

Pierre Schaeffer

Independentemente das questões de forma, a renovação da música só pode vir de uma renovação da matéria sonora. É a arte de modelar um som, ou seja, perdoem meu jargão, de transformar sua forma ou transmutar sua matéria a partir do som, seja musicalmente, seja acusticamente. Pierre Schaeffer, 1950.

A música, que o Danhauser dos conservatórios diz ser a arte de combinar os sons de maneira agradável ao ouvido, a música, enfim, é toda a música? Antes de tudo, o que é agradável aos nossos ouvidos? É o acorde perfeito, o modo hipodórico, o quarto de tom, os doze semitons iguais? E o que era agradável aos ouvidos dos contemporâneos de Debussy, de Wagner, de Mozart, o que era? Para os contemporâneos de Wagner, era Mozart; para os de Debussy, era Wagner, etc. Assim como os generais fazem em relação à guerra, os amantes de concertos estão sempre atrasados em uma música. Pois é verdade, como dizia Descartes, após muitos outros, incluindo Leibniz, que só amamos aquilo que já conhecemos bem.

Assim, senhoras e senhores, não há realmente nenhuma razão para que vocês adquiram gosto pela música concreta que pretendo apresentar hoje. E isso porque ela não só lhes é desconhecida, como também radicalmente estranha aos seus hábitos musicais. Se vocês escutam uma música nova, mesmo ousada, imediatamente buscam referências.

A que ela se parece? Ao que se opõe? É tonal, atonal, melódica, contrapontística? Mas uma música em que já não há mais notas, em que o solfejo não tem mais lugar, cujo material escapa à lista dos instrumentos conhecidos, pois é composta de uma miscelânea de sons, ruídos, fragmentos de vozes, mais ou menos retrabalhados por métodos eletroacústicos desconhecidos. Essa música só pode suscitar um primeiro movimento de apreensão, ou mais exatamente, de incompreensão.

Pierre Schaeffer, 1969

Acredito que a expressão música experimental, infelizmente, sou praticamente o único a usá-la, não é muito difundida, e como eu mesmo abandonei o termo música concreta, é o termo música eletrônica que foi universalmente adotado.

Da minha parte, chamaria de música experimental, não só por toda a vida, mas penso que esta palavra deve ser aplicada por um período indefinido, a toda tentativa de conhecimento através das artes, e particularmente da música. Música experimental, para mim, é como, há alguns séculos, descobrimos a ciência experimental. A improvisação é, de certa forma, outra forma de acaso, que está muito na moda, porque, numa espécie de apelo à espontaneidade, à participação, muitos músicos contemporâneos querem se afastar da austera disciplina do trabalho e esperar da inspiração do momento a possibilidade de improvisação.

Eu penso, por minha parte, que a improvisação é uma arte antiga que consiste primeiramente em ter regras de jogo muito precisas. Em todos os jogos, uma partida de futebol, por exemplo, de rugby, de tênis, não se pode dizer que não seja improvisada, pois nunca foi escrita antecipadamente. É o acaso do jogo que faz com que, com o mérito dos jogadores, eles vençam, e as peripécias são sempre novas, graças a quê? Às regras.

Enquanto uma arte tiver regras, pode-se improvisar. Quando não há regras, como ocorre atualmente, não se pode improvisar de forma alguma. Ao contrário, é preciso fazer o esforço inverso. Assim, penso que um dos grandes erros contemporâneos é querer ao mesmo tempo encontrar as regras de uma arte e já improvisar. Não se pode fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

Meu objetivo não era fazer música. Meu objetivo era fazer rádio. E acredito que é muito importante dizer, para começar, que a música experimental não foi descoberta porque estávamos procurando por ela. Ela foi descoberta no decorrer de outro processo que consistia em trabalhar no rádio, ou seja, no texto, no cenário sonoro, empurrando as pesquisas no plano do cenário sonoro e chegando ao ponto de tentar um programa que quase se passaria sem texto, que não seria mais do que ruídos. Um cenário sonoro, uma mistura de ruídos. E foi nesse momento que ultrapassei a linha sem saber, e quando se faz um conjunto organizado de ruídos, não é mais teatro, não é mais texto, é música.

A música ordinária seria, em relação à música concreta, o que a mecânica clássica é para a teoria da relatividade. A música ordinária seria um caso particular de uma música generalizada. O caso particular é o da nota ou som de frequência definida. E parece, nesse momento, que as discussões sobre notas, tonalidades, modalidades, que nas últimas décadas conheceram uma espécie de esgotamento, não sejam mais tão interessantes.

Talvez seja hora, sem negligenciar a música das notas, de pensar em termos mais gerais e conceber a matéria sonora em toda a sua complexidade. Qual seria, no futuro, a relação entre essas duas músicas? Elas serão misturáveis? Irão se opor? Irão se enriquecer mutuamente? Ainda não sabemos. É certo que a experiência da música concreta só pode ter uma grande influência sobre a composição da música habitual.

Se continuarmos, com a ajuda das máquinas, no caminho dessas descobertas que muitas vezes o acaso traz aos pesquisadores, conseguimos extrair do evento anedótico do ruído um material sonoro isolado, como um cristal de som. [...] Pois bem, em vez de dizer “gong”, esses elementos sonoros dizem, por exemplo, “fábrica”, dizem “ruído circular”, dizem “ruído de máquina”. Assim, escapamos da palavra “gon” que o ruído nos sugeria e temos uma família de palavras infinitamente mais geral. Ainda não é totalmente música, mas já são elementos sonoros e rítmicos.

Inversamente, gostaria de demonstrar que a partir de instrumentos musicais, por exemplo de um material sonoro orquestral, também se pode chegar aos ruídos. Querem um exemplo? Meu propósito era demonstrar, desde o início, que toda a música não está contida naquilo que estamos acostumados a ouvir com os instrumentos, mas que um abismo, uma espécie de fosso, que até agora separava o ruído do som musical, pode ser preenchido, construindo uma ponte sobre este fosso a partir de ambas as extremidades.

Luc Ferrari, 1999

A primeira questão em relação a Schaeffer, tínhamos uma espécie de amizade distanciada e existia um tipo de jogo amistoso entre nós que dizia que havia uma barreira, que era móvel, a barreira. Ele empurrava em direção à pesquisa, ao solfejo, e eu empurrava contra.

Ou seja, eu tinha me entediado bastante nos conservatórios com o solfejo a ponto de odiar a ideia de outro solfejo. E Schaeffer, que não era um músico convencional, tinha uma atração fantasiosa pelo solfejo. Então ele queria que participássemos de sua pesquisa, que para ele era extremamente importante do ponto de vista filosófico, psicológico e outros. E assim jogávamos em torno dessa barreira de forma às vezes violenta, mas na maioria das vezes amistosa.

Pierre Schaeffer

Entro em um estúdio e, por exemplo, faço ressoar aquilo que encontro pela frente.

[...]

É, no entanto, uma decepção.

Esses ruídos só dizem a mesma coisa. Esses ruídos dizem “gon”, dizem “caixa”, dizem “folha de flandres”. Poderíamos ficar muito tempo nesse beco sem saída, e lá permanecemos mais tempo do que gostaríamos, se o acaso não viesse em nosso socorro.

Durante muitas semanas, acumulei no estúdio todo tipo de corpos sonoros. Peguei emprestado da Cavallé-Coll tubos vindos de órgãos destruídos pela guerra e percebi que eu apenas repetia os passos das antigas e primitivas luterias.

Iannis Xenakis - 1981

O que é música concreta? É pegar sons, formar sons, e depois juntá-los de uma certa maneira, o que é mais difícil do que com os sons da orquestra, porque ali, na orquestra, fazemos exatamente a mesma coisa. Pegamos sons que existem ou que tentamos construir e os reunimos de acordo com certas regras de composição. Isso são os sons da orquestra.

Na música concreta, também pegamos sons e tentamos reuni-los por meio de montagens, mixagens, coisas assim. Ora, é evidente que, nesse caso, se na orquestra já temos uma imagem mental dos sons que reunimos, no caso da música concreta ou eletroacústica, são os próprios sons, os objetos que coletamos, que precisam ser reunidos.

Portanto, não temos uma imagem memorizada de antemão. É preciso trabalhar no ato. Mas isso não é suficiente, porque no ato, a gente é levado pelo que tem. Ora, é necessário que o artista crie para si uma atividade mais geral do que está fazendo e também, eu diria, até mais distante, uma filosofia do que está fazendo.

Ou seja, ele precisa ser relativamente abstrato, não permanecer apenas diante de seu objeto imediato, mas sair dele para poder saber aonde vai, aonde deve ir. Certo, ele juntou três sons, e depois, o que vai fazer? E pouco a pouco, percebemos muito bem que esses problemas básicos estão conectados a problemas de estrutura mental, enfim, de cosmoteoria da música, no fundo.

Pierre Schaeffer

O acaso veio em meu auxílio, e meu empreendimento passou a ter interesse, e eis como. [...]

Agora eu elimino a palavra estética. A palavra estética é uma antiguidade que reunia tudo o que se tentava dizer sobre a arte quando não se sabia como abordá-la. A estética é algo que ficou um pouco fora de moda, frequentemente substituída por uma abordagem científica da arte e, evidentemente, também repudiu a abordagem científica da arte.

O que me interessa na música experimental é descobrir, por meio da experiência da música como de outras artes, um caminho de conhecimento. Não é uma abordagem estética, porque não consiste em fazer filosofia na neblina. Não é uma abordagem científica, porque não se trata da busca das causas, mas dos efeitos.

Não se trata da busca dos mecanismos que criam os fenômenos, mas do sentido e do significado que os fenômenos têm para o ser humano. E é a descoberta, a decifração dessa linguagem sibilina, que para nós é a obra de arte, que para nós é a escrita dos sons, que define um caminho de conhecimento baseado em uma abordagem experimental.

Pierre Schaeffer - 1979

Acho que foi muito mais uma tentativa das possibilidades que existiam ao nosso redor naquela época.

Naquela época, digo “nós” porque Pierre Henry se juntou a mim muito rapidamente, após alguns meses dos meus primeiros ensaios, e tínhamos uma maneira de tocar piano que se tornou genial nas mãos de Henry, justamente quando Cage estava trabalhando o piano preparado, mas Pierre Henry era ao mesmo tempo percussionista e um futuro compositor extremamente habilidoso, tanto para preparar o piano quanto para extrair dele sons inéditos.

Também tínhamos esses trechos escolhidos, sons cortados em pedaços que vinham de todo lugar, incluindo o primeiro grito que marca o início da sinfonia, que, imaginem, é um grito retirado de um disco americano chamado On a Note of Victory. Era um disco que os americanos haviam feito no momento da vitória, e era um grito de chamada que, nesse disco, parecia se dirigir ao mundo inteiro.

Depois havia vozes de crianças aceleradas, vozes de mulheres, vozes de homens também aceleradas, como uma espécie de galinheiro humano que começava a cacarejar em alta velocidade, de forma que não era o que se dizia o importante, mas essa espécie de densidade de presença humana, e frequentemente havia poemas, incluindo um poema de Victor Hugo, mas de trás para frente, irreconhecível, mas que guardava, nas dobras de suas sílabas, uma espécie de segredo conhecido apenas por nós.

Tantos materiais, não é? Mais passos na escada, mais batidas em portas, e também memórias muito recentes, as angústias da ocupação, as botas da Gestapo nas escadas dos resistentes.

Olivier Messiaen - 1952

A música concreta.

Processo oposto à música serial, a música concreta utiliza o som puro, separado. Som cantado, som falado, ruídos, e suas transformações por meio de ambientes e gravações sucessivas e sobrepostas.

Muitos jovens se interessam agora por esse movimento, cujo iniciador foi Pierre Schaeffer. Depois de Pierre Henry, Jean Barraqué e o próprio Boulez trabalharam com música concreta.

Como será a música do futuro? O futuro é escuro como a laca, dizem os chineses. Portanto, começo dizendo que não sei. Só podemos dizer o seguinte:

A melodia sempre existiu. A harmonia e o contraponto, com cerca de oitocentos anos de idade, provavelmente cumpriram seu ciclo. Outra coisa surgirá.

Lenta, mas inexoravelmente, o novo elemento da música está chegando. Ainda não tem nome, é o deus desconhecido. Mas nós o esperamos, com a mesma ansiedade que Adam de la Halle no século XIII, que Guillaume de Machaut no século XIV, sem que sobre eles caísse o fogo devorador da harmonia e do contraponto, que ainda não tinham sido nomeados.

Parafraseando a célebre frase de Mallarmé para Degas, “a poesia se faz com palavras”, eu diria que a música não se faz apenas com sons, mas também com durações, timbres, intensidades, impulsos e repousos, ou seja, com ritmo.

Michel Philippet - 1981

Então, de modo geral, naquela época, havia duas escolas. Havia o que eu chamaria de escola ortodoxa, que era, se posso dizer assim, de estrita obediência às ideias de Pierre Schaeffer.

E havia, já desde 1952, outra escola que, evidentemente, queria utilizar materiais concretos, ou seja, sons a priori não musicais utilizados musicalmente, mas que queria continuar a compor, ou seja, prever a obra antes de qualquer tentativa. Nem preciso dizer que eu era um deles, e Xenakis também, e eu acrescentaria Pierre Boulez quando estava estudando, Jean Barraqué, André Ode, mesmo quando veio realizar sua obra *Jazz et Jazz*, ou seja, a previsão do resultado, de certa forma, ou o desejo do resultado, precedia a obra.

Então, duas palavras sobre o que eu chamei de estrita obediência a Pierre Schaeffer: ao contrário, a obra precisava se descobrir, aparecer, germinar exatamente no momento em que estava sendo feita, ou seja, o som, de certa forma, a magia do som, precisava preceder a construção de uma obra musical, e essa construção precisava ser consequência dos sons descobertos, e não os sons o meio.

Naquela época, isso gerava alguns conflitos amigáveis, mas às vezes, é preciso dizer, ocorreram algumas disputas, porque, por exemplo, sei que as opiniões de Pierre Schaeffer mudaram desde então, sei que nossas posições, por exemplo, se falo da dele e da minha, se aproximaram muito, mas era a época em que Pierre Schaeffer dizia: “Um som bonito já é música”, e tanto Xenakis quanto eu dizíamos: “Não, para fazer música, são necessários pelo menos dois sons e organizá-los de uma certa maneira”. Essa era a tendência.

De acordo com o caráter de cada um, as discussões permaneciam muito corteses e amigáveis, como foi o caso com Xenakis e comigo, e às vezes podiam levar a confrontos bastante violentos, como foi o caso com Pierre Boulez e Jean Barraqué, por exemplo.

Pierre Schaeffer, 1979.

Como eu disse, eu tinha saudades da música, pois meus pais eram músicos, meu pai violinista, minha mãe cantora. Eu tinha essa velha saudade porque não fazia música, sem nenhum remorso, porque acho que ser apenas músico, compositor, instrumentista é algo maravilhoso, mas é um

horizonte bastante limitado, enquanto todo o horizonte do pensamento se abre para quem se dedica à física, à matemática e ao mesmo tempo exerce seu pensamento. Mas, quando me deparei com os microfones, primeiro com os toca-discos e depois com os gravadores, me perguntei por que não montar sons como se montam imagens.

O cinema, inicialmente mudo, mostrou o que se pode fazer fotografando coisas e pessoas e depois montando-as, misturando-as. Para mim, era totalmente natural fazer isso com os sons. Começou de forma simples com a técnica do toca-discos, isolando sons no que se chama de sulco fechado. Quando se fecha a espiral de um disco, isola-se um pequeno segundo de som. Creio que aí está o início das minhas descobertas. É um ponto de partida extremamente grosseiro.

A partir do momento em que interrompemos o discurso musical que nos transporta em um fluxo ininterrupto de tempo que nos é imposto como frase. Falamos, de fato, em frases musicais. Não somos capazes de prestar atenção à escuta do instante, do momento. Esse sulco fechado, essa gravação que morde o próprio rabo e se repete indefinidamente, como naquele famoso disco de Edith Piaf, nos obriga a tratar o som, o fragmento de som, por si só. Isso me levou a refletir e a me questionar sobre como funcionam todos os sons que ouvimos, como funcionam nossos mecanismos de escuta.

Edgar Varèse, 1955

Há alguns anos, fui testemunha de um fenômeno acústico que vou descrever e que para mim foi a materialização física da organização dos sons e de sua projeção no espaço, tal como a concebia há muito tempo em minha mente. Estava ouvindo o trio do scherzo da Sétima Sinfonia de Beethoven na Salle Pleyel, uma sala cheia de surpresas acústicas por causa de uma construção mal calculada.

Quando percebi um efeito totalmente novo que aquela música tão conhecida produzia, me pareceu que a música se desprendia completamente de si mesma e se projetava no espaço, levando-me a uma consciência da quarta dimensão da música. Essa sensação talvez tenha sido devida ao lugar onde estava sentado na sala, exposto a um excesso de eco. Esse fenômeno foi a prova viva do que eu concebia muitos anos antes e que chamo de projeção do som organizado.

Por “projeção”, entendo aquela sensação que certos blocos de som, ou melhor, feixes de som, provocam, pois essa sensação se parece muito com aquela criada pelos feixes de luz projetados por refletores potentes que vasculham o céu. Para o ouvido, assim como para o olho, esse fenômeno provoca a sensação de expansão, de viagem no espaço.

Pierre Schaeffer, 1969.

Acredito que, se quisermos falar do futuro da música, não devemos falar apenas de música. Acho que devemos nos perguntar qual é o futuro dos meios de expressão do homem contemporâneo. Também devemos admitir que a história não é necessariamente cíclica e que talvez estejamos em um ponto único da história. Isso significa, ao contrário da opinião comum de que tudo o que é novo é belo e de que não devemos perder a oportunidade de apreciar o gênio incompreendido de nossa época, que hoje em dia não existe mais gênio incompreendido, pois todos se entendem e todos entendem tudo, que, pessoalmente, tenho uma posição contrária.

Acredito que estamos em um momento de mutação, que a história não se repete, mas se acelera, que as descobertas atômicas e tudo o que decorre delas, assim como a demografia galopante, são sinais de um capítulo da história que pode não ter precedentes e que o trauma das artes é significativo.

Então, qual é o futuro da música e das outras artes? Pode ter dois futuros. Ou as artes desaparecem e se autodestroem, e, nesse caso, não devemos mais falar de artes, mas de sintomas de uma crise de civilização que devemos analisar como sintomas de uma doença. Ou o futuro não é tão sombrio, a mutação ocorre, a catástrofe está distante ou controlada, e, nesse caso, as artes encontram uma nova função. Assim, quando falo de música experimental, para mim, ela é tão importante para as artes quanto o princípio experimental foi para a Idade Média e o obscurantismo e o empirismo, essas abordagens inseguras que não sabiam como lidar com a natureza até a descoberta tão simples do método experimental.

A humanidade se destruirá e em um tempo não tão distante, não apenas por meios atômicos, mas também pela poluição do planeta, pela demografia galopante, pela fome, pelas drogas. São muitos os perigos que nos ameaçam. Desta vez, a humanidade deve se salvar ou perecer. Eu não acredito nem um pouco que a atmosfera eufórica que se respira seja real.

Por isso, seja na ciência, seja na arte experimental, na arte do conhecimento e da compreensão humana, como defendo, hoje em dia é necessário agir com grande rapidez. Também devemos admitir que o homem contemporâneo começa a se dar conta, sobretudo através de sua angústia, de que é como um relâmpago na superfície ou na fronteira entre dois mundos, seu mundo interior e o mundo dos outros.

Durante séculos, ele esteve tão ocupado descobrindo coisas, a natureza, que não se ocupou de si mesmo. E os problemas do homem não eram grandes porque havia poucos homens, pequenas guerras. Agora há muitos homens. As guerras podem ser grandes demais. E as epidemias sociológicas podem ser doenças fatais.

Acredito que o homem se descobre como um relâmpago entre dois mundos de massas, entre duas massas. Dentro de si mesmo, o homem é múltiplo, dividido. E, fora, estão os outros, que são muito numerosos e muito divididos. Acredito que as duas coisas mais importantes são a consciência que o homem tem de si mesmo e a consciência dos outros através da comunicação, através dos meios de comunicação, especialmente os meios de comunicação de massa. Acredito que aqui já não se trata de ciência, mas de moral, de exercício espiritual.

Antigamente, o artista estava integrado na sociedade e tinha um papel importante nela. Além disso, a arte e a ciência provavelmente estavam misturadas. Aliás, fala-se da arte da medicina, da arte da arquitetura, construíam-se casas, curavam-se pessoas, eram artes.

Na sociedade contemporânea, acredito que para compreender o papel do artista é necessário ver que não resta mais nada para ele, que a ciência se impõe e que isso é um fenômeno histórico, um período de fraqueza para as artes. Acredito que a arte contemporânea nunca esteve em um estado tão ruim, porque a ciência domina e porque os resultados da ciência são tão surpreendentes que é normal que a arte passe por seu pior período.

Por outro lado, acredito que, se resta algo para as artes e para o artista, é porque nos daremos conta, e estamos apenas começando a perceber através dos sintomas de pânico, de angústia, de estresse que caracterizam o mundo contemporâneo, que a ciência não é tudo, que a ciência está voltada para a natureza, fora do homem. O homem cria a ciência, e no diálogo com a natureza, a ciência dá poder ao homem sobre a natureza. Mas, que poder tem o homem sobre si mesmo?

Mesmo que compreendêssemos completamente os mecanismos do cérebro. Mesmo que decifrásssemos a dupla hélice do DNA, todos os mecanismos mentais. Ainda assim, esse homem, que se conhece cientificamente, precisa tomar decisões. Mesmo que quisesse garantir sua própria mutação, ele precisaria decidí-la.

Acredito que o que não é reconhecido na sociedade contemporânea é o resíduo. Existe aquilo que não é científico, mas que é mais importante do que a ciência, que é a consciência humana.

Edgar Varèse, 1955

Acredito que se pode afirmar com a mesma firmeza, mantendo-se mais próximo da verdade histórica, que nunca existiu um criador de significado duradouro que não tenha sido também um inovador.

O exemplo do grande passado deve servir apenas como trampolim para os jovens, para que possam se lançar livremente em seu próprio futuro. Ao fazer isso, devem lembrar que cada elo da cadeia da tradição foi forjado por um revolucionário.

François Bell, 2017

Não foi tão simples conseguir compositores para produzir exemplos.

Porque era uma via de mão dupla. Os compositores traziam sons que tentávamos escrever. Por outro lado, havia descrições para as quais pedíamos o som correspondente.

Então havia uma alternância entre o tema e a versão para se chegar a algo que fosse uma triagem eficaz. Nós, os compositores, éramos responsáveis por produzir exemplos sonoros. Uma pequena equipe, formada em torno do tratado dos objetos musicais, se reunia toda semana para discutir sobre um aparato descritivo linguístico.

Béatrice Ferreira, 2017

Havia um banco, um banco de sons, onde todos os compositores que faziam música e pesquisa, criavam sons e faziam gravações, depositavam certos sons nesse banco. Então havia sons do Malek, do Ferrari, do Carson, do Bell, do Parley, de todo mundo.

E foi nesse banco, onde eu também dei sons, e por exemplo Guy Rébel também, não sei ao certo, mas eu dei também, foi nesse banco de sons de toda procedência que pegamos os exemplos para o livro do Schaeffer. Se o Schaeffer nos dava esses textos, nós quatro olhávamos um pouco os textos, o que ele dizia, e então procurávamos sons nos bancos, e pronto.

Guy Rébel, 2017

Os sons em questão foram produzidos e coletados para alimentar a sonoteca didática, que era o lugar onde reuníamos o máximo de sons de toda procedência capazes de ilustrar o tratado dos objetos musicais em processo de concepção e escrita. Foi um processo muito longo, e precisava haver sons. Os sons permitiam ao Schaeffer formular sua visão, seu pensamento, classificar as coisas, e ter uma série de referências que, aliás, resultaram nessa antologia que é a solfejo do objeto sonoro que fizemos.

Pierre Schaeffer

Solfejo do objeto sonoro. Enquanto muitos dos meus contemporâneos começaram a compor, fazer músicas novas, com sons novos, com técnicas novas, tanto nos dois grandes movimentos da chamada música concreta, isto é, feita com sons, com ruídos gravados ao microfone, quanto na chamada música eletrônica, feita com sons sintéticos, eu inverteo completamente a minha curiosidade. O que me importava não era fabricar essas composições, por isso nego ser um compositor, mas aceito ser um pesquisador, quis e aceito ser um pesquisador, quis inverter minha curiosidade para o ouvido do homem que escuta, para os mecanismos internos e totalmente estranhos de sua atenção, de sua percepção, e para o que os sons conseguem fazer ao homem, e o que o homem percebe nos sons.

Sim, claro que necessita de um novo lugar para ouvir música, como a maioria das artes contemporâneas, fizemos salas escuras para ver as imagens do cinema, mas isso não é o mais importante. Necessita sobretudo da ausência dos executantes, uma nova atitude, um novo mundo de relações musicais. Quando assistimos a um concerto, ouvimos e vemos, e ouvimos com os olhos, muito mais do que se pensa, e participamos de uma espécie de cerimônia. Quando não há mais executantes, quando há apenas alto-falantes vazios de presença, é preciso encontrar outra atitude, e essa atitude pode criar tédio, mas para pessoas que realmente querem escutar de outra forma, pode criar uma escuta melhor, uma escuta mais sutil, uma escuta mais interior.

Aliás, retomamos uma tradição muito antiga que, dizem, é pitagórica, já que Pitágoras, quando queria ensinar seus discípulos, gostava de se esconder, dizem, atrás de uma cortina para que não fosse visto, e assim, não distraídos por seus gestos e obrigados a se concentrar na palavra, os discípulos escutavam verdadeiramente o verbo, não eram distraídos pela imagem. Acho que em toda a nossa abordagem experimental, a privação da visão é um dos elementos de austeridade e ascetismo que nos permitiu aproximar o som e os fenômenos sonoros muito mais de perto do que se eles estivessem constantemente ligados à gesticulação do executante e ao espetáculo das causalidades. Desta vez estamos no efeito, na análise dos efeitos, e não na busca anedótica das causas.