



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Vinícius Sousa Saldanha

PROJETO DE FILOSOFIA MASH UP

Brasília
2012

Vinícius Sousa Saldanha

PROJETO DE FILOSOFIA MASH UP

Monografia realizada sob orientação do Prof. Dr. Julio Ramón Cabrera Alvarez apresentada à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel/Licenciado/Graduado em Filosofia – Área de concentração “Metafilosofia”, pelo Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília.

Brasília
2012

RESUMO

No texto, proponho pensar possibilidades alternativas, incomuns, desconhecidas e diferentes de se fazer filosofia e de lidar com textos filosóficos. Na ausência de bibliografia sobre o tema, procurei contribuir para tal com esse material. No decorrer do texto, procuro investigar e mostrar como o conceito de mash up, tomando como base a música, pode ser encontrado e aplicado na filosofia através de exemplos da própria história da filosofia e de uma produção minha. É defendida a tese de que é possível uma filosofia mash up, da mesma maneira que DJs produzem músicas a partir de recortes e apropriações de pedaços de outras músicas, o que é chamado de mash up. O texto está dividido basicamente em três partes principais: introdução, onde o tema é apresentado e o conceito definido; desenvolvimento, onde são apresentados exemplos de mash ups filosóficos encontrados ao longo da história da filosofia; e, por fim, um mash up próprio. Devido ao seu caráter experimental, o texto pode apresentar anomalias editoriais e não seguir um padrão tradicional de formatação, porém feito de maneira proposital para explorar as possibilidades do tema.

Palavras-Chave: Mash up. Música. DJs. Metafilosofia. Possibilidades. Recortes. Apropriações.

ABSTRACT

In the text, I propose to consider alternative possibilities, unusual, unknown and different of doing philosophy and dealing with philosophical texts. In the absence of literature on the subject, I tried to contribute to this with this material. Throughout the text, I try to investigate and show how the concept of mash up, based on the music, can be found and applied in the philosophy using examples from the history of philosophy and a production made by myself. The thesis that it is possible to mash up a philosophy is sustained, the same way that DJs produce music from clippings and appropriating parts (or samples) of other songs, which is called a mash up. The text is basically divided into three main parts: introduction, where the topic is presented and the concept defined; development, where examples are presented of philosophical mash ups found throughout the history of philosophy, and, finally, a mash up by myself. Because of its experimental nature, the editorial text may be defective and not follow a traditional pattern formatting, but it is done on purpose to explore the possibilities of the subject.

Keywords: Mash up. Music. DJs. Metaphilosophy. Possibilities. Samples. Appropriating. Clipping.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	5
2. Exemplos de Mash up filosóficos.....	15
3. Mash up próprio.....	31
4. Conclusão.....	44
5. Referências bibliográficas.....	47

1. INTRODUÇÃO

“Eu não sou Beethoven, mas estou fazendo meu trabalho.”

DJ Drama

“Eu posso estar roubando um par de músicas diferentes, mas eu ainda estou fazendo uma música nova.”

DJ Axel

O termo “mash up” originalmente possui o significado de misturar, que pode ser atribuído a diversas coisas, comidas, líquidos, imagens, sons, cores e inúmeras outras possibilidades. Na música, em particular, o mash up atingiu status de categoria musical com direito a festas específicas desse tipo de som e DJs especializados em produzi-los. Um mash up musical consiste basicamente em uma reunião de samples¹ que, juntos, dão origem a uma nova música. O ato de samplear, onde uma parte da música é copiada, transformada e redesenhada em um novo contexto ainda é algo incomum e estranho para muitos, o que torna difícil a descrição do termo. O DJ pega uma música e a separa em partes (samples), dividindo voz, batida e instrumentos. Em seguida, mistura (mash up) essas partes com outras partes de outras músicas ou partes criadas por ele mesmo, gerando assim uma nova música.

Esse processo de samplear (separar pedaços) músicas ocorre independentemente do consentimento do autor, o Dj o faz por livre e espontânea vontade, de acordo com seus próprios interesses. A cantora popular paraense Gaby Amarantos não teve medo de admitir a prática em seu mais novo refrão e deixou bem claro o que a tecnologia atual permite que os diversos DJs e produtores musicais façam: “Eu vou samplear, eu vou te roubar”². De fato, o símbolo da maior festa de mash ups do mundo, a “Bootie”, remete aos piratas. O avanço das tecnologias musicais permite que, a cada dia, esse processo se torne mais fácil, portanto temos um número maior de pessoas fazendo mash ups e produzindo novos sons, independente da qualidade. Belém do Pará, que no ano de 2011 sediou o encontro nacional de

¹ Partes de uma música que podem ser recortadas, a batida, o refrão, um trecho da letra, uma sequência de notas.

² Música: Xirley. Álbum: Treme – 2012. Cantora: Gaby Amarantos.

música eletrônica, é uma das cidades brasileiras onde mais se produz música, graças aos avanços e à acessibilidade da tecnologia, mostrados no documentário Brega S/A³. É importante destacar que apesar do DJ de mash up roubar pedaços de músicas sem autorização, ele não lucra com isso, pois os mash ups produzidos a partir disso não são vendidos. Eles são disponibilizados para livre download e/ou audição virtual.

Na maioria das vezes, a intenção do DJ é que o ouvinte reconheça as músicas originais das quais os samples foram retirados e perceba a nova roupagem ou possibilidade que está sendo dada àqueles samples. Segundo o DJ Lucio K, em entrevista ao site estrombo.com.br, apesar de se firmar no mercado como DJ de música brasileira e black, ele escolheu a música pop para esse projeto, pois, segundo ele, “as pessoas reconhecem com mais facilidade as referências e entendem mais rápido o conceito do trabalho”. O DJ propõe um novo uso para aquele sample que já existe, oferecendo um formato distinto para se ouvir um refrão ou uma letra inteira em outra batida.

O que aconteceria se juntássemos a letra de Billie Jean⁴ (Michael Jackson) com uma batida de reggae, acrescentássemos samples de trombones e trumpetes e ainda backing vocals de outra canção? Seria possível criar uma samba com trechos de letras de rock cantadas em suas vozes originais? As possibilidades dentro do mash up são múltiplas e em um país com tamanha diversidade musical como o Brasil, os DJs de mash up são destaques no cenário internacional. Dentre esses destaques, poderia citar os DJs João Brasil (formado na Berklee School of Music - EUA), Faroff (DF), André Paste (um jovem prodígio do ES) e Lucio K (RJ). Com eles é possível ouvir Roberto Carlos cantando funk, Beyoncé e Beethoven em um samba, trilhas sonoras de filmes ou de novelas e até mesmo citação da bíblia narrada por Cid Moreira. Para o DJ Lucio K: “é como se eu fizesse um produto nacional, mas utilizando combustível importado”.

No mash up, o DJ se apropria de samples de outras músicas para criar uma música nova. Por mais que reconheçamos determinado sample como dos Beatles, o que ouvimos não é Beatles, é outra coisa. É Beatles de uma maneira que os próprios

³ Direção: Gustavo Godinho e Vladimir Cunha

⁴ Música: Billie Jean. Álbum: Thriller – 1982. Cantor: Michael Jackson.

jamais imaginaram e que talvez jamais pudessem ser. Aram Sinnreich⁵ faz a seguinte observação sobre o ato de samplear em seu livro Mashed up:

Samplear não é roubar, porque a fonte ainda continua disponível, intacta, na sua forma original. Não é pegar emprestado, porque o DJ não devolve o que usou, exceto em um sentido holístico. Não é citar, porque a) é a expressão mediada em si mesma que está sendo usada, não apenas ideias por trás disso, e b) o resultado geralmente carrega pouca ou nenhuma semelhança com a fonte. Até mesmo o termo “expressão”, que eu uso ao longo deste livro, pode ser visto como uma espécie de termo impróprio, uma vez que, etimologicamente, a palavra sugere o processo de exteriorizar algo interno. Como alternativa, seria mais apropriado usar o termo “respiração” – a absorção, alteração e exalação de algo externo e onipresente – em vez de samplear.

A música, originalmente, para existir precisa de que alguém a toque, ela não existe por si só, porém, no caso do mash up, o DJ trabalha com a música já pronta, ela já existe e foi tocada por outra pessoa. Da mesma forma, poderíamos pensar que o mash up também não existe, para que ele aconteça, é necessário que o DJ o toque e, nesse processo, surge uma nova música, diferente das originais das quais os samples foram retirados. Em ambos os casos, não há um exemplar original, primário. Não existe o original de Garota de Ipanema⁶, o disco original e a música original não existem. A música possui essa particularidade, diferente das artes plásticas, por exemplo, onde existe a Mona Lisa original.

Dentro da filosofia, ocorre um processo semelhante, onde filósofos, ao lerem outros filósofos, se apropriam de conceitos que serão utilizados, a partir disso, das mais diversas formas, muitas vezes, adquirindo um uso muito diferente do original. Os filósofos agregam suas próprias leituras e interpretações aos conceitos de outros, fazem usos até então impensáveis desses conceitos e produzem algo novo a partir daí. Ao ler um filósofo, é possível notar suas influências, porém, por mais que as identifique, sei que não se tratam dos originais e sim do filósofo que leio. É inevitável que ao ler Ortega y Gasset eu tenha interpretações e afinidades pessoais, da mesma forma quando ouço uma música de Caymmi⁷.

⁵ Professor assistente de Jornalismo e Estudos de Mídia na Universidade Rutgers em Nova Jersey.

⁶ Música: Garota de Ipanema. Composição: Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim – 1962.

⁷ Cantor e compositor: Dorival Caymmi.

O filosofar, assim como o “mashupear” do DJ, se dá de uma forma antropofágica, como propusera Oswald de Andrade. A antropofagia oswaldiana consiste em um rito de tradições antigas, onde devora-se o outro em sinal de respeito. Porém, por uma incompatibilidade física, o antropófago é incapaz de devorar seu “alimento” por inteiro, para fazê-lo, é necessário mastigá-lo, quebrá-lo em partes, em pedaços, que possam ser engolidos e digeridos. No simples ato de comer, de devorar, o antropófago já desconstrói seu alimento, já o dilacera, antes mesmo de engoli-lo. Portanto, ele não se alimenta do todo, mas das partes que ele arranca do todo, ao mordê-lo, ao mastigá-lo, se alimenta daquilo que lhe interessa.

Nesse caso, samples, seriam pedaços dos quais os DJs se alimentam para elaborar seus mash ups musicais, tendo em vista que eles utilizam samples de músicas e não a música inteira. E samples seriam conceitos dos quais os filósofos se alimentam para elaborar seus mash ups filosóficos, tendo em vista que eles utilizam conceitos filosóficos de outros pensadores e não toda a teoria de outros filósofos.

O Dj de mash up dilacera a música, arranca pedaços (samples) daquilo, não só de uma, mas de várias músicas. Todos esses pedaços antropofágicos reunidos dão origem a uma nova música, composta por esses diferentes samples que o DJ, ao comê-los à sua maneira, as desconstruiu e as tornou outras coisas que não aquilo que eram. O que ele faz a partir disso e com isso, é o mash up.

O filósofo, por sua vez, ao ler um outro, está devorando-o, antropofagando-o, comendo-o à sua maneira. Os pedaços (samples) que ele arranca disso são desiguais, disformes e distintos do todo. O filósofo não devora inteiramente toda a teoria de outro pensador, ele a morde e a mastiga, para, enfim, conseguir comê-la. Dessas mordidas, é possível extrair conceitos que poderão fazê-lo pensar e produzir como lhe convier e o que ele faz a partir disso e com isso, é o mash up. O fato dele samplear conceitos criados por outros pensadores, não significa que ele está repetindo-os em um simples processo de copiar e colar, mas fazendo algo a mais. Esse “a mais” pode ser um novo contexto, um novo ritmo, uma nova batida, ou, ainda, pode vir acompanhado de outros samples que, juntos, darão uma nova leitura, adicionando algo ao que já estava sendo feito. Ele pode até mesmo querer des(cons)truir tal conceito. Tanto o filósofo, quanto o DJ estão sendo originais em suas apropriações,

em seus mash ups. Por mais que eu conheça e reconheça suas fontes, eu posso observar sua originalidade na maneira de usá-las, de transformá-las e de apresentá-las.

O mash up, filosófico ou musical, não é uma mera repetição do original, mas uma antropofagia do original. O original devorado, desconstruído, comido, mordido, mastigado, cuspidado, babado e lambido. A originalidade tanto do filósofo quanto do DJ que fazem mash up está na maneira como eles se apropriam de tudo isso com seus dentes, suas mandíbulas, suas bocas, seus sistemas digestivos e na sua atitude de produzir algo a partir disso e com isso (desde isso). São originais por tentarem imprimir sua visão em suas obras. Talvez não seja original fazer uma leitura exegética dos pré-socráticos, mas é original o que Heidegger faz com eles. Talvez não seja original tocar Beatles, mas é original o que João Brasil faz com eles.

Mas nem tudo na filosofia é mash up, uma outra possibilidade filosófica, muito comum no país em que vivo e intensamente cultuada na academia, é o comentário filosófico. A meu ver, essa possibilidade filosófica não se encaixa numa possível idéia de mash up feito de citações, nesse caso, o comentador estaria fazendo outra coisa diferente de mash up, ele estaria fazendo um cover.

Oficialmente cover é uma regravação de uma canção já gravada por outra pessoa, mas a palavra também pode ser atribuída à pessoa que imita uma outra, geralmente famosa (um cantor famoso, por exemplo). É comum um cantor ou músico iniciante fazer covers de seus ídolos. É uma forma de aprender e de desenvolver técnicas vocais e habilidade. Ao fazer um cover de um cantor famoso, o aprendiz esforça-se ao máximo para parecer o ídolo, cantando como ele. Para isso, vale o esforço que for necessário, ouvir várias vezes o original, reparar em cada detalhe, cada efeito e cada nota dada. Quanto mais parecido estiver, melhor será! A admiração pelo ídolo serve como motivação, afinal, o cover deseja parecer tão bom quanto o original que, à princípio, é alguém que ele admira.

Há músicos que fazem shows inteiros de covers e, em alguns momentos, chegam a ter a impressão de serem eles mesmos os originais naquele momento. Ao ouvirem a platéia cantar junto, se emocionar e interagir, muitos imaginam ter a sensação de ser aquilo que não são. Exemplos disso são bandas cover de The Beatles, Elvis Presley e Michael Jackson. Talvez pelo fato de serem exemplos falecidos, aqueles que fazem seus covers têm a impressão de estarem trazendo aquilo que não

mais existe à tona. Tornando o impossível (ir a um show deles) possível, mesmo sabendo que, de fato, não os são, mas aqueles que fazem o cover pretendem ser o original. Além da performance das pessoas que fazem os covers, é interessante notar também a performance daqueles que assistem a um show de cover, há pessoas que se emocionam, se empolgam e até mesmo tiram foto com o cover do ídolo.

Alguns desses músicos, em um dado momento da carreira, cansam ou não se identificam mais com a imitação de seus ídolos e procuram criar algo próprio, seja um estilo, uma música, um gesto. Em alguns casos, esses músicos começam a se perceber enquanto cover e ver que aquilo que eles fazem não são eles mesmos ou não são deles mesmos. Há um reconhecimento e um estranhamento. O cover se reconhece enquanto cover e estranha isso. Algo que antes era natural, agora é estranho, soa forçado. Ao tentar cantar como Carmen Miranda, evidencio o fato de não ser eu a Carmen Miranda, por mais parecido que seja. Tento me vestir como ela, me mexer como ela, dançar como ela e cantar como ela, mas tudo isso é necessário para que eu consiga convencer o público de que eu pareço a Carmen Miranda e, curiosamente, é justamente isso que evidencia o fato de eu não sê-la.

A partir desse incômodo, muitos músicos procuram desenvolver suas habilidades a procura de uma identidade e de uma criação própria. Procuram ser diferentes daquilo que antes queriam ser iguais. Querem ser reconhecidos pelas suas próprias criações e não pelas suas recriações; então deixam de fazer covers. Na tentativa de serem reconhecidos pelos seus próprios nomes e não pelo nome daqueles dos quais fazem cover. Por exemplo, um músico que começa tocando violão e cantando como Gilberto Gil, em suas apresentações canta sempre canções de Gil, força para que sua voz fique bastante parecida com a dele e que consiga convencer o público disso. Porém, em um dado momento, esse mesmo músico sente uma necessidade de não parecer mais com Gilberto Gil, percebe que pode cantar de outra forma, se incomoda em tentar ser Gil, pois suas habilidades são suficientes para fazer outra coisa além disso e, a partir daí, passa a procurar desenvolver um estilo próprio de fazer música (ainda que carregue a influência do mestre).

É claro que grandes músicos consagrados cantam (ou tocam) covers de músicas famosas, porém, além disso, eles têm suas próprias produções que reconhecemos como deles e que são originalmente atribuídas a eles. Além disso,

quando cantam covers, sua voz fica limitada, pois cantam músicas feitas para outras pessoas (que possuem outra voz), então, ao cantarem, têm que imitar a voz do original e não podem cantar qualquer música, priorizando aquelas que se assemelham ao seu timbre de voz.

Gostaria de analisar o caso dos músicos que não querem fazer músicas nem construir uma carreira com identidade própria, o caso daqueles que desejam viver fazendo covers de ídolos consagrados. Pegamos um exemplo de um dos muitos covers de Elvis Presley, que ganham a vida cantando, se vestindo, dançando e tocando como Elvis. Parte dessas pessoas não querem fazer algo além disso, elas se sentem realizadas em estar no palco “sendo” Elvis, fazendo shows como se fossem ele e interagindo com um público que, muitas vezes, age como se estivesse diante do próprio cantor. Esses intérpretes se envaidecem por serem tão parecidos com Elvis, por conseguirem cantar tão bem quanto ele, por terem a voz, o cabelo, a roupa, os movimentos e até o falar iguais ao do cantor. Isso faz elas serem tão bem naquilo fazem e o reconhecimento que recebem disso é o que importa para elas. Já é suficientemente difícil e gratificante “ser” Elvis, conseguir interpretá-lo tão próximo quanto ele. Alguém que o conhece tão bem a ponto de conseguir reproduzi-lo, mesmo ele não estando mais vivo, fazendo o cantar, dançar e falar tal qual ele era. Não é o Elvis como ele seria hoje, mas o Elvis como ele era, sendo transportado para o agora. Não pretendem ser um novo Elvis, mas sim o próprio.

Parece-me que, no caso da filosofia, o comentador faz um tipo de cover filosófico, um cover sobre o filósofo que ele comenta, à medida que procura se aproximar da interpretação original sobre o que o filósofo realmente quis dizer quando escreveu o texto. O comentador especialista em determinado filósofo é aquele que é reconhecido como alguém que conhece muitíssimo bem sobre tal pensador. Em geral, já leu todas as suas obras, conhece bem a sua biografia e é capaz até mesmo de prever possíveis respostas que o filósofo daria a determinadas questões que lhe fossem colocadas. São reconhecidos por serem pessoas que conhecem muito bem o pensamento dos filósofos e são tratados como autoridades no assunto, os quais são procurados para esclarecer dúvidas a respeito de interpretações e sobre posicionamentos.

O comentador procura responder as questões que lhe são colocadas sempre a partir da visão daquele que ele é especializado. É comum ouvir respostas do tipo: “Nietzsche diria que...” e “Kant discordaria completamente dessa afirmação”. Ao dar esse tipo de resposta, o comentador passa a fazer um cover de Nietzsche e de Kant.

Assim como os músicos, na academia, os iniciantes em filosofia começam aprendendo a fazer cover de filósofos. Eles devem ler muito bem os textos de forma exegética a ponto de não interpretá-los de maneira errada. Sua convivência e suas aulas se dão em meio a comentadores especialistas nos mais diferentes cânones da filosofia e esse modelo lhes é ensinado ao longo do curso.

Pode ser que, em algum momento, essa pessoa que aprendeu a comentar a filosofia feita por outros, se incomode com essa situação e deseje fazer a sua própria filosofia. Passe a estranhar seus textos sempre rodeados de citações e falas do seu ídolo ou mestre. Não se reconheça mais ali e procure encontrar algo próprio, desenvolver suas próprias habilidades, suas próprias idéias, sua própria voz. Ainda que carregue a influência de um ou mais de um filósofo, ele procura fazer algo a partir disso. Deseja apresentar uma performance sua e não uma reprodução da performance de outro.

Por outro lado, existe a possibilidade dessa pessoa desejar ser uma comentadora especialista em determinado filósofo e não se preocupar com as questões apresentadas no parágrafo anterior. O cover de um filósofo procura chegar o mais próximo possível do original, não na tentativa de ser um novo filósofo, mas de conhecê-lo tão bem a ponto de reproduzi-lo, de interpretá-lo tão bem quanto ele mesmo pensou, de ser capaz de elaborar possíveis respostas que esse pensador daria a questões que lhe fossem colocadas. Nem que para isso seja necessário viajar até a cidade do ídolo, conhecer os lugares onde ele morou, os locais que frequentava, as cartas que escrevia e todas as pistas que puder encontrar e que levem a leitura mais próxima do original. Quanto maior o número de informações recolhidas, melhor será a reprodução, o conhecimento em torno daquelas idéias, de como elas surgiram e de como elas poderiam reagir a ataques. Todas essas informações reunidas configuram a base para se fazer o cover perfeito, inclusive aprender a língua original. É importante que o cover fale a mesma língua do original, caso contrário, não convencerá.

O bom comentador é uma figura muito respeitada e reconhecida, sendo convidada para inúmeras apresentações em todo o mundo, em alguns casos, seu reconhecimento chega a ser internacional. Há casos de comentadores que atingiram fama comparável a de seus comentados. Suas agendas são lotadas e seus orientandos são muitos, os quais se orgulham de estar em contato com alguém que conhece tão bem a filosofia de A ou, quando não, o maior especialista em B.

É importante ressaltar que o comentador, quase sempre, é especializado em um filósofo morto, ou seja, a filosofia comentada foi feita em um dado período e é essa filosofia que é sempre trazida à tona. Além disso, o comentador não tem como ser questionado pelo original, apenas por outro comentador. Não é possível mais ler um novo texto ou ouvir uma fala do filósofo, pois o mesmo não está mais vivo, e é aí que o cover recebe a atenção e o reconhecimento que procura. Não temos o original, mas temos o cover.

Por outro lado, alguns DJs afirmam que, ao colocar samples famosos em suas músicas, terão mais chances de agradar as pessoas, pois elas os reconhecem e se sentem familiarizadas com a música. Uma estratégia que pode ajudar a chegar até essas pessoas e levar o trabalho do DJ a elas ou fazer com que elas ouçam o restante da música e divulguem-na. Segundo eles, é mais difícil ser ouvido quando se toca apenas samples desconhecidos ou composições próprias, as pessoas não dançam e ou esvaziam a pista. Segundo o DJ Stricly Kev⁸, o que o atraiu no mash up foi a possibilidade de samplear músicos intocáveis, cânones da música, que ele poderia simplesmente recortar e fazer o que quisesse com aquilo, usar, desconstruir, inovar e tocar o intocável.

Em encontros de filosofia, quando apresentam-se conceitos próprios, as pessoas mostram desinteresse, não prestam atenção ou aproveitam para conversar. Quando mencionam-se conceitos já conhecidos e filósofos consagrados, o interesse e a atenção aumentam. Mesmo que seja um incômodo pela leitura “errada” do pensador em questão, pela interpretação “errada” do conceito ou pela tentativa de desconstrução de um cânone da filosofia.

⁸ Apud SINNREICH, Aram. Mashed Up. University of Massachusetts Press.

Ambos, DJs e filósofos envolvem seus desdes, suas vivências, suas particularidades em seus mash ups. Fazem um trabalho do tipo autoral. É o modo como eles vêem e utilizam determinado sample que torna suas produções diferentes dos originais sampleados, seja a leitura heideggeriana dos pré-socráticos, seja a leitura joão-brasiliana do funk.

O DJ de mash up acredita ter encontrado um elo entre as diferentes músicas arranjadas de uma maneira que ele ofereça uma nova possibilidade de assimilação entre elas, uma nova leitura. Uma música (ou um conjunto delas) que originalmente era lenta, pode se tornar um *hit* dançante e vice-versa. Interessante que a maioria desses mash ups é feito sem o consentimento do autor. Há casos em que o autor ficou tão impressionado e satisfeito com a nova leitura de sua obra que resolveu incorporá-la a sua obra, vendo nisso uma forma de divulgar seu trabalho (ao ser citado por outro artista). Por exemplo, o caso da banda brasileira Cansei de Ser Sexy (CSS) que lançou um álbum e disponibilizou algumas canções para que DJs fizessem versões da forma que bem entendessem. Uma dessas versões⁹, do DJ João Brasil, agradou tanto a banda, originalmente de *indie rock* e transformada em *lambada*, que foi lançada oficialmente em um EP (compacto) da banda.

Na segunda seção do trabalho, mostrarei o que seria um mash up feito por um filósofo europeu e, em seguida, um experimento brasileiro na tentativa de ser fazer uma filosofia serialista, o qual se assemelha em alguns pontos com o projeto de filosofia mash up. Por fim, na última seção, apresentarei um mash up filosófico próprio.

⁹ Música: Left Behind. Álbum: Donkey – 2008. Banda: CSS.

2.EXEMPLOS DE MASH UPS FILOSÓFICOS

2.1. Heidegger vs. Anaximandro – A presença na sentença

O filósofo grego Anaximandro nasceu por volta de 611 a.C. e escreveu uma obra chamada *Sobre a Natureza*, da qual nos chegou apenas uma sentença, considerada a mais antiga do pensamento ocidental.

Martin Heidegger, filósofo alemão nascido em 1889, publicou inúmeras obras, dentre elas, alguns estudos e interpretações sobre os pré-socráticos. Aqui, gostaria de destacar o texto em que ele analisa a famosa sentença de Anaximandro (de três linhas) em quarenta páginas.

A leitura de filósofos pré-socráticos não é uma tarefa simples. Os fragmentos soltos e desconexos requerem um tremendo esforço hermenêutico e muito do que se diz sobre eles é baseado em interpretações e relatos de outros filósofos antigos. Por mais que se faça um trabalho filológico e exegetico linguístico sobre a língua grega, há muitas coisas por trás da sentença que não são possíveis de se captar por ela. A idéia que se tem é que sempre estamos tentando adivinhar o que o filósofo poderia ter pensado, trabalhando com suposições de forma bastante intuitiva. No fim, acaba prevalecendo os diversos usos feitos por seus leitores, que fazem o que bem entendem com os fragmentos pré-socráticos.

O caso particular de Anaximandro é ainda mais curioso, pois dele só temos uma única sentença. É como um precário registro sonoro de um trecho de uma música muito antiga de um renomado músico do qual não se tem outro exemplar. O que dizer de um filósofo que só temos apenas uma sentença? Heidegger conseguiu dizer bastante em seu texto “A sentença de Anaximandro”. Esse texto é um bom exemplo de mash up filosófico, por haver nele uma apropriação evidente de um sample alheio sem levar em conta qualquer autorização ou permissão para isso, no caso, a sentença anaximandrina. Um roubo claro, um samplear evidente. É admirável que a partir de três linhas, Heidegger consiga dizer tanto. Não que ele esteja realmente dizendo algo sobre essas três linhas da sentença, mas o uso que ele faz dela e de seu autor é o que me interessa aqui. Ele parece colocá-los (sentença e autor) no bolso e levá-los para

um longo caminho no bosque, atravessando a densa floresta heideggeriana de temas. Anaximandro é forçado a cantar a música de Heidegger. Talvez os comentadores classicistas achem um absurdo esse uso indevido do texto original grego, uma heresia, mas como se alimentar de algo sem mordê-lo, mastigá-lo nem salivá-lo? Qualquer que seja o alimento, a sua ingestão não se dará de forma integral. É impossível comer qualquer coisa inteiramente e de forma seca, mesmo que seja uma pequena sentença. Ao longo do texto, a sentença é devorada vagorosamente e aos poucos, como um ossinho com pouca carne, que se come lentamente para durar mais.

A clássica sentença de Anaximandro não é a única vítima do devorador/mashuper/filósofo Heidegger, já tendo ele se alimentado de outro grego, Heráclito, e um alemão, Kant, para citar alguns exemplos. Seu processo de produção de mash up filosófico é interessante, pois ele parece fragmentar os textos dos demais filósofos em samples (sentenças/fragmentos/pedaços) e utilizá-los de acordo com seu próprio interesse. Para ele, Kant com seus inúmeros e extensos textos ou o mono-escrito Anaximandro, no fim, acaba virando o mesmo, um fragmento (um sample) pronto para ser inserido em sua música, sendo tocado no ritmo que ele quer.

Alguns críticos acham uma heresia o que os DJs de mash up fazem com os cânones da música pop, colocando, por exemplo, Michael Jackson em um funk. Acham que é diminuir o trabalho do “rei do pop” e reduzi-lo àquele sample, pois, geralmente, os DJs roubam samples para encaixá-los em suas próprias músicas. Não lhe interessam as músicas inteiras, pois elas já existem, já estão aí, sua intenção não é simplesmente reproduzi-las, mas se apropriar de pedaços que possam ajudá-los a compor a sua própria música, seja um refrão, uma base, uma introdução. O todo fica por sua conta. Há samples que, fora de seu contexto original, soam de uma outra maneira e pode ser que seja esse o objetivo do DJ que o recorta, obter esse mesmo sample “de uma outra maneira” em seu mash up.

Heidegger inicia seu texto tocando no ponto fundamental da sentença, suas traduções e o que os demais filósofos da história da filosofia fizeram com ela. Segundo ele, “as traduções de Nietzsche e Diels-Kranz tem uma origem diferente no tocante a seu impulso e intenção”. E além disso, destaca que Nietzsche situa Anaximandro entre os pré-platônicos e Diels-Kranz entre os pré-socráticos, ou seja, os primeiros pensadores são sempre vistos, interpretados e julgados a partir dos

marcadores socrático e platônico. A sentença (ou sample) de Anaximandro parece não ter imunidade contra apropriações e Heidegger parece buscar elementos que ajudem a justificar essa antropofagia: “pode a sentença de Anaximandro seguir dizendo algo desde sua distância histórico-cronológica de dois milênios e meio? Com que autoridade pode falar? Somente com a que lhe concede ser a mais antiga? O antigo ou o de antiquário não tem nenhum peso próprio.” Além da barreira linguística, não é possível que deduzamos histórica, filológica e psicologicamente o que esteve presente de verdade alguma vez em Anaximandro, portanto a tradução é sempre arbitrária, forçosa e violenta. Heidegger chega até a questionar se as palavras tidas como componentes da sentença teriam sido mesmo escritas por Anaximandro ou se teriam sido acrescentadas (ou modificadas) por seus leitores (ou tradutores). Ao longo do texto, tudo o que ele faz é construção própria, o único que se pode fazer com um texto desse tipo é construí-lo desde o nada.

A partir disso, Heidegger propõe uma tradução própria do grego. Porém ele vai muito além da sentença e de sua tradução. Como um DJ que se apropria de um sample para fazer a sua música, Heidegger traz toda a sua discussão sobre a diferença ontológica usando como pressuposto a sentença de Anaximandro. Segundo ele, o primeiro passo é determinar de que fala a sentença e só então se poderá valorar o que diz daquilo sobre o que fala. Para isso, ele inicia uma delicada análise de significados das palavras gregas, até chegar a o problema da tradução de $\tau\alpha\ \omicron\nu\tau\alpha$ e $\epsilon\iota\nu\alpha\iota$ para respectivamente “o ente” e o “ser”. O que havia começado como uma mera tradução da sentença grega, dá início a uma longa reflexão sobre ser e ente, encobrimento e desencobrimento, morada do ser.

“Nos fala a sentença dos $\omicron\nu\tau\alpha$ em seu ser? Ouvimos o que há falado o $\epsilon\iota\nu\alpha\iota$ do ente? Chega, ainda, um raio de luz até nós atravessando a confusão do errar e a partir do que dizem em grego $\omicron\nu\tau\alpha$ e $\epsilon\iota\nu\alpha\iota$? Somente na claridade desse raio de luz podemos traduzir-nos ou transladarmos ao falado pela sentença, para depois traduzi-la em um diálogo do pensar.” página 305

Com toda a sua sofisticação e originalidade, o DJ Heidegger abocanha a sentença anaximandrina em seu mash up ontológico. A partir de uma reflexão sobre tradução, ele nos leva a uma reflexão sobre a morada do ser e segue: “é necessário que antes de interpretar a sentença e em lugar de esperar a receber sua ajuda, nos movamos para o lugar a partir de onde o falado na sentença toma a palavra, o $\tau\alpha$

ovta”. Assim como de outros, sua tradução e seu mash up são riscos que ele se propõe a correr. Risco que para Heidegger não é maior ou menor pelo fato de se tratar de uma única sentença, tendo em vista seu viés antropofágico e a sua sina de mashuper:

“Com esta tradução pretendemos dar-lhe a palavra grega um significado que nem é estranho à palavra nem contradiz o assunto nomeado pela palavra na sentença. Sem embargo, esta tradução é uma pretensão arriscada. Mas também pode perder esse caráter, tendo em conta que qualquer tradução no campo do pensar é uma pretensão arriscada.” página 331

Nas quarenta páginas de seu texto, Heidegger evoca todos os seus elementos existenciais, temporalidade, presença e ausência, ser aí, esquecimento do ser, morada do ser. Em geral, na versão do texto que tomo por base (versão espanhola da obra intitulada Caminos de Bosque), as categorias heideggerianas aparecem em fonte itálica, diferente do restante do texto. Outras são tão evidentes que não é necessário destacá-las. O mais interessante é que essas categorias e temas são trazidos à tona por Heidegger sem qualquer apoio no texto de Anaximandro, pelo contrário, este último acaba sendo forçado a entrar nas categorias daquele.

A partir da análise de cada termo grego, surge uma longa reflexão heideggeriana. A impressão que se tem é que Heidegger queria desenvolver suas reflexões e que a análises das palavras, os questionamentos das traduções e as suposições com respeito aos diferentes usos das palavras são meros pretextos para falar daquilo que ele queria falar. O sample de Anaximandro é levado a um ritmo que ele jamais imaginou que pudesse chegar.

No início do texto, Heidegger introduz sua idéia de temporalidade, ao dizer que toda ciência histórica calcula o porvir a partir de suas imagens do passado, determinadas, por sua vez, pelo presente. Segundo ele, a ciência história é a constante destruição do futuro e da relação histórica com a vinda do destino. Com isso, ele passa a refletir sobre a tradução de um texto antiquíssimo e a historicidade por de trás da sentença, de seu autor e dos anos de história da filosofia. Mas para um leitor de Heidegger, essa já é a deixa de que rumo o texto irá tomar.

Uma característica particular dos mash ups musicais que me chama muito a atenção é a capacidade que eles têm de seduzir e enganar as pessoas, no sentido de que quando um mash up começa a tocar, a pessoa é levada a acreditar que se trata da música original, a qual ela conhece. Porém repentinamente acontece uma ruptura,

muda a batida, entra outro sample e o ouvinte é surpreendido. Os críticos dos mash ups adoram tocar nesse ponto, porque eles afirmam se sentir decepcionados, pois criam uma expectativa de ouvir a música que eles achavam que estava tocando e são frustrados pela entrada de um sample no meio da música. Então eles ficam ouvindo o original misturado com outras coisas. A vontade que eles (ouvintes críticos) têm é de parar as misturas e ouvir só o original, mas isso não é possível, o DJ os obriga a ouvir o mash up. O objetivo dele é justamente que o ouvinte não ouça apenas o original e sim o mash up, a sua criação.

Imagino que um desprezioso leitor de filosofia antiga que pretenda ler o texto “A sentença de Anaximandro” imaginando que vai se deparar com mais uma interpretação exegética da famosa sentença por um grande comentador da história da filosofia terá a mesma frustração dos ouvintes críticos de mash up. Heidegger nos obriga a ler o seu mash up. Ao ler o seu texto e tentar compreender a sua tradução, temos que engolir todo o seu pacote ontológico, suas categorias e seus temas. Se o leitor pretender lê-lo como fonte de pesquisa da filosofia de Anaximandro, ficará decepcionado e irritado.

Por isso, o mash up de Heidegger não é um comentário, pois ele abusa do texto original de Anaximandro, faz um uso injusto e discutível das palavras e da sentença como todo. Atitude essa condenada e mal vista pelos acadêmicos, em geral, e pela comunidade de filosofia antiga. A tradução heideggeriana é deturpada e, como dito, a sua interpretação do texto não serve para compreender o pensamento de Anaximandro. Porém o próprio Heidegger demonstra ter completa noção disso, ao dizer que as traduções são sempre arbitrárias, talvez a dele apenas evidencie isso melhor, mas não que as outras também não sejam. No início do texto, somos levados a acreditar que ouviremos a música de Anaximandro, a original, mas, de repente, somos surpreendidos pela música de Heidegger. Eis a o tchan (sacada) do mash up.

No trecho da sentença *γὰρ αὐτὰ δικήν και τισιν ἀλλήλοισ τῆσ ἀδικιασ*, segundo Heidegger, o *αὐτὰ* nomeia todo o presente, todo o que se apresenta ao modo do que mora um tempo em cada caso. O presente pertence ao Uno da presença desde o momento em que cada presente se apresenta a outro presente em sua morada e mora com ele. Mas, segue a reflexão heideggeriana, como experimenta anteriormente Anaximandro a totalidade do presente, que morando mutuamente um tempo em cada

caso há chegado ao desocultamento? O que é o que, no fundo, atravessa todas as partes ao presente? A última palavra da sentença o diz. Segundo ele, devemos começar a tradução por ela, porém Heidegger não apenas sugere uma tradução ou traduz arbitrariamente, a partir desse ponto, ele levanta questões e analisa as possibilidades de uso da palavra. Seu texto segue: “em que medida se encontra na injustiça o presente em cada caso? O que é injusto no presente? Não é o justo do presente que uma e outra vez mora e se demora e deste modo cumpre sua presença?”. É interessante observar que os questionamentos levantados por ele sempre trazem o seu conteúdo filosófico. Suas questões não são simples questões, são questões heideggerianas, que só poderiam ser colocadas por ele e que o permitem falar sobre o que deseja falar, ainda que o ponto de partida seja a tradução da sentença grega.

Após introduzir o problema da injustiça, Heidegger desenvolve a idéia de justiça como acordo que ajusta e acorda; e injustiça como desajuste e desacordo. Para ele, o presente um tempo em cada caso (Dasein) se apresenta na medida em que mora e, morando, surge e perece conseguindo o ajuste da transição entre procedência e partida. Quando reflete sobre o ocultamento e o desocultamento, Heidegger menciona o vidente, que segundo ele, se encontra cara a cara com o presente, em seu desocultamento, que ao mesmo tempo tem iluminado o ocultamento do ausente como tal ausente. Mais adiante, são introduzidas as categorias de verdade e justiça ($\delta\iota\kappa\eta$), tendo em vista a tradução de $\delta\iota\kappa\eta\nu$ na sentença original. Suas reflexões são intercaladas e acompanhadas por palavras e expressões gregas, eventualmente acrescidas de personagens e menções à história grega. Isso parece estabelecer algum elo com a greguidade inicial da sentença de Anaximandro. É como se Heidegger se utilizasse desses artificios para alertar o leitor para que não se perca em suas reflexões ontológicas e para que se lembre do ponto base do texto que é a sentença grega. Para enriquecer o seu mash up alemão, ele introduz outros pequenos samples de músicas gregas.

Mais adiante, em seu texto, Heidegger inicia uma reflexão sobre o ser e evoca a palavra grega $\epsilon\sigma\chi\alpha\tau\omicron\nu$ e com ela propõe pensarmos desde a escatologia do ser, introduzindo o ser-para-morte e sugerindo uma tradução literal da primeira parte da sentença: “mas a partir de onde o surgir é para as coisas, também surge ali o separar-se, segundo a necessidade”. Segundo ele, a frase fala do surgir e do separar-se

(subtrair-se) das coisas e caracteriza a natureza desse processo. A sentença fala da multiplicidade do ente em sua totalidade. Sua tradução final da segunda parte da sentença é apresentada já nas últimas páginas do longo texto: “ao longo do uso; com efeito, deixam que tenha lugar acordo e atenção mútua (na reparação) do des-acordo”. Mas para se chegar a esse resultado, Heidegger faz uma exposição sobre acordo/des-acordo e sugere uma interpretação semântica da conexão entre a primeira e segunda frases. Para ele, a segunda frase explica em que medida o dito na frase anterior é tal como se há dito. Ele próprio lança a pergunta “o que diz a segunda frase traduzida da sentença?” e responde dizendo que a segunda frase da sentença nomeia o presente ao modo de sua presença, falando sobre a presença do presente, situa a presença na claridade do pensado. Obviamente que essa explicação é baseada no modo como ele lê e traduz a sentença, o que difere em grande parte da forma como outros filósofos a vêem e muito provavelmente de como o próprio Anaximandro a concebeu.

Ao estabelecer a ligação semântica entre as duas frases (seguindo a forma como estão dispostas em seu texto), Heidegger remete, em seguida, a um esclarecimento sobre a primeira frase, de modo a justificar a sua tradução da segunda: “por isso a primeira frase tem que nomear a própria presença, concretamente na medida em que esta determina o presente como tal, efetivamente, a segunda frase só pode então e nessa medida, a inversa, explicar a presença a partir do presente, retornando à primeira frase por meio de γαρ.” Ao seu modo de ver, a conjunção explicativa γαρ é importante, porém acaba passando despercebida, e é preciso atentar-nos a ela, pois introduz (sinaliza) uma fundamentação sobre o que foi dito na primeira frase.

Heidegger acaba deixando o melhor para o final e, após manter o suspense sobre a tradução do trecho final da primeira frase, aborda finalmente as suas três últimas palavras *κατα το χρεων*, que, em geral, traduz-se por “segundo a necessidade”. Aí entra a heideggerianização da sentença, enquanto um filólogo ou um comentador traduziria como se faz em geral, Heidegger abocanha as palavras gregas anaximandrinhas e as traduz como quer, indo muito além delas e de sua tradução. A partir da, aparentemente, simples expressão *το χρεων*, a qual poderia ter sido apenas traduzida, ele evoca toda a sua estrutura ontológica, como o próprio nos mostra no seguinte trecho: “a partir da segunda frase explicada e do tipo de referência que faz à

primeira, podemos já pensar duas coisas a respeito de το χρεων. Por um lado, que nomeia a presença do presente, por outro, que em χρεων, quando pensa a presença do presente, está pensada de algum modo a relação da presença com o presente, por muito que a relação do ser com o ente só possa proceder do ser e residir na essência do ser.” Ainda segundo ele, o que se apresenta um tempo em cada caso mora κατα το χρεων. É importante frisar que nada disso está escrito e esclarecido na sentença original de Anaximandro, tudo isso é uma criação heideggeriana que utiliza a sentença como pretexto para falar daquilo que quer falar, a sua própria filosofia.

Após trazer à tona a problemática do κατα το χρεων, Heidegger, sendo ainda mais específico, se pergunta sobre o significado de το χρεων e, ao acompanhar a tentativa heideggeriana de encontrar um significado adequado para a palavra grega, o leitor se depara com a seguinte frase (em itálico no final do segundo parágrafo da página 329 da minha versão do texto): “o esquecimento do ser é o esquecimento da diferença entre o ser e o ente”. Nem o mais imaginativo dos leitores poderia esperar por uma frase desse tipo na análise e tradução de uma sentença de um filósofo pré-socrático (ou pré-platônico), porém o DJ Heidegger é implacável em seu mash up e inicia uma exposição de três parágrafos sobre o esquecimento do ser em meio a busca de uma tradução adequada para a palavra grega το χρεων. E para o leitor que, eventualmente, desconfie da divagação heideggeriana e que a julgue sem sentido, o mashuper tenta justificar o seu mash up dizendo:

“A primeira palavra do ser, το χρεων, nomeia esta situação. Mas nós nos enganaríamos se opinássemos que podemos acertar com a diferença e alcançar sua essência só com fazer as suficientes etimologias e analisar o significado da palavra χρεων (...) se concentramos nossa atenção sobre o fato de que para nós a palavra deve ser pensada desde a sentença de Anaximandro, então a palavra só pode nomear o que há de presente na presença do presente, isto é, a relação tão obscuramente expressada no genitivo. Το χρεων é, então, a entrega em mão da presença, a qual, entrega em mão a presença do presente, assim, man-tém o presente como tal, o guarda na presença.”

Por fim, Heidegger chega à tradução de το χρεων por “der Brauch” (em alemão), “o uso” em português e ele próprio comenta sobre isso (no terceiro parágrafo da página 333):

“A tradução de το χρεων por ‘o uso’ não surgiu apenas de uma meditação etimológica e léxica. A eleição do termo uso nasce de uma tradução anterior do pensar, que tenta pensar a diferença na essência do ser, no início destinal do

esquecimento do ser. A palavra 'uso' foi dada a pensar na experiência do esquecimento do ser."

As explicações heideggerianas são bastante lúcidas ao meu ver e lhe conferem certa segurança para enfrentar ataques de leitores exegéticos incomodados com sua atitude tradutória, que vemos que não é simplesmente isso. Talvez possamos chamar de uso, assim como το χρῆσιν, o que Heidegger faz com Anaximandro, que tem a sua sentença usada como um mero sample compondo um mash up.

No fim do texto, Heidegger chega a seguinte conclusão com respeito a tradução da sentença: "a sentença nunca nos dirá nada enquanto sigamos explicando-a somente de maneira histórica e filológica. Curiosamente, a sentença só fala quando nos livramos das pretensões do nosso habitual modo próprio de representação e meditamos em que consiste a confusão do atual destino do mundo." É interessante notar que Heidegger chega a essa conclusão no final de seu texto, após ter feito exatamente isso ao longo de sua reflexão e tradução da sentença.

Por fim, para tentar enfatizar o mash up de Heidegger, contrastemos a segunda frase de sua tradução da sentença grega com a tradução dos exegetas Diels-Kranz¹⁰:

"Segundo a necessidade; de fato, reciprocamente pagam a pena e a culpa da injustiça, segundo a ordem do tempo."

E Heidegger:

"Ao longo do uso; com efeito, deixam que tenha lugar acordo e atenção mútua (na reparação) do des-acordo."

Segundo o historiador da filosofia grega Giovanni Reale¹¹, o fragmento (que foi interpretado de diversos modos e deformado pelos estudiosos) liga, longe de qualquer possível contestação o nascimento e a dissolução com uma culpa e uma injustiça e com a necessidade de uma expiação dessa culpa. Ainda segundo ele: "provavelmente Anaximandro se referia, nesta passagem, aos contrários, que tendem exatamente a impor-se um ao outro."¹² Heidegger certamente está na lista dos

¹⁰ DIELS-KRANZ, 12 B 1 apud REALE, Giovanni. História da Filosofia Antiga vol. 1, página 55, Edições Loyola.

¹¹ História da Filosofia Antiga vol. 1, página 55, Edições Loyola.

¹² Grifo meu.

deformadores do fragmento defendido por Reale, para quem o que vale é a fiel tradução de Diels-Kranz, a qual se aproxima mais do original ou do que *provavelmente* Anaximandro tenha pensado em dizer. Heidegger passa longe disso, mesmo tomando como base a mesma sentença grega, ou seja, partindo do mesmo ponto. No segundo caso, Anaximandro é heideggerianizado e, no primeiro, Diels-Kranz é que se anaximandriza.

*“Perseguir as mútuas dependências e influências entre os distintos pensadores é uma maneira de mal entender o pensar. Todo pensador depende de algo, concretamente da chamada do ser. A magnitude dessa dependência decide sobre a liberdade que se pode tomar em relação com essas outras influências que despistam. Quanto maior for a dependência, mais poderosa será a liberdade do pensar e tanto maior será seu perigo de despistar-se e passar ao longo junto ao que já foi pensado algum dia e, sem embargo ou talvez apenas desse modo, pensar o mesmo.”*¹³

¹³ Heidegger, M. La sentencia de Anaximandro, página 333.

2.2. Mash ups serialistas?

Um problema crucial da música contemporânea é o da repetição. Ao analisar a sua história, podemos notar dois grandes movimentos que se contrapõem, de um lado, o dodecafonismo que recusa a repetição e do outro lado o minimalismo, que enaltece a repetição exaustiva. Eis a grande cisão da música contemporânea ocidental, que aqui deixarei um pouco de lado e me aterei apenas ao dodecafonismo.

Segundo o músico e ensaísta José Miguel Wisnik em sua obra *O som e o Sentido* de 1989 onde dedica uma seção inteira à música serial, dodecafonismo é um novo sistema de composição baseado na montagem de séries de doze sons, que permite organizar o estado caotizado da música atonal. O dodecafonismo recusa, antes de mais nada, ou definitivamente, a escala diatônica. O seu fundamento é a aplicação intensiva da escala cromática, cujos doze semitons iguais serão usados de modo a evitar sistematicamente a emergência de notas polarizadoras e de hierarquias intervalares. A escala cromática é a base de um campo sonoro sem centro, em que nenhum som teria precedência sobre outro.

Ainda segundo Wisnik, Arnold Schoenberg trata a escala cromática através da organização de séries em que as doze notas, combinadas pelo compositor numa certa ordem, atuarão como matrizes para a composição das músicas. A série dispõe os seus doze elementos numa combinação originária, que retornará periodicamente na peça musical. Uma nota só volta a ocorrer, em princípio, depois da exposição das outras onze. Entre o acaso e o projeto, a escolha dessas notas abre à obra um campo de possibilidades descentrado e não subordinado à previsibilidade da resolução. No entanto, o sistema não se baseia, como se pode supor, na repetição linear da série, mas a toma como matriz de transformações, base de uma combinatória que se abre a um processo de múltiplas variações. Começa aí um trabalho no qual o compositor vira e revira a combinatória serial para obter e extrair resultados dela, resultados que a própria determinação do material impõe, e resultados que o compositor visará, procurando tirar partido da maleabilidade desse “espaço sonoro inteiramente neutro, homogêneo, isotrópico, não orientado, aberto pela desejada “abolição de toda hierarquia entre os diferentes sons”.

O serialismo tinha como objetivo ouriçar os ouvintes, despertando seus ouvidos da letargia melódica. O tonalismo havia chegado ao seu limite criativo e, para dar continuidade à criação musical, era necessário criar um novo sistema que permitisse outras possibilidades que o tonalismo já não mais abarcava. O sistema tonal consistia em um movimento cadencial de tensão e repouso, algo que o atonalismo irá rejeitar fortemente. Schoenberg buscava uma descentralização do campo sonoro, igualando a função estrutural atribuída a todas as notas da escala cromática, impedindo, dessa forma, que haja um movimento cadencial de tensão e repouso.

Inspirados pelas idéias serialistas schoenbergueanas, os pensadores brasileiros Hilan Bensusan, Luciana Ferreira e Rudhra Gallina propuseram o serialismo filosófico, cuja primeira frase de seu manifesto é: “o pensamento filosófico é prisioneiro de suas próprias armadilhas.” A proposta do serialismo filosófico é romper com as amarras do pensamento, seus grilhões, suas hierarquias, seus hábitos, suas pressuposições e tudo mais que o enrijeça, que o limite e que o prenda. “O serialismo é a disciplina da liberação, a disciplina do pensamento vencendo seus condicionamentos”, diz ainda o manifesto.

Segundo os serialistas filosóficos, a filosofia ficou por tempo demais subjugada pela idéia de uma ordem dos pensamentos, uma ordem natural que ela mesma impôs e através do serialismo poderíamos pensar fora de uma ordem de pensamentos, poderíamos sair da tonalidade e entrar na atonalidade filosófica:

“Os pensamentos não são nodos de uma rede de conexão em que tudo que é externo é interno: não há mônadas nas nossas cabeças – há apenas um arsenal de coisas diferentes umas das outras; nós as arranjamos como acontecer de as arranjar – de acordo com o que conseguimos quando tentamos soltar as idéias uma das outras. O serialismo pretende nos libertar dos arranjos prontos, nos libertar mesmo da idéia de que nós fazemos nossos pensamentos – nós apenas estamos no meio das idéias e a série, ou a tonalidade, é o que guia nossos neurônios”¹⁴

Dos experimentos serialistas filosóficos me chegaram três estudos, o estudo 1 intitulado *Filosofia da Diferença*, o estudo 2 *Mais diferenças – a filosofia do impossível* e o estudo 3 *Pensar o mundo*. Os estudos se diferenciam quanto ao conteúdo, os títulos dão pistas disso, e quanto a forma um pouco menos; o primeiro é

¹⁴ Trecho retirado do Manifesto do Serialismo Filosófico de Bensusan, Ferreira e Gallina.

uma série de seis que segue a mesma ordem até o final, o segundo uma série de quatro que também segue da mesma forma até o fim e o terceiro é uma série de seis que tem sua ordem invertida na terceira repetição da série, movimento esse que é indicado ao leitor no início do estudo orientando a sua leitura. Assim como as peças musicais iniciais do serialismo de Schoenberg que chegavam a ter um minuto de duração ou tempo de duração curtíssimos, os estudos serialistas filosóficos também são curtos, apenas um parágrafo não muito longo. Como os próprios serialistas filosóficos concluem no fim de seu texto, a debilidade estrutural que resultava da falta de articulações discursivas acaba por impedir o desenvolvimento maior da obra. Para Schoenberg: “a abstenção em face dos meios tradicionais torna impossível projetar grandes formas, pois elas não podem existir sem uma articulação precisa.”

O serialismo filosófico me parece um curioso e interessantíssimo caso de mash up filosófico, devido a sua radicalidade. Nele, o mash up filosófico é levado às últimas consequências, onde orações diferentes e desconexas entre si são postas em série formando um parágrafo. É como se um DJ criasse uma música colando vários samples em sequência, um de cada música e no final termos uma só música, sem haver uma batida comum de fundo que amarre tudo e tendo como ponto em comum apenas o fato de estarem juntos no tempo da música, no intervalo entre quando ela termina e quando acaba. Como se colássemos várias pecinhas de Lego umas nas outras sem alterar em nada essas pecinha e que, desse modo, elas formassem um grande bloco. É uma sequência de apropriações colocadas em série, uma mistura de pensamentos descentralizados e desconexos um seguido do outro até o fim do parágrafo.

Segundo Schoenberg, a construção de uma série tem por objetivo retardar o maior tempo possível o de um som já escutado. O destaque colocado sobre uma nota dada, pelo fato de que ela é repetida antes da hora, periga investir essa nota da categoria tônica. A operação sistemática de uma série de doze sons dá a cada um a mesma importância e afasta assim todo o risco de supremacia de algum entre eles. É o que ocorre no serialismo filosófico, onde os pensamentos são tidos com a mesma importância, seguindo a ordem da série estabelecida não há como atribuir maior importância a determinado pensamento, filósofo ou tema. É possível o leitor constatar

que à primeira leitura, o serialismo filosófico não se presta à leitura linear, o que acaba evidenciando a dificuldade da memória de lidar com tal tipo de texto.

No primeiro mash up serialista intitulado Filosofia da Diferença, é criada uma série baseada em pensamentos sampleados de seis pensadores, Lévinas, Derrida, Agamben, Heidegger, Deleuze, Vattimo e segue essa ordem até o fim da série. Um pensamento levinasiano é seguido por outro derridiano, o qual é seguido por outro agambeniano e assim por diante. Em cada pensamento, o autor sampleado é trazido à tona. Os autores serialistas criam pensamentos com base em samples do autor original e montam a série a partir de suas apropriações desses samples. Daí, para mim, este caso ser o mais radical de mash up. Segue um trecho do Estudo 1: Filosofia da Diferença:

“A mim não me interessa tanto a ética, mas a santidade do santo. Tudo é diferente. O ser que vem é o ser qualquer. Mas o ser à beira do seu nada. Esse duplo que captamos apenas. Meu pensamento enfraquece o ser.”¹⁵

Já o segundo estudo, Mais diferenças – a filosofia do impossível, a série não é mais criada com base em samples de outros autores como no Estudo 1. Dessa vez, cada nota da série tem um tema ou título que a norteará em ordem até o fim do texto, são eles Pseudônimo; A lei, no singular absoluto, contradiz a lei no plural, mas cada vez é a lei na lei e cada vez fora da lei na lei; Um sistema pronto de diferenças; Um apelo que manda sem comandar. Os pensamentos que se seguem são baseados nesses temas. Segue um trecho do Estudo:

“Eu penso em esquizofrenia. A lei, mesmo dentro das minhas entranhas, está fora de mim. Diferenças de um sistema pronto. Uma voz que escuta ao longe.”¹⁶

No terceiro e último estudo, a série possui seis partes intituladas da seguinte forma: arbitrariedade, autoconhecimento, haecceitas, imediato, verdades e zanzando. Nesse caso, a série é invertida na terceira repetição, portanto no meio do texto a série

¹⁵ Colorido meu para destacar o trecho sampleado de cada autor: Lévinas, Derrida, Agamben, Heidegger, Deleuze, Vattimo.

¹⁶ Colorido meu para destacar o trecho sampleado de cada tema: 1. Pseudônimo. 2. A lei, no singular absoluto, contradiz a lei no plural, mas cada vez é a lei na lei e cada vez fora da lei na lei. 3. Um sistema pronto de diferenças. 4. Um apelo que manda sem comandar.

é invertida ficando na seguinte ordem: zanzando, verdades, imediato, haecceitas, autoconhecimento e arbitrariedade. Exemplo do trecho de inversão:

“Não escolho, não se trata de uma escolha. Apenas noto. Cada passo é aleatório e único. E, em cada passo, é que penso. Vagueio pelo que penso como por um território em erupção. Um território que se movimenta. Encontro nos movimentos as margens de como as coisas são. Assim é que as vejo. Vejo como cada uma delas é. E nelas me espelho de um jeito que não deixa lugar para qualquer complacência. Apenas é assim que são as coisas. Não julgo e não arrependo.”¹⁷

Segundo a conclusão negativa do experimento serialista filosófico de Bensusan, Ferreira e Gallina: “o serialismo é uma maneira de forçar pensamentos a se meterem em relações externas com outros pensamentos. Pensamentos nunca podem se relacionar de uma maneira inteiramente externa.” Eles concluem que o serialismo tenta apenas colocar o pensamento em outra ordem, mas ainda assim será necessário ter uma ordem. A prosa serialista é possível, mas e quanto a o caminho serialista do pensamento? O que o serialismo filosófico pretende é libertar o pensamento de suas armadilhas e não a prosa das armadilhas do pensamento. A conclusão pessimista do experimento serialista mostra que:

“Pensamentos não são notas: cada um deles já vem com escalas, com muitas escalas diferentes e dissonantes, mas com escalas. São as escalas transcendentais do pensamento que possibilitam que o pensamento pense, mesmo em série.”

Diferentemente da música que lida com notas pré-estabelecidas, a filosofia lida com pensamentos e formular série de pensamentos não é tão simples assim como formar série de notas pré-estabelecidas e acertadas pela comunidade musical. É como se o pensamento tivesse várias notas, aqui chamadas de escalas, e colocar notas em série é diferente de colocar escalas em série. Nesse sentido, o projeto serialista filosófico fracassou, por não conseguir amarrar os pensamentos internamente, mas apenas forçar uma relação externa entre eles, o que, do ponto de vista da prosa funcionou muito bem, porém do ponto de vista filosófico foi falho.

¹⁷ Colorido meu para destacar o trecho sampleado de cada autor: *arbitrariedade*, *autoconhecimento*, *haecceitas*, *imediato*, *verdades*, *zanzando*

Com isso, concluo que apenas colocar pensamentos em série ou samples filosóficos em série não é suficiente para se produzir um mash up filosófico. Para se fazer um mash up, seja ele musical ou filosófico, não basta colocar pedaços de recorte em série montados de forma a se ter um todo. É necessário ir além disso. Misturar samples de música aleatoriamente não é suficiente para se ter um mash up, o DJ que o faz tem uma intenção e um objetivo com a mistura que faz, não é como apertar o botão *shuffle* e ver o que se sai disso. No caso do serialismo filosófico, por mais que os filósofos que o produziram tenham tido uma intenção ao realizar os estudos serialistas, por uma exigência do pensamento filosófico, o resultado foi improdutivo. Não foi possível fazer filosofia como Schoenberg, mas como vimos em Heidegger, é possível fazer filosofia como o DJ João Brasil.

3.MASH UP PRÓPRIO

Samblues: mash up saudosista pessimista negativo

“Canta, canta, minha gente
Deixa a tristeza pra lá
Canta forte, canta alto
Que a vida vai melhorar
Tempos difíceis te dão o blues”
(Blues de Moreira Salles)

Viver alegre hoje é preciso. Conserva sempre o teu sorriso. Mesmo que a vida esteja feia e que vivas na pirimba passando a pirão de areia. Por mais sofrida e penosa que seja a vida, mantenha o otimismo, o auto astral.

Alguns não conseguem manter esse otimismo diante da vida e fazem música com isso. Outros criam palavras como a saudade, por exemplo. Nas próximas linhas morte, angústia, dor, sofrimento, pessimismo e saudade resultarão em um mash up de samba e blues. Dois ritmos musicais famosos por suas letras e temas tristes, muitos deles bastante pessimistas, feitos por pessoas que sofreram e encontraram na música uma forma de aliviar e de compartilhar essa dor. Seja no samba do morro carioca, seja no blues do delta do Mississippi, o sofrimento é estrutural, a morte é estrutural.

“Perguntar sobre o sentido da vida é diferente de perguntar sobre o valor da vida.”

Pensamento Argentino Contemporâneo

O valor da vida humana é algo universal, visto que todas as vidas humanas são iguais estruturalmente, do mais miserável ser humano ao mais rico, todos estão sujeitos a mesma estrutura vital ou, melhor dizendo, tanática. Perguntar sobre o sentido da vida é questionar o sentido de estarmos aqui, o sentido de viver ou de morrer, que, evidentemente, é uma atribuição singular e pessoal. Cada um atribui o sentido ou a ausência de

sentido que lhe convém à sua vida. Perguntar-se pelo valor mesmo do ser da vida, implica perguntar-se se é ou não valioso, em termos sensíveis ou morais, ter surgido no mundo, ter um ser, ou uma vida.

“Eles levaram tudo que eu tinha e só o que eu posso fazer é cantar
Ainda é cedo amor
Mal começaste a conhecer a vida
Já anuncias a hora da partida
Sem saber mesmo o rumo que irás tomar
Preste atenção querida
Embora saiba que estás resolvida
Em cada esquina cai um pouco a tua vida
Em pouco tempo não serás mais o que és
Ouça-me bem amor
Preste atenção, o mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos
Vai reduzir as ilusões a pó”

“O diabo é um homem ocupado, ele está sempre no meu rastro. Toda vez que tento fazer algo certo, ele aparece no meu caminho. Tudo que faço, parece que faço errado.”

“O pensamento afirmativo e otimista é mais bonito, dignificante e de mais fácil difusão. As pessoas parecem querer se afastar do real e buscar refúgio em idéias mais confortantes e esperançosas”.

“As idéias que as desagradam são consideradas falsas e tendem a ser rejeitadas. Por isso vemos tantos sambas afirmativos, otimistas e hedonistas fazerem sucesso. Nos carnavais há uma explosão deles, desde as marchinhas até as músicas atuais, tentam apelar para o humor e entreter as pessoas.”

Os dasein todos extremamente excessivos e eufóricos cometem todos os tipos de exageros em qualquer celebração que os permita fugir do tédio.

Há um preço que se paga pela alegria,
Esta alegria sempre escorrega para o passado
Quando acaba, já é passado
O dia seguinte ao carnaval é terrível.

Um trabalhador brasileiro comum, durante uma semana, tem seis dias de dor e um dia de tédio, total de sete dias de sofrimento.

“A felicidade do pobre parece a grande ilusão do carnaval.
A gente trabalha o ano inteiro, por um momento de sonho pra fazer a fantasia.

De rei ou de pirata ou jardineira
E tudo se acabar na quarta-feira
Tristeza não tem fim, felicidade sim”
Sêneca de Moraes e Schopenhauer Jobim

“Rasguei a minha fantasia
Guardei os guizos no meu coração
Rasguei a minha fantasia
O meu palhaço
Cheio de laço e balão
Rasguei a minha fantasia
Guardei os guizos no meu coração
Fiz palhaçada o ano inteiro sem parar
Dei gargalhada com tristeza no olhar
A vida é assim, a vida é assim
O canto é livre e eu vou desabafar”
Lamartine Marx

E além de tudo, ainda vem aqueles dizer que a culpa do mundo ser ruim é nossa. Como pode ser nossa?

Somos jogados nessa coisa horrível que é a vida, a qual mais parece um salve-se quem puder. Essa culpa cristã do pecado original não cabe a nós.

Somos culpados?

Responsáveis?

Não temos nada a ver com isso.

“Para o melhor dos filósofos possíveis, ao criar um mundo, ele será mal.
Deus como onipotente, tinha a opção de não criar o mundo, mas ele o fez e o fez mal.

Se existe um culpado, este culpado é o criador e não a criatura.

O mal metafísico,

O criador sabe que aquilo que ele irá criar jamais terá a mesma perfeição que ele.

Deus jamais criará outro deus.

A criação de um mundo, qualquer que seja, já é um

Mal metafísico.

Por que deus simplesmente escolheu não criar?

Poderia não ter criado nada.

Tendo criado, ele (o criador) tem que aparecer.

A maneira de deus se manifestar é criando um mundo imperfeito,
porque se ele criasse um mundo perfeito,
o mundo não precisaria dele, logo não precisaria de sua intervenção.

Imperfeição ou nada!”

Joãozinho Finta

“O dia se renova todo dia

Eu envelheço cada dia e cada mês

O mundo passa por mim todos os dias

Enquanto eu passo pelo mundo uma vez”

Unidos de Heráclito

Oh, a tuberculose está me matando.

Estou indo de encontro ao diabo e não tenho tempo a perder.

“No fundo o que falta é o próprio dasein, falta a si mesmo.

Dasein é o único ser que pode colocar a morte como projeto, mas as pessoas
evitam e se afastam disso.

Dasein foge da sua temporalidade original e cai na cotidianidade,
esquecendo de
sua condição e da morte.

Todo vamos morrer, a questão é levar a morte para a cotidianidade:

morrer assim

como se come, se corre e se alegra.

A minha morte não é a mesma que a do outro”

Martin da Vila

Surgir é ser colocado na corrupção, na terminalidade do ser. O ser é terminal,
quando surge começa a acabar.

Nossas vidas são a tentativa de pagar uma dívida impagável.

O ser que recebemos é algo incômodo, não sabemos o que fazer com ele.

A maior das torturas é a solitária, onde não há entes, só o ser.

O encontro com o ser é insuportável.

“eu sei o que é a solidão. Você chega em casa e não tem ninguém para
conversar,
ninguém para discutir. O cara tem tudo na vida e não tem nada nem ninguém
pra brigar,
porque é nessas horas que a mulher serve, pelo menos para brigar. O tédio é
um tormento, é
dor, angústia e sofrimento
Solidão é lava que cobre tudo
Amargura em minha boca
Sorri seus dentes de chumbo
Solidão palavra cavada no coração
Resignado e mudo
No compasso da desilusão
Desilusão, desilusão
Danço eu, dança você
Na dança da solidão”

Os seres humanos estão afetados por um mecanismo de desejo avassalador
em seu próprio ser,
a vontade de viver.

O bebê quando nasce, se agarra a vida,
é a vontade de viver.

Esta vontade de viver
não está vinculada ao valor da vida, nos agarramos à vida seja qual for a sua
qualidade.

O fato de nos agarrarmos a alguma coisa, significa que ela seja uma coisa
boa?

Não necessariamente, nesse caso, por exemplo, fazemos isso por impulso,
“numa boa”.

“O desvalor sensível parte do princípio de que

ao nascermos somos inseridos em nossa morte estrutural
(ME),
um processo que se inicia no nascimento e que se finda na morte pontual
(MP),
que pode se dar a qualquer momento após o nascimento.
A morte inicia ao nascermos, passamos a vida inteira morrendo até a sua
consumação de fato na morte pontual.”

Todas as ações desse ser estão afetadas pela mortalidade dada em seu nascimento até a sua morte pontual. Sendo assim, a vida se apresenta como adiamento e tentativa de desvio da morte. Ao nos alimentar nos livramos da fome, ao respirar nos livramos da asfixia, ao bombear o sangue para o corpo, nosso coração nos livra de uma paralisação de nossos órgãos. Ainda assim, seja o que for feito dentro deste período, está consumada a morte. Nós temos um cérebro suficientemente grande para termos consciência de nossa condição, isso leva a tese de que o sofrimento é estrutural e necessário. Estamos constantemente atribuindo o sofrimento estrutural a acontecimentos empíricos, culpando outras pessoas, o emprego, o computador, o trânsito ou qualquer psicose que ajude a justificar. Quando realizamos um desejo, realizamos apenas um desejo, outros tantos virão depois. A realização de um desejo também é acompanhada do tédio, que é o contrário da ausência, nos entediamos quando estamos cheios (saco cheio). O pior que podemos fazer com um sonho é realizá-lo.

Nós sempre queremos o que não temos: um emprego melhor, um carro melhor, uma vida melhor, e quando atingimos, temos poucos segundos de satisfação, logo já passamos a desejar outras coisas. Saúde, vida e juventude são três coisas que mesmo que tenhamos, continuamos querendo ter. O fato de as termos nos permite perdê-las e desejá-las. Após certa idade, o tempo passa muito rápido e quando menos percebemos, ao olhar no espelho, nos deparamos com a morte, ela estampada em nossos rostos envelhecidos. As pessoas parecem não querer viver, mas sim morrer à sua maneira. É comum ouvi-las dizendo como não querem morrer.

“Você pode até ser linda, mas um dia você vai morrer

E eu preciso um pouco mais do seu carinho, antes de você desaparecer”

Partindo dessa condição estrutural descrita até aqui, temos um cenário mais claro da circunstância na qual o blues surgiu e na qual se desenvolveu. Apesar de todo esse sofrimento e aparentemente limitação sob a qual estas pessoas estavam submetidas, elas foram capazes de criar algo mais forte para suportar a dor estrutural da existência, dando origem a letras e músicas belíssimas que nos fazem chorar a dor da existência, a dor da saudade. Como diz a alegoria da pomba, a pomba só consegue voar graças a resistência do ar que incide sobre suas asas. É a resistência do ar que a permite voar em liberdade. É a dor da existência que permite que os compositores toquem notas doloridas e tenham a liberdade para criar.

“Eu não sei cantar como os brancos. Eu só sei cantar assim

Ah, quantas lágrimas eu tenho derramado

Só em saber que não posso mais reviver o meu passado

Eu vivia cheio de esperança e de alegria

Eu cantava, eu sorria

Mas hoje em dia eu não tenho mais

A alegria dos tempos atrás

Mas hoje em dia eu não tenho mais

A alegria dos tempos atrás

Só melancolia os meus olhos trazem

Ai, quanta saudade a lembrança faz

Se houvesse retrocesso na idade

Eu não teria saudade da minha mocidade”

O blues é uma música que só poderia ter sido feita por negros escravos levados para os Estados Unidos. Ela carrega na sua singularidade o desde dessas pessoas, seus sofrimentos, seus lamentos, suas angústias, suas vivências, sua historicidade e sua musicalidade. É uma música feita desde essa condição, a partir disso. As blue notes de origem africana são um exemplo explícito disso, mas há muito mais além delas na voz e nas

composições dos blueseiros, há suas vidas.

No blues, a voz é mais importante que o instrumento, porque ela é a voz do lamento, da dor do sofrimento. O choro de um ser humano é universal, compreensível e comovente em qualquer língua. Esse lamento é um lamento negro, oprimido pelos brancos colonizadores e exploradores, portanto só poderia ser cantado com sinceridade e convencimento por um(a) negro(a). Essa singularidade fundamental para o surgimento do blues é o que mais me chama atenção em sua forma que, conseqüentemente, acabou dando origem ao jazz. Para mim, aí está a origem do improviso.

Improvisação: ninguém fala como eu
Vida que a gente leva, forçando sempre um sorriso
Fingindo que sabe levar
Cantando com falsa alegria
Por que não sabe chorar
Formando sempre esperança
Que não cansa de esperar
O mundo está sempre a girar
E é nesse barranco que a gente tem que se firmar

O que são nossas vidas senão um grande improviso? Com exceção do fato de que um dia iremos morrer, ficar doentes, entediar-nos, angustiar-nos e ter desilusões, não temos certezas de nada nessa vida. Não sabemos o que acontecerá amanhã, agora a pouco ou daqui a anos. Não sabemos do que as outras pessoas são capazes nem mesmo nossas reações em determinadas situações que possam vir a acontecer. Não há um manual de instruções que nos guie e nos diga como as coisas devem ser feitas. Seguimos conselhos dos nossos pais, amigos, tios, avós, professores, mas na maior parte do tempo aprendemos pela experiência, pelo improviso, pela vivência. Um jovem pode ser muito culto, saber muitas línguas e ser muito inteligente, mas jamais será um sábio, isso só um velho pode ser. Estamos o tempo todo improvisando em nossas vidas, é claro que alguns improvisos dão certo e acabam servindo de base para novos improvisos, porém há

também improvisos mal sucedidos. Ninguém vive como eu, ninguém pensa como eu, ninguém fala como eu e ninguém canta ou toca como eu. Todos estamos improvisando e, acredito eu, a comunicação é mais um improviso para tentarmos comunicar nossos improvisos, tentar acessar parte da gestalt do outro. E, ao que me parece, a música consegue atingir isso por meio dos improvisos do blues e do seu filho jazz.

Se você gosta da música, você a toca em seu próprio tom, você a reinventa. O bluesman nunca toca duas vezes a mesma música da mesma forma. É sempre improvisação.

O jazz é o compositor compondo na hora, nunca mais aquilo vai se repetir, é uma arte do executante mais do que do compositor. Ao improvisar, o músico não está só fazendo algo com as notas do tema em execução, ele está fazendo algo com isso e com a sua existência. Está improvisando na música e na vida desde sua origem, suas vivências, seus sofrimentos, suas alegrias, seu tesão, suas decepções, seu cansaço, tudo vem à tona e está nas circunstâncias desse improviso. As notas que saem não caem do céu, não vêm do nada, elas estão embebidas em tudo isso. Como tocar duas vezes a mesma música da mesma forma se nunca o músico é o mesmo? Se a cada momento está passando por novas experiências, tendo idéias, pensamentos e morrendo? Está constantemente sendo afetado por diferentes emoções e sensações, dores e excitações, tendo que fazer escolhas e renúncias, além de fazer projetos para o futuro (nem que seja uma projeção da morte). Durante o improviso, o passado vem à tona e a projeção do futuro também, enquanto improvisa, no presente, o músico traz tudo isso consigo, o que faz com que seu solo seja único.

Há duas categorias de criatividade para o improviso: a mais importante, a intuitiva e original, na qual o músico não se guia por idéias preconcebidas ou estudadas, mas tudo lhe vem espontaneamente da inspiração do momento. Outra é a execução baseada em estudo prévio, onde tudo está mais ou menos previsto, onde cadências e progressões harmônicas foram trabalhadas a priori, para integrarem-se em quaisquer situações durante as improvisações. Sendo assim, a facilidade para um músico improvisar, transmitindo, ao mesmo tempo o ritmo do jazz, é assim um dom

inato, e o valor de tal improvisação vai ser sempre muito além da habilidade puramente técnica do instrumentista. A dor só é curada com a dor, é preciso que o público se emocione e se envolva com o solo para senti-lo realmente e não apenas se admirar com a habilidade técnica do executante.

“O músico com uma técnica apenas adequada,
mas com enorme originalidade composicional,
criador de um estilo e de uma sonoridade nova para o saxofone tenor,
tem mais valor para o crítico do que o de técnica extraordinária,
porém imitador, exibicionista, cujo estilo baseia-se em clichês, possivelmente
de difícil execução,
mas superficiais, sem profundidade, executados com o ritmo mecânico, em
vez de ritmo-sentido.
Deve-se evitar uma demasiada preocupação com a forma em detrimento da
espontaneidade da
execução e finalmente a exagerada sofisticação.
Rude ou elegante, primitivo ou cerebral, o jazz tem que ser, antes de tudo,
sincero”

A técnica é universal, teoricamente, qualquer um que a estude exaustivamente pode tê-la ou adquiri-la, já para improvisar, é preciso existir, sentir e saber aliar isso à técnica. Quando os blueseiros negros afirmaram que não podiam cantar como os brancos eles queriam dizer que seu canto estava além da técnica, não era algo universalizável. Da mesma forma, os brancos, por mais habilidosos que fossem, não eram capazes de tocar e de cantar como os negros, pois faltava-lhes a dor que a técnica não os tinha ensinado. Imagino também que os brancos não seriam capazes de improvisar como os negros, afinal estes tiveram que improvisar as suas vidas em situações muito piores, vivendo como escravos, trabalhando em plantações de algodão, sendo arrancados de suas terras e obrigados a viver em outro país, falando outra língua, ouvindo outra música.

“Aqueles que sobreviveram e conseguiram suportar com improvisos toda
essa dor, criaram o

blues, uma dor criada para curar a dor
A saudade é a dor do samba
É a dor dos falantes de língua portuguesa
A saudade, em geral, é associada ao passado, a algo que não se tem mais
Uma falta, uma ausência, que é invocada por aquele ou aquela que sente
saudade e que às vezes
toma as pessoas repentinamente, em situações inusitadas
É sempre relatado como sofrimento, dor e agonia”
Fado português

São inúmeros os sambas que falam de saudade, saudade de uma
pessoa amada, de uma outra
época, saudade da terra de origem, saudade de quem já morreu
Talvez essa saudade, seja uma saudade do ser, que é sempre associada a
uma criação
intramundana, na expectativa de ser saciada
As pessoas adoram matar
a saudade
É curiosa a utilização do verbo matar para se referir ao findar de tal
sentimento. Há os sádicos
que dizem que o melhor da saudade é poder matá-la. E quando não se pode
matá-la e ela nos
mata?

“Vou morrer de saudade
Expressão muito utilizada em despedidas, mas também os casais de
namorados que se vêem
Todos os dias dizem sentir saudade no pouco tempo que ficam sem se ver
A saudade parece não ter limite de duração e nem mínimo
Posso acabar esse texto e sentir saudade de escrever
A saudade me traz
Quero rever alguém
Que do meu coração não sai
Eu vivo nessa agonia sem fim

Eu canto, eu bebo para esquecer
Mas nem assim.
Essa maldita saudade me devora,
Me dá agonia,
Não consigo me livrar,
Por isso eu canto
E bebo para não chorar
E meu coração desabafar
Nada consigo fazer
Quando a saudade aperta
Foge-me a inspiração
Sinto a alma deserta
Um vazio se faz em meu peito
E de fato eu sinto
Em meu peito um vazio
E com o tempo
Essa imensa saudade que sinto
Se esvai”

O galego que sai da sua terra leva as angústias de lá no coração e a suprema esperança de morrer em seu âmbito. Ele se refere ao sentimento de nostalgia, que ninguém melhor que galegos e portugueses têm sentido. Ninguém como os galegos sentem a dor de viver, ninguém com eles fizeram da sua enfermidade um encanto, ninguém como eles vivem no perpétuo tormento nascido da nostalgia, tormento que para eles não tem alívio dentro dos limites da existência humana. A saudade viria a ser o bafo da terra galega, transmutado em carne e espírito. A visão da paisagem acende ou agiganta o sentimentalismo da saudade, e, ao mesmo tempo, surge o anseio de se entregar à morte; como se da paisagem se erguesse um alento de melancolia que se imprime na alma do poeta: esta na íntima comunhão do homem com a paisagem e na tendência do homem a reverter-se à mesma terra que modelou sua carne e sua alma. A saudade é, claramente, o desejo de trasfundir-se à terra, de morrer com lumiar, de anular-se no seio da morte.

Nessa saudade, entra a melancolia, a lembrança, a ternura, a desilusão, o abandono de si mesmo e, às vezes, o desejo de se esvaír no relanço da morte. Saudade, tempo desigual, nunca termina no final. Saudade eterno filme em cartaz. A casa da saudade é o vazio. Quem foge da saudade preso por um fio. Se afoga em outras águas, mas do mesmo rio.

“Sente-se saudade de coisas boas e, acredite, há aqueles que dizem sentir saudade de coisas ruins também, talvez sejam aqueles mesmos que gostam de ter saudade só para poder matá-la depois. Acho que por trás dessa saudade, está a idéia de que outro tempo que não seja o presente é melhor. Sempre achamos que aquilo que temos não é bom e o que não temos é melhor. A vida do vizinho parece ser melhor, sua grama é mais verde.”

Apesar do sofrimento negro está presente tanto no samba quanto no blues, a saudade é exclusiva da língua portuguesa. Com suas tristes canções e melodias belas, esses dois ritmos ajudam as pessoas a sobreviver a suas duras vidas. Vida essa que fornece elementos para o filosofiar e para musicar obras primas produzidas por essas pessoas que cantam sua vida e seu sofrimento, seja ele saudade, seja ele blues, seja ele samba.

“É dor criada para curar a dor e a solidão da existência.”
Autor desconhecido

CONCLUSÃO

É interessante pensar possibilidades alternativas de filosofia, porém devido à severa rigidez vigente dentro da comunidade de filósofos acadêmicos na forma estabelecida de se fazer filosofia, talvez essas possibilidades requeiram um esforço e uma atenção maior por parte do leitor para acompanhá-las. Ao longo da história da filosofia, podemos observar variações na forma de fazê-la, muitos desses autores, inclusive, considerados cânones filosóficos foram responsáveis por inovações radicais quanto à forma, poderia citar como breves exemplos o poema de Parmênides, os diálogos de Platão, os sermões e escritos edificantes dos medievais, Padre Vieira no Brasil, os ensaios dos renascentistas e modernos, o Zaratustra de Nietzsche, os aforismos de Schopenhauer e Adorno; Kierkegaard com sua riquíssima variedade expositiva com uso de pseudônimos e uma diversidade de estilos literários; Wittgenstein e Heidegger, os dois grandes do século XX, foram ambos inovadores formais, o primeiro escrevendo em aforismos (*Tractatus*) e de maneira fluida e livre (*Investigações*), já o segundo de maneira poética e evocadora; Sartre, Beauvoir, Ortega y Gasset e Camus também poderiam adentrar a lista de pensadores que são até hoje estudados e admirados por suas idéias e estilos, porém não copiados ou inspirados quanto a sua forma.

Os novos recursos tecnológicos nos permitem pensar maneiras alternativas de expor o pensamento filosófico. A acessibilidade de recursos de áudio e vídeo, bem como a manipulação de imagens, permite-nos explorá-los e apropriá-los filosoficamente. Também a interatividade e a grande quantidade de informações que há na internet permitem acessar conteúdos antes impossíveis, estabelecer contatos e produções coletivas impensadas há um século. Ao que parece, esses pensadores citados anteriormente fizeram mais em uma época com menos recursos do que hoje quando se faz uma filosofia engessada segundo os usos e hábitos da comunidade acadêmica, quanto à forma, em um momento de vasta pluralidade de recursos. Pior ainda, pois nem dos estilos utilizados pelos cânones a academia pode gozar.

Acontece que o establishment filosófico presente é deveras restrito à forma de se fazer filosofia, não permitindo criações que fujam do padrão estabelecido. Essa restrição pode limitar e inibir o filosofar no meio em que é vigente, portanto pensar

formas alternativas de filosofar possibilita uma pluralidade criativa e inclusiva. A filosofia não perde com novas possibilidades, mas ganha. Abrir o diálogo filosófico com outras áreas pode abrir e despertar a criatividade filosófica, encontrada em profunda letargia.

O que um DJ faz em uma pista de dança, tocando diferentes ritmos e fazendo as pessoas dançar, pode ser interessante e instigador para alguém que queira fazer filosofia de maneira diversa. Misturar conceitos, citações e idéias, é algo que, de uma forma ou de outra, fazemos com grande frequência, durante uma conversa ou enquanto pensamos. O texto mash up esbarra em alguns entraves de formatação, porém, dentro do mash up, é possível se apropriar inclusive disso, explorando a limitação como uma permissão. A idéia não é tão simples quanto parece e um bom mashuper procura ultrapassar a barreira do estranhamento e envolver o leitor, provocá-lo, fazê-lo dançar algo indançável, fazê-lo ouvir uma música que jamais ouviria, mas que, sampleada com outra de seu gosto ou de seu conhecimento, possa captá-lo e fazê-lo (re)pensar. O Dj que faz o mash up tem um propósito, assim como tem o filósofo que também o faz. A partir disso, pensadores em princípio incompatíveis passam a ter uma compatibilidade e até mesmo uma afinidade, mesmo que apenas no âmbito da obra mash up.

Assim como nos mostra o Serialismo Filosófico de Bensusan, Ferreira e Gallina que pretendia libertar o pensamento de suas armadilhas e fazer com que o leitor pensasse de maneira serialista; penso que o mash up possa permitir-nos pensar de maneira mashupeada, se é que já não pensamos. Por mais que o resultado não seja como o esperado, no caso do Serialismo Filosófico, a simples tentativa de arriscar já é proveitosa. Aventurar-se por experimentalismos e formas alternativas de filosofar não necessariamente gerará resultados imediatos de excelente qualidade. Pode ser que, de início, essa filosofia seja um pouco dura ou experimental demais. É um início, aos poucos é possível acentuar ou tirar excessos dela, moldando e melhorando. Outros formatos já consagrados já foram bastante explorados e estão bem dominados por aqueles que os utilizam.

O Brasil é um país conhecido pela pirataria, por copiar o original, a Europa, os Estados Unidos, seus produtos. Por que não fazer algo com essas cópias? Por que não piratear a filosofia canônica européia? Por que não samplear filósofos e fazer

mash ups filosóficos tropicais? O Brasil já é um grande mash up, por que não pensar em uma possibilidade de filosofia mash up? Quando produzimos um texto filosófico, reunimos nossas diversas leituras e idéias em um só texto, muitas vezes descontextualizando conceitos e citações. Fazemos apropriações absurdas em muitos casos, mas visando utilizá-las dentro de um projeto filosófico. Os filósofos estão sujeitos a isso, quando publicam suas idéias. Elas estão aí para as pessoas fazerem o que quiser com elas, inclusive mash ups. Os piratas da filosofia fazem mash up na era do mp3, do e-book, da digitalização, do compartilhamento, da interatividade e da publicidade. Tá na rede é peixe. Mexeu é mash up.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. Editora Perspectiva, SP.
- ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias, Obras completas - 6**. Civilização Brasileira, 1972.
- BENSUSAN, H. FERREIRA, L. & GALLINA, R. **Serialismo filosófico**. Brasília: Cigarrenses, 2006.
- BOTELHO, A. & TEIXEIRA, A. **Filosofia da Saudade**. Coleção Pensamento Português. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- CABRERA, Julio. **Projeto de Ética Negativa**. Mandacaru Graphobox, 1990.
- _____. **Crítica de la moral afirmativa**. Gedisa, 1996.
- _____. **Diário de um filósofo no Brasil**. Unijuí, 2010.
- HEIDEGGER, M. **Caminos de Bosque**. Madrid. Alianza, 2001.
- HOBSBAWM, Eric J. **História social do Jazz**. Paz e Terra, 6ª edição, 2008
- LEMOS, R. & Oona, C. **Tecnobrega – O Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- REALE, Giovanni. **História da Filosofia Antiga. Vol. I**. Edições Loyola, SP. 5ª Edição, 2005.
- ROOS, Alex. **O resto é ruído - Escutando o século XX**. Companhia das Letras, SP, 2009.
- ROOS, Alex. **Escuta só**. Companhia das Letras, SP, 2011.
- SINNREICH, Aram. **Mashed up - Music, technology and the rise of configurable culture**. University of Massachusetts Press, 2010.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Companhia das letras, SP, 2006.
- ### Cinematográficas:
- GODINHO, Gustavo. & CUNHA, Vladimir. **Brega S/A**. 2009.

MOREIRA SALLES, João. **Blues**. 1990.

Musicais:

AMARANTOS, Gaby. Site: www.gbyamarantos.com

BRASIL, João. Site: www.joaobrasil.com

K, Lúcio. Site: www.luciok.com.br

PASTE, André. Site: www.myspace.com/andrepastee & soundcloud.com/andrepaste