pois esta acontece de maneira a transparecer como Orfeu paulatinamente vai se dando conta da tragédia que o envolve. Assim, em silêncio, ele dá início a seu lamento, enquanto a *Messagiera* relata o drama acontecido.

Johann Sebastian Bach nos proporciona outro exemplo (Ex.10). Na missa em Si menor, na pausa no final do Kirie (*exordium*), a pausa tem efeito de suspensão, pois o acorde anterior é o da dominante. Também poderíamos achar nessa pausa uma conotação de *homoioarche*, pelo fato do silêncio preparar a entrada para o *distributio*.

Conclusão

As analogias apresentadas fogem de qualquer pretensão em estabelecer bases fixas para a análise da música por meio das figuras de retórica. De fato, penso que tal aproximação não somente prejudicaria o surgimento do debate e, conseqüentemente, o enriquecimento da área, mas também tornaria infrutífero o esforço de buscar informação dentro de uma característica nata dos tratados escritos nos séculos XVII e XVIII: a heterogeneidade. Essas divergências, no lugar de abismar-nos pela sua disparidade, devem-nos informar a respeito da inerente flexibilidade da aplicação da retórica na música. Creio que a busca por uma teoria para a aplicação da retórica na música deve nutrir-se das divergências que encontramos entre os autores daquele período, pois é dessa natureza plural que surge a riqueza de sua epistemologia. Concluindo com uma interrogação, devemos quiçá levar em consideração que ao abordarmos a *meraviglia* e seu objetivo de provocar reações anímicas no público, seja muito importante um discernimento de cunho ético que leve em consideração o *vir bonus, dicendi peritus*, de QUINTILIANO (1920, p.9), que propõe como essencial para formar um orador perfeito que ele seja um homem bom, possuidor não somente de talentos excepcionais de discursador, mas de todas as qualidades de caráter também.

Referências

- BACH, Johan Sebastian. *Messe H-moll, BWV 232*. (Leipzig, Bach Gesellschaft). Dover Publications, New York, s.d.
- _____. *Johannes Passion, BWV 245*. Leipzig, Bach Gesellschaft.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica; Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1997.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics (1606)*. Londres, Yale University Press, 1993. Tradução: Benito V. Rivera. Editor: Claude V. Palisca.
- BURTON, Gideon.Silva. *Rhetoricae*. <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>. (Acesso 9/07/2009).
- CAGE, John. *Silence*. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press, 1939.
- CHERCHI, Paolo. Marino and the meraviglia. In: Massimo Ciavolella e Patrick Coleman. *Culture and authority in the baroque*. University of Toronto Press, 2005. p.63-72.
- CAMERON, Jasmin. Rhetoric and Music: The Influence of a Linguistic Art. In: John Williamson (Editor) *Words and Music*. Liverpool University Press, 2005.
- M. May Et Jacob Wisse. p.28-72.
- HÄNDEL, Georg Friedrich. *Concerto Grosso Op. 6 No. 5*. Bärenreiter, 1985.
- MAHLER, Gustav. *Adagietto da Sinfonia No. 5*. Leipzig, C. F. Peters, 1904.
- _____. *Sinfonia No. 5*. Wiener Philharmoniker. Diretor: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon, 1988.
- MANCINI, Francesco. *Sonata IV*. Amadeus Verlag, 1999.
- MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo Favola in Musica*. Editor: Philip Legge. Edição on-line: <http://www.cpd.org/wiki/index.php/L%27Orfeo>. Acessado 19/07/2009.
- QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria*. Harvard University Press, 1920. Tradução: H. E. Butler.
- SIMPSON, D. P. *Cassell's Latin Dictionary*. New York, 1968.
- TELEMANN, Georg Philipp. *Sonata III em Fá menor, TWV 41:f1*. Editio Musica Budapest, 1995.
- VILLAVICENCIO, Cesar. *The Discourse of Free Improvisation; A Rhetorical Perspective on Free Improvised Music*. PhD Thesis. Norwich, 2008. <http://cevill.com/phdcesar>
- _____. *Curso de improvisação contemporânea*. <http://cevill.com/UNLV06Apo1.mp3>, <http://cevill.com/UNLV06Apo2.mp3>. Universidade de Nevada Las Vegas, EUA (s.d.).
- WILLIAMS, Peter. Figurenlehren from Monteverdi to Wagner. 1: What is 'Figurenlehre'?, *The Musical Times*, Vol. 120, No. 1636 (Jun., 1979) p.476-479.

Notas

- 1 Jasmin Cameron, indagando-se sobre o uso da retórica na música barroca, expõe: "Quão mecânico e calculado era esse processo composicional? [...] parece realmente que a inclusão de ferramentas retóricas era tão congênito que a pressuposta dependência de regras do processo composicional, de nenhuma maneira interferiu na inspiração espontânea e na musicalidade desses processos" (CAMERON, 2005, p.71; tradução do autor).
- 2 Peter Williams acredita que "desconsiderar que os teóricos na verdade informavam sobre *faits accomplis* pode criar confusão no caso das *Figurenlehren*" (WILLIAMS, 1979, p.476; tradução do autor).
- 3 O silêncio sem "molduras" carece de intenção definida e se encaixaria mais na linha de pensamento de John Cage, que abriga o indeterminado como objeto de observação artística.
- 4 Criei este termo para ilustrar o silêncio existente antes do começo da música. Aquele momento significativo que acumula energia, de forte relação como o princípio do tempo qualitativo *kairos*, que se perfila antes das intenções fluírem por meio dos sons.

Cesar Villavicencio (<http://cevill.com>) é pesquisador e intérprete da música dos séculos XVII, XVIII, música contemporânea e improvisador, possui doutorado em Música – University of East Anglia (2008), Inglaterra – com a tese *The Discourse of Free Improvisation*. Realiza pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Música da ECA/USP (FAPESP). Trabalha na pesquisa e performance com meios eletrônicos interativos e na aplicação de tecnologia na criação de novos instrumentos. Como pesquisador tem orientado projetos e apresentado trabalhos no Conservatório Real de Haia, Holanda, na Universidade da Califórnia em San Diego, Universidade da Califórnia em Santa Barbara, Universidade de Nevada em Las Vegas, Estados Unidos, na USP, UNESP, UNIRIO, UFPB e UNICAMP. Possui graduação em Música pela Universidade São Judas Tadeu (1990), mestrado em Flauta doce – Conservatório Real de Haia, Holanda (1998). Seus principais campos de interesse são: flauta doce, improvisação, música antiga, música contemporânea, música eletroacústica e a criação de um currículo que abranja todas essas áreas no ensino da flauta-doce.